



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

TRAME DI PAROLE

Studi in memoria di Clara Borrelli

a cura di

ANNA CERBO e CARLO VECCE



UniorPress

PUBBLICAZIONI DEGLI ANNALI – SEZIONE ROMANZA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

TESTI - VOLUME XIV



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”

TRAME DI PAROLE

Studi in memoria di Clara Borrelli

a cura di
ANNA CERBO E CARLO VECCE



UniorPress
Napoli 2020

Direttore degli «Annali», Sezione romanza
Augusto Guarino

Comitato scientifico

Rafael Alarcón Sierra, Rafael Argullol Murgadas, Maria Teresa Cabré,
Jesús Cañas Murillo, Anne J. Cruz, Giovanni Battista De Cesare,
Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Claudio Fogu,
Catalina Fuentes Rodríguez, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato,
William Marx, Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu, Ion Pop,
Amedeo Quondam, Dominique Rabaté, Agustín Redondo, Gilles Siouffi,
Juan Varela-Portas Orduña, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

*I curatori ringraziano Laura Cannavacciuolo e Chiara Coppin per la preziosa
collaborazione nella cura editoriale del volume*

Proprietà letteraria riservata

ISBN 978-88-6719-192-5

© Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

Napoli 2020

Tutti gli articoli pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a doppia
valutazione anonima.

Indice

Elda Morlicchio, Augusto Guarino, Carmela Maria Laudando, <i>Ricordo di Clara Borrelli</i>	9
Anna Cerbo, Carlo Vecce, <i>Introduzione</i>	13
<i>Bibliografia degli studi di Clara Borrelli</i> (a cura di C. Coppin)	17

Saggi

Teresa Agovino, « <i>Io, mo, nun saccio, nun ne so' sicuro, / si songo stato buono a vv' 'a cuntà</i> ». <i>Intorno alla traduzione in versi napoletani dei Promessi sposi</i>	23
Patricia Bianchi, <i>Michele Prisco erede consapevole di una lingua letteraria</i>	39
Giuseppe Bonifacino, <i>Neoavanguardia e rivoluzione. La letteratura verso il Sessantotto: appunti per una riflessione</i>	49
Elena Candela, <i>Quasimodo poeta critico e giornalista: dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta</i>	61

Laura Cannavacciuolo, <i>L'isola di Arturo romanzo mediterraneo. In margine al film di Damiano Damiani</i>	85
Rino Caputo, <i>Qualche osservazione sull'attualità di Primo Levi 'letterato italiano'</i>	101
Irma Carannante, <i>Ha ancora senso insegnare la letteratura a scuola? A proposito dei cambiamenti nell'insegnamento romeno a seguito delle disposizioni europee</i>	107
Anna Cerbo, <i>Nozioni di mitologia ed esegesi del mito nello Zibaldone di Leopardi</i>	125
Chiara Coppin, <i>Natalia Ginzburg e il teatro</i>	141
Antonio Daniele, <i>Petrarca e i Carraresi</i>	155
Alessandra De Chiara, <i>Il dialogo negli studi di management</i>	175
Francesco de Cristofaro, <i>Aver commentato I promessi sposi. Un decalogo après-coup</i>	181
Anna Ferrari, <i>Uomini e luoghi. Culture e scritture dell'Appennino</i>	195
Maria Alessandra Giovannini, <i>Los cuentos intercalados en la narrativa española contemporánea; El embrujo de Shangai de Juan Marsé y Tonto, muerto, bastardo e invisible de Juan José Millás</i>	209
Rita Librandi, <i>Le lingue delle università italiane nel passato</i>	223
Clelia Martignoni, <i>L'incontro di Dante Isella con Carlo Dossi. «Familiarità» e implicazioni critiche</i>	235
Carlangelo Mauro, <i>Religiosità di Quasimodo</i>	251
Milena Montanile, <i>Dispatrio o esilio? Pecchio e le osservazioni di un esule semiserio</i>	263
Maria Muscariello, <i>Per una storia e una geografia letteraria della violenza patriarcale</i>	277

Giuseppina Notaro, <i>Exilio y amistad entre mujeres: el epistolario de Zenobia Camprubí y Graciela Palau de Nemes</i>	287
Matteo Palumbo, <i>Italo Svevo e la patologia del normale</i>	303
Anna Maria Pedullà, <i>Eros in battaglia: Tancredi e Clorinda, Calloandro e Leonilda</i>	313
Amneris Roselli, <i>Robert Burton lettore di Boccaccio? Il ruolo delle traduzioni di Boccaccio in latino di età umanistica</i>	325
Giovanni Rotiroti, <i>Lode a Tolomeo di Nichita Stănescu ovvero l'impossibile totalizzazione del Reale</i>	337
Pasquale Sabbatino, <i>Il vento passa di Anna Maria Ortese. Il «dramma-poema» sul mondo rovesciato e lo sguardo femminile verso l'orizzonte illuminato dalla libertà</i>	361
Encarnación Sánchez García, <i>Ninfas a los pies del Vesuvio: Leucopetra inventada y Aretusa reinventada por el secretario del reino de Nápoles Bernardino Martirano</i>	375
Apollonia Striano, <i>Giambattista Vico: il racconto del sé</i>	397
Silvia Zoppi Garampi, <i>Giuseppe Ungaretti e Andrea Caffi: il significato umano dell'esistenza</i>	415
<i>Riassunti e Abstracts</i>	425
<i>Indice dei nomi</i> (a cura di L. Cannavacciuolo e C. Coppin)	453

RICORDO DI CLARA BORRELLI

Sembra scontato che di una persona che ci ha lasciato troppo presto si parli in modo elogiativo, ma Clara Borrelli è stata sempre apprezzata anche durante il suo magistero presso l'Università L'Orientale. Apprezzata dagli studenti e dagli allievi che ha seguito con passione fino a quando il suo fisico, minato dalla malattia, glielo ha permesso e apprezzata dai colleghi per il contributo scientifico che ha dato agli studi di italianistica. Ma di Clara Borrelli abbiamo apprezzato e ricorderemo anche il garbo con cui interagiva con tutti, studenti e colleghi, con autorevolezza, ma senza alterigia.

Dei suoi ampi interessi scientifici danno ora testimonianza, in questo volume, i contributi di colleghi e allievi di Clara che toccano un ampio spettro di ambiti culturali, attraversando la storia della letteratura da Petrarca ai nostri giorni.

Clara Borrelli è stata una collega straordinaria che ha vissuto come una missione il suo ruolo all'interno dell'Ateneo, disponibile ogni volta che era richiesta la sua collaborazione, ma muovendosi sempre con discrezione, quasi in punta di piedi. E in punta di piedi, scusandosi per non poter più essere con noi, è andata via.

Grazie Clara, per quello che ci hai insegnato come studiosa e come donna, per la tua dolcezza, la tua signorilità, la tua saggezza.

Elda Morlicchio

Clara Borrelli ci ha lasciato troppo presto. E ha lasciato in noi colleghi del dipartimento, accanto alla memoria cara dei tanti bei momenti passati insieme, un vuoto persistente, difficilmente definibile. Quando se ne va una collega così presente, attenta, generosa, discreta (e gli aggettivi potrebbero continuare praticamente all'infinito) è naturale chiedersi cosa resta, quali sono le tracce e i ricordi che possono almeno in piccola parte consolarci della perdita.

Di una studiosa come Clara resta, anzitutto, l'ampia produzione scientifica, che qui evocheranno più dettagliatamente i colleghi italianisti, e alla quale si richiama direttamente il contenuto di questo volume. L'assenza è anche l'occasione per un bilancio, per ripercorrere l'intera traiettoria di una vita di studi e di scrittura critica. Confesso che – pur conoscendo un po' gli interessi di Clara – nello scorrere la sua bibliografia sono rimasto ammirato dall'ampiezza e dalla varietà dei suoi lavori, che investono autori e generi delle origini della Letteratura italiana, come Bonvesin della Riva o Santa Caterina, giungendo a protagonisti della contemporaneità come Natalia Ginzburg, passando per i pregevoli interventi critici ed ecdotici su Giambattista della Porta (raccolgendo in questo la lezione del suo amato maestro Raffaele Sirri).

Anche a me, non italianista, appare evidente quello che è forse il tratto più peculiare e prezioso del suo fare scientifico, che è stato quello di non disgiungere mai l'operazione critica dalla stretta aderenza al testo, perseguita puntualmente nello scavo stilistico, nel minuto spoglio lessicale. In questa prospettiva, rileggere i lavori che ci ha lasciato, nel loro insieme e nella loro complessità, sarà una non piccola consolazione alla perdita della studiosa. E in questo senso mi sembra più che mai opportuna, oltre che nobile, la volontà della famiglia di Clara di patrocinare presso l'Oriente un premio intitolato alla sua memoria, destinato a una tesi di laurea su tematiche di italianistica, intese in senso ampio.

Ma tutto ciò non potrà consolarci della perdita della persona, della cara collega di cui continuiamo inconsapevolmente a cercare la presenza negli ambienti che ci erano comuni, in quegli spazi che Clara occupava con la discrezione e la gentilezza alla quale ci aveva abituati. Clara non era persona di molte parole, ma bastava un suo sguardo, un sorriso appena accennato, per capirsi. Delle tante iniziative accademiche a cui Clara ha partecipato negli anni, mi piace ricordare quella in cui siamo stati più a stretto contatto e abbiamo condiviso più interessi, che è quella del Dottorato di Ricerca in Letterature Romanze, che diresse per molti anni con la sua consueta grazia, senza

mai operare forzature o avallare rigidità, anche in quegli inevitabili momenti di difficoltà che un percorso di questo tipo può avere, ma al contrario con lo sguardo sereno sempre posto sulle esigenze di formazione dei giovani studiosi. Il mio ultimo ricordo di Clara, inevitabilmente doloroso ma toccante, è quello del giorno in cui lei, pochi giorni prima della scomparsa, sofferente ma serena, era venuta in Dipartimento ad incontrare per gli esami i suoi amati studenti.

La sua saggezza, sua mitezza, la sua dedizione saranno per noi un ricordo che ci accompagnerà nel nostro cammino, non solo accademico.

Augusto Guarino

Il ricordo di Clara Borrelli mi è particolarmente caro perché è legato innanzi tutto al mio ingresso nell'Università che allora si chiamava ancora Istituto Universitario Orientale. Nel mio piano di studio statutario il primo anno prevedeva la Letteratura italiana e Clara Borrelli coordinava uno dei seminari di approfondimento per il corso monografico di Raffaele Sirri dedicato quell'anno alla critica letteraria. Mentre il corso si teneva nella storica aula intitolata a Matteo Ripa al primo piano di Palazzo Giusso, il seminario aveva luogo in una specie di seminterrato a piano terra che rimaneva perennemente in penombra. Clara mi colpì subito per il garbo, la dolcezza e i modi schivi ma affabili verso noi matricole. Qualche volta la intravedevo anche nell'atrio della stazione della Circumvesuviana e se i nostri sguardi si incrociavano faceva un leggero cenno con la testa accompagnato da un sorriso abbozzato appena, come se riconoscesse e venisse in soccorso all'imbarazzo di una eguale timidezza. In quei primi mesi memorabili di familiarizzazione con la realtà decisamente vivace e caotica dell'ateneo e della città, la figura discreta e rassicurante di Clara per una ragazza della provincia come me rappresentava un'ancora a cui aggrapparmi nei momenti in cui lo spaesamento diventava più acuto. Ricordo ancora con impressionante vividezza l'emozione che provai quando mi propose il volumetto di Hans Robert Jauss come approfondimento per la tesina da discutere all'esame, *Perché la storia della letteratura?* Lo cominciai a leggere subito quel giorno stesso durante il viaggio in vesuviana, e non è un caso che sia rimasta una delle letture folgoranti del mio percorso universitario che avrebbe sempre orientato una mia inclinazione per gli

aspetti della ricezione. Per certi versi, quel libriccino che mi consegnava una delle chiavi più importanti per lo studio della letteratura mi aiuta ora a illuminare in modo inconfondibile anche uno dei tratti più distintivi di Clara: la sua disponibilità all'ascolto dell'altro, il suo rigore sempre temperato da mezza, la sua sensibilità di docente prima e di collega poi. In quest'ultimo rispetto, non posso non ricordare, tra i diversi impegni accademici che ha ricoperto, soprattutto le energie profuse alla guida della Commissione Paritetica di Ateneo negli ultimi anni della sua lunga e feconda carriera, quasi a suggellare il dialogo incessante che ha saputo intrattenere con generazioni diverse di studenti e di studentesse. Siamo stati quindi tutti particolarmente commossi quando abbiamo saputo della volontà da parte della famiglia di Clara Borrelli di istituire un Premio in sua memoria – segno tangibile di incoraggiamento per le nuove generazioni in un mondo che è precipitato nel giro di poche settimane in una crisi senza precedenti. Sarà un onore per il nostro Dipartimento fungere da referente amministrativo del bando.

La crisi inaudita che stiamo vivendo ci impone di ripensare profondamente i nostri stili di vita, il nostro 'orizzonte delle attese'. Ci impone come studiosi e studiosi anche di riaprire la domanda provocatoria dello studio seminale di Jauss: Perché la storia della letteratura?

Questo volume che raccoglie 'studi in memoria di Clara Borrelli' ha nella scelta felicissima del titolo, *Trame di parole*, il lascito più importante che dobbiamo sapere raccogliere ora più che mai, la gioia di scrivere:

La gioia di scrivere.

Il potere di perpetuare.

La vendetta di una mano mortale.

(Wisława Szymborska)

Carmela Maria Laudando

ANNA CERBO - CARLO VECCE

INTRODUZIONE

La scomparsa prematura di Clara Borrelli, studiosa, docente e amica, ha lasciato un vuoto tra noi colleghi dell'Orientale, tra gli allievi, i giovani ricercatori e gli studenti che l'hanno avuta come maestra e guida, stimandola per il livello alto e rigoroso del suo insegnamento, ma anche conoscendone e apprezzandone il valore umano. Clara è stata per tutti una persona squisita, dolce e di illuminata semplicità, dotata di intelligenza e di sensibilità non comuni. Raffinata e misurata nei sentimenti e nel modo di vivere e di operare, dal carattere fermo e deciso, non negava a nessuno il suo sorriso e la sua generosità. Rigorosa con se stessa, non con coloro che le stavano accanto, era sollecita e attenta nel venire incontro alle esigenze tanto degli studenti quanto dell'Istituzione in cui si è spesa con generosità per più di quaranta anni, prima come ricercatrice e titolare di affidamenti annuali di Letteratura italiana, di Storia della lingua italiana e di Letteratura teatrale italiana, poi come professore associato, infine dal 2011 in qualità di professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea.

L'amore, l'affabilità e la premura caratterizzavano anche i rapporti di Clara con la famiglia, con i genitori, con il marito Michele e gli adorati figli Gennaro e Giorgia, con le sorelle Laura e Miù e il fratello Nanni, e soprattutto con i nipotini di cui era teneramente orgogliosa. Clara è cresciuta in una famiglia salda e unita, in cui ha potuto coltivare affetti e valori; una famiglia da cui ha ereditato l'amore per lo studio e per le materie umanistiche, fiera

della biblioteca che il padre Felice Borrelli, preside del Liceo Classico Armando Diaz di Ottaviano e riconosciuto maestro di cultura, aveva nel tempo creato e organizzato con grande passione.

Alla solida formazione scientifica e accademica ha contribuito in modo decisivo il maestro degli anni universitari, decano dell'italianistica all'Orientale, Raffaele Sirri, per il quale nutriva stima e ammirazione profonde. Sotto la sua guida Clara si è avviata, prima come allieva e poi come ricercatrice, con passione e rigore metodologico allo studio della cultura letteraria italiana del tardo Rinascimento meridionale, e in particolare delle forme dell'espressione teatrale. Diversi sono i saggi, soprattutto linguistici, dedicati al teatro di Giambattista della Porta e al *Candelaio* di Giordano Bruno. Gli studi sulle commedie di della Porta, aperti sia all'analisi della tecnica teatrale che alla definizione dello sperimentalismo linguistico, restano ancor oggi punti di riferimento della critica: in particolare il saggio sulla *Sorella*, che illustra con acribia la strategia di rinnovamento della commedia letteraria messa in atto dallo scrittore napoletano per mezzo di un tema scabroso e inedito (almeno nel genere comico) come quello dell'incesto. Alla *Sorella* è riservata anche un'approfondita attenzione filologica, approdata all'edizione critica della commedia, inserita nel terzo volume delle *Commedie*, curato da Raffaele Sirri presso l'Orientale (1985), e poi nel terzo volume della prestigiosa Edizione Nazionale, diretta sempre da Sirri (2002).

L'interesse per la letteratura teatrale, nato sulle pagine di Bruno e Della Porta, sarebbe rimasto, nel tempo, uno degli elementi di continuità della sua attività di ricerca, estendendosi fino alle soglie della modernità, al tumultuoso periodo di passaggio fra il Settecento e l'Ottocento, e illuminando figure e opere fino ad allora poco conosciute, come Francesco Cerlone e Francesco Saverio Salfi. I contributi su Salfi, ad esempio, arricchiscono la conoscenza del letterato cosentino come moralista, ideologo e patriota, dagli anni tempestosi dell'adesione al giacobinismo a quelli dell'esilio parigino, e chiariscono la funzione della filigrana biblica nella sua scrittura melodrammatica.

Anche quando si addentra nel dettaglio di una variante o di un'espressione linguistica, lo sguardo critico è però sempre capace di andare oltre i confini dei tempi e dei generi letterari, percorrendo in verticale la storia della tradizione, come dimostrano i volumi su *Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento* (2001), e *Ottocento romantico. La novella in versi* (1998), o gli studi che seguono la fortuna di temi danteschi nella cultura moderna (Francesca da Rimini), o gli scambi di genere tra fiaba e teatro nel Set-

tecento. Da sottolineare inoltre un elemento che è sempre stato caratterizzante dell'italianistica dell'Orientale: la necessità di instaurare un dialogo continuo e fecondo con le altre culture e letterature dell'Europa e del mondo, evidente in saggi che rilevano la presenza di motivi e influenze delle culture orientali (la Cina, la civiltà Timuride, le Indie Orientali, l'Islam).

La ricerca di Clara Borrelli, con diversa apertura critica, grazie alla ricchezza e alla profondità della sua preparazione, è stata costantemente contrassegnata da interessi specifici anche per la lingua dei 'suoi' autori: Tasso, Bruno, Gravina, fino a Eduardo De Filippo, cui è dedicato il saggio *Note linguistiche sulla versione eduardiana del «Berretto a sonagli»* (2002). L'attenzione per gli aspetti anche minimi della forma che assume il testo letterario ispira gli studi sull'uso consapevole ed espressivo della punteggiatura da parte di alcuni grandi autori come Leopardi. Il saggio *L'interpunzione leopardiana dei «Canti»: note interpretative* (1997) riesce a cogliere la particolare sensibilità del poeta di Recanati per le questioni interpuntive, esaminando e confrontando le annotazioni teoriche nello *Zibaldone* con l'impiego delle pause nei *Canti*. Significativi, nel costante interesse per la ricostruzione delle strategie linguistiche all'interno di un discorso di critica letteraria, risultano anche i saggi sull'uso letterario dell'aggettivo, in autori come Giuseppe Parini e Matilde Serao.

La non episodica attenzione alle originali scelte linguistiche e stilistiche della Serao si inserisce, da un lato, nel campo degli studi sulla scrittura femminile, che annoverano attenti interventi su Natalia Ginzburg (cui è dedicato uno dei suoi ultimi interventi, *Gli oggetti nella narrativa di Natalia Ginzburg*, del 2017). Dall'altro, essa segna la sempre maggiore focalizzazione, negli ultimi anni, sulla letteratura e sulla cultura dell'Otto-Novecento a Napoli e nel Mezzogiorno, in un filone di ricerche promosse e dirette da un maestro di studi sulla modernità letteraria come Angelo Raffaele Pupino. Al magistero di Pupino, e allo stretto sodalizio con Elena Candela, si collegano infatti gli *Studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento* (2005), che contribuiscono alla conoscenza di quel fervente laboratorio di attività narrativa, giornalistica, critica e teatrale che era Napoli tra l'Unità d'Italia e i primi decenni del Novecento, e in particolare di autori come Francesco Mastriani, la Serao, Salvatore Di Giacomo, Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Eduardo De Filippo. Una focalizzazione confermata dagli studi più recenti su Viviani, Mastriani e il romanzo storico meridionale, e dal volume su *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani* (2013).

All'Orientale, oltre a ricoprire con competenza e con responsabilità diverse cariche accademiche, Clara si è sempre prodigata nell'attività didattica, sia nei corsi di studio che in quelli di dottorato, partecipando attivamente ai Dottorati di ricerca in Italianistica e in Letterature romanze comparate. La sua collaborazione con gli «Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza» è stata lunga e preziosa nel tempo, così come l'organizzazione di numerosi seminari e convegni nazionali e internazionali, di cui ha sempre curato con puntualità la pubblicazione degli atti. L'ultimo seminario da lei curato, sul tema dei rapporti tra letteratura e cinema (aprile-maggio 2018), dopo aver coinvolto le forze migliori di dottorandi e giovani studiosi, aveva ispirato un progetto di pubblicazione delle ricerche sviluppatesi in quell'occasione, realizzato nel volume a lei dedicato, *«Personaggi, peripezie, agnizioni, inspiegabili misteri»*. Per Clara Borrelli, a cura dei suoi allievi Teresa Agovino, Chiara Coppin, Pasquale Marzano («Biblioteca di Sinestesi» n. 80, Avellino, Edizioni Sinestesi, 2019). Come in quella raccolta allievi e amici dialogavano con Clara su autori e temi a lei cari (Basile, Leopardi, Manzoni, D'Annunzio, Serao, Pirandello), così nel presente volume abbiamo inteso raccogliere le voci di colleghi, amici e allievi, sia del nostro ateneo che di altre istituzioni, che hanno potuto conoscere e apprezzare la sua umanità e il suo rigore etico e scientifico, e che ora desiderano, in quest'omaggio, dedicarle un segno d'amicizia, e di continuità.

BIBLIOGRAFIA DEGLI STUDI
DI CLARA BORRELLI

Volumi

- *Ottocento romantico. La novella in versi*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1998, pp. 164.
- *Su Tasso e il tassismo tra Cinquecento e Ottocento*, L'Orientale, Napoli 2001, pp. 150.
- *Notizie di Natalia Ginzburg*, L'Orientale, Napoli 2002, pp. 185.
- *Studi sulla letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, L'Orientale, Napoli 2005, pp. 208.
- *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, L'Orientale, Napoli 2013, pp. 250.

Saggi e articoli

- *Spoglio linguistico del Candelaio di Giordano Bruno*, in «Misure critiche», X, 35-36, 1980, pp. 25-67.
- *Per l'edizione critica della Sorella di G. B. della Porta*, in «Bollettino dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale», 3, 1984, pp. 8-10.
- *Tema tragico in commedia*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXVI, 2, 1984, pp. 353-370.
- *Classicismo e razionalismo nella soluzione linguistica di Gian Vincenzo Gravina*, in AA.VV., *Convegno di studi sul tema: '700 calabrese* (Rende-Cosenza, 9-12 novembre 1983), a cura di M. De Bonis, P. Falco, M. F. Minervino, Periferia, Cosenza 1985, pp. 292-298.

- *Una novella romantica: Il Brigante di B. Miraglia*, in AA.VV., *Cultura Romantica e Territorio nella Calabria dell'Ottocento*, a cura di P. Falco, Periferia, Cosenza 1987, pp. 181-195.
- *Interpunzione nel pieno e tardo Rinascimento: teoria e prassi*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXIX, 1, 1987, pp. 43-76.
- *Lirismo narrativo di Natalia Ginzburg*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXIX, 2, 1987, pp. 289-310.
- *Su alcune lettere ottavianesi di Gabriele D'Annunzio*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXI, 1, 1989, pp. 125-140.
- *Narrativa in versi. La novella poetica dell'Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXII, 1, 1990, pp. 145-166.
- *Lingua e stile della novella poetica dell'Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXIII, 2, 1991, pp. 467-490.
- *Il sangue in una lettera di Santa Caterina a frate Raimondo da Capua*, in *Sangue e antropologia nella teologia medievale*, Atti della VII settimana (Roma, 27 novembre - 2 dicembre 1989), a cura di F. Vattioni, Pia Unione Preziosissimo Sangue, Roma 1991, pp. 1673-1684.
- *Sangue della generazione e sangue della passione nel Libro delle Tre Scritture di Bonvesin de la Riva*, in *Sangue e antropologia nel Medioevo*, Atti della VII Settimana (Roma, 25-30 novembre 1991), a cura di F. Vattioni, Primavera 92, Roma 1993, pp. 941-956.
- *L'ottava rima nella novella poetica dell'Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXV, 2, 1993, pp. 303-322.
- *Francesca da Rimini nella fruizione ottocentesca mediata da Francesco Saverio Salfi*, in AA.VV., *Miscellanea di Studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella; con la collaborazione di C. Borrelli, E. Candela, A. Cerbo, Federico & Ardia, Napoli 1995, pp. 47-62.
- *Motivi illuministici e sinofobia nel teatro di Francesco Cerlone: Il tiranno cinese*, in AA.VV., *Studi in onore di Lionello Lanciotti*, a cura di S.M. Carletti, M. Sacchetti, P. Santangelo, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1996, vol. I, pp. 119-131.
- *L'antitassismo di Tommaso Grossi ne «I Lombardi alla prima crociata»*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», XXXVIII, 2, 1996, pp. 271-286.
- *La vita del Tamburlano ne L'Eremita, la carcere e 'l diporto di Nicolao Granucci*, in «Oriente moderno», *La civiltà Timuride come fenomeno*

- internazionale*, a cura di M. Bernardini, n.s. XV (LXXVI), 2, 1996, pp. 251-267.
- Vasco da Gama o sia la scoperta delle Indie Orientali di *Francesco Cerlone*, in *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture*, Atti del Congresso internazionale (Napoli, 15-17 dicembre 1994), a cura di M. L. Cusati, Liguori, Napoli 1997, vol. II, pp. 251-264.
 - *L'interpunzione leopardiana: note interpretative*, in AA.VV., *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di S. Neumeister e R. Sirri, Guida, Napoli 1997, pp. 297-317.
 - *L'Esther di Francesco Saverio Salfi*, in AA.VV., *Memoria biblica e letteratura italiana*, a cura di V. Placella, L'Orientale, Napoli 1998, pp. 189-251.
 - *L'aggettivo nelle Odi di G. Parini*, in «Rivista di Letteratura italiana», XVII, 2-3, 1999, pp. 371-379.
 - *Riflessi della lingua di T. Tasso nella poesia del paesaggio leopardiano*, in *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 17-19 dicembre 1998), a cura di V. Placella, L'Orientale, Napoli 2000, pp. 223-237.
 - *L'Eremita di N. Granucci e la fortuna della Silva de varia lección di Pero Mexía*, in *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, Atti del colloquio internazionale I.U.O. (Napoli, 21-23 ottobre 1999), a cura di E. Sánchez García, A. Cerbo, C. Borrelli, Istituto Universitario Orientale, Napoli 2001, pp. 585-603.
 - *Saul dal Primo libro dei Re al melodramma di Francesco Saverio Salfi*, in AA.VV., *Studi sul Vicino Oriente Antico dedicati alla memoria di Luigi Cagni*, vol. III, a cura di S. Graziani, Istituto Universitario Orientale, Napoli 2001, pp. 1303-1317.
 - *Note linguistiche sulla versione eduardiana del Berretto a sonagli*, in *Pirandello e Napoli*, Atti del Convegno di Napoli (29 novembre-2 dicembre 2000), a cura di G. Resta, Salerno, Roma 2002, pp. 267-279.
 - *Il mondo pagano dalla Liberata alla Conquistata: varianti tematiche e linguistiche*, in AA.VV., *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI*, a cura di M. Bernardini, C. Borrelli, C. Cerbo, Istituto Universitario Orientale, Napoli 2002, pp. 235-272.
 - *L'aggettivo nella narrativa di Matilde Serao*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno di Napoli (28 novembre-1 dicembre 2001), a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2003, pp. 261-268.

- *Note sull'onomastica nei Misteri di Napoli di Francesco Mastriani*, in «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VI, 2004, pp.11-20.
- *D'Annunzio in «Flegrea»*, in AA.VV., *D'Annunzio a Napoli*, a cura di A.R. Pupino, Liguori, Napoli 2005, pp. 89-99.
- *Matilde Serao e «Flegrea»*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2006, pp. 39-54.
- *Di Giacomo e «Flegrea»*, in *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Napoli, 8-11 novembre 2005), a cura di E. Candela e A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2007, pp. 69-80.
- *Note sulla Sorella di G.B. Della Porta*, in *Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, Atti del Convegno di Studi, a cura R. Sirri, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2007, pp. 255-259.
- *La Napoli amara di R. Viviani*, in *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, Atti del Convegno (Napoli, 6-9 novembre 2006), a cura di E. Candela e A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2008, pp. 51-59.
- *Lettura del Corrado Capece di Giacinto de' Sivo*, in AA.VV., *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. Sette-Ottocento*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2008, pp. 195-214.
- *La punteggiatura nel Candelaio di G. Bruno*, in AA.VV., *Oriente, Occidente e dintorni...Scritti in onore di Adolfo Tamburello*, vol. I, a cura di F. Mazzei e P. Carioti, Università degli studi di Napoli «L'Orientale», Napoli 2010, pp. 145-165.
- *Problemi della Napoli postunitaria nei Vermi di F. Mastriani*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», *L'Unità d'Italia nella narrativa e nella storiografia letteraria*, vol. 40, n. 2, maggio/agosto 2011, pp. 35-45.
- *I melodrammi di argomento biblico di Francesco Saverio Salfi*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di Studi (Salerno, 15-16 Novembre 2012), introduzione e cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. 327-338.
- *La fiaba nel teatro del Settecento: Gozzi, Goldoni, Albergati Capacelli e Cerlone*, in AA.VV., *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di L. Cannavacciuolo, Edizioni sinestesie, Avellino 2014, pp. 27-41.
- *Francesca da Rimini nella tragedia della prima metà dell'Ottocento*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno

- Internazionale della MOD-Lumsa (Roma, 10-13 giugno 2014), a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 237-250.
- *Il romanzo storico meridionale (1833-1854): note sul peritesto*, in «Annali. Sezione romanza», *Italianistica e ambito romanzo. Studi dedicati a Raffaele Sirri*, Numero tematico a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. Cerbo, LVIII, 1, 2016, pp. 24-44.
 - *La fiaba nel teatro del Settecento: Carlo Gozzi e Francesco Cerlone*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno Internazionale della MOD (12-15 giugno 2013), a cura di A. M. Morace e A. Giannanti, ETS, Pisa 2016, pp. 447-463.
 - *Gli oggetti nella narrativa di Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *La scrittura e la modernità*, a cura di A. Ferrari e C. Mauro, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017, pp. 193-211.

Edizione critica

- G.B. della Porta, *La Sorella*, in *Teatro*, vol. III, a cura di R. Sirri, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1985, pp. 137-227.

Curatele e collaborazioni

- G.B. della Porta, *Tre commedie*, a cura di R. Sirri, De Simone, Napoli 1979, pp. 354 (Clara Borrelli ha curato con Maria Villani la trascrizione iniziale dei testi delle tre commedie, l'allestimento bibliografico e la revisione tipografica).
- G.B. della Porta, *Teatro*, a cura di R. Sirri, vol. II, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1980, pp. 672 (Clara Borrelli si è incaricata della fase iniziale della trascrizione del testo della *Fantesca* e della *Trappolaria*).
- AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella con la collaborazione di C. Borrelli, E. Candela, A. Cerbo, Federico & Ardia, Napoli 1995, pp. 446.
- AA.VV., *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, Atti del colloquio internazionale I.U.O. (Napoli, 21-23 ottobre 1999), a cura di E. Sánchez García, A. Cerbo, C. Borrelli, Istituto universitario Orientale, Napoli 2001, pp. 603.
- AA.VV., *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI*, a cura di M. Bernardini, C. Borrelli, A. Cerbo, 2 voll., Istituto Universitario Orientale, Napoli 2002.
- M. Serao, *L'anima semplice. Suor Giovanna della Croce*, a cura di C. Borrelli, P. Manni, San Cesario di Lecce 2005, pp. 181.

- *Memoria della modernità: archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno internazionale della MOD (Napoli, 7-10 giugno 2011), a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, 3 voll., ETS, Pisa 2013.
- AA.VV., *Italianistica e ambito romanzo. Studi dedicati a Raffaele Sirri*, in «Annali. Sezione romanza», Numero tematico a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. Cerbo, LVIII, 1, Napoli 2016, pp. 253.

TERESA AGOVINO

«IO, MO, NUN SACCIO, NUN NE SO' SICURO,
/ SI SONGO STATO BUONO A VV' 'A CUNTÀ».
INTORNO ALLA TRADUZIONE IN VERSI NAPOLETANI
DEI *PROMESSI SPOSI*

Nel 1974 Raffaele Pisani, all'epoca ancora un giovane e poco conosciuto poeta napoletano, riscrive *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni in versi dialettali in un poema che intitola *I promessi sposi in poesia napoletana*, edito a Napoli presso l'editore Adriano Gallina¹. L'opera avrà un discreto successo e vanterà una serie di ristampe, fino alla più recente datata 2016. L'autore, nato a Napoli nel 1940, nel 1954, a soli quattordici anni, invia le sue prime poesie a E.A. Mario², uno dei massimi esponenti della canzone napoletana, celebre autore della *Leggenda del Piave* e della *Tammurriata nera*; Mario: «si dimostrò attento e generoso di consigli verso quel giovane che timidamente gli si era presentato proprio nella speranza di ricevere una guida»³. Da allora l'attività poetica di Pisani continua inarrestabile:

Una scelta tanto precoce, in qualsiasi campo si manifesti, può anche sfumare in tempi brevissimi, ma la giovanile scoperta, in questo caso, è stata sostenuta

¹ L'edizione qui utilizzata è R. Pisani, *I promessi sposi in poesia napoletana*. Edizione definitiva, Adriano Gallina Editore, Napoli 1980.

² Pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta (1884 - 1961).

³ N. De Blasi, *L'impegno poetico di Raffaele Pisani*, prefazione a R. Pisani, *Poesie*, C.U.E.C.M., Catania 2012, p. 12.

da una costante applicazione e – precisiamolo subito – dalla lettura e dallo studio⁴.

La poetica di Pisani è votata sin dalle origini alla riabilitazione letteraria del dialetto partenopeo, da cui origina anche il valido e riuscito interesse verso le grandi opere della letteratura italiana. Il limite, come giustamente afferma De Blasi, è inevitabilmente l'idea secondo cui:

Pesa purtroppo sulla poesia, in specie sulla poesia in dialetto, l'idea o piuttosto il luogo comune secondo cui la poesia nascerebbe solo dall'ispirazione geniale o dalla creatività individuale più o meno incontrollabile⁵.

La poesia di Pisani, invece, non si lascia trascinare dalla corrente del luogo comune e la riscrittura tradotta in versi napoletani dei *Promessi sposi* alla metà degli anni Settanta viene ben accolta dalla critica. Basti leggere, ad esempio, quanto afferma Di Massa nella sua prefazione alla prima edizione del poema napoletano:

L'interpretazione in poesia napoletana dei «Promessi Sposi» è ricca di pregi, e la prova da lui affrontata è superata brillantemente, sia per la fluidità del verso, che con costante naturalezza (quella naturalezza di così difficile realizzazione) esprime con nitida essenzialità gli stati d'animo e le reazioni psicologiche dei personaggi delle diverse categorie sociali, di cui è folto il romanzo, di fronte alle più diverse situazioni; sia per il palpito di schietta umanità che tutta la pervade; sia per il tono di liricità, che nei momenti culminanti arricchisce il racconto⁶.

O ancora, Zaniboni Rivieccio nella successiva prefazione all'edizione del 1980:

C'è stata senza dubbio tra Pisani e le pagine di Manzoni una rispondenza interiore, un'aderenza all'esaltazione dei valori esterni dello spirito umano, alla fede nella giustizia dei disegni divini che deve sorreggere l'uomo anche nei momenti più oscuri, alla sicurezza che – come dice Manzoni a chiusura del famoso ottavo capitolo e, perché no? a conclusione di tutta la vicenda – «Iddio non turba mai la gioia dei suoi figli se non per prepararne loro una più certa e

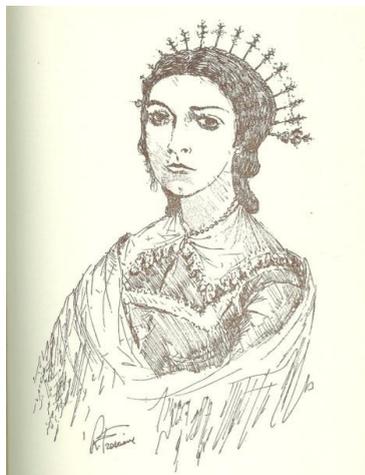
⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ S. Di Massa, Prefazione a R. Pisani, *I promessi sposi in poesia napoletana*, Del Delfino Editore, Napoli 1974, p. 9.

più grande». [...] Siamo sicuri che anche Don Lisander, malgrado la sua proverbiale austerità, se potesse avere tra le mani la sua storia risciacquata a Mergellina, ne sorrirebbe con compiaciuta bonomia⁷.

Quest'ultima edizione (alla quale si fa riferimento all'interno di questo lavoro) è dedicata a Michele Prisco, scrittore napoletano contemporaneo morto nel 2003 e contiene quattordici illustrazioni⁸, ad opera di Renato Frascione, che ricordano molto da vicino le tavole approntate da Francesco Gonin per la Quarantana dei *Promessi sposi*.



I quarantotto capitoli o, per meglio dire, i canti, visto che un vero e proprio poema si tratta, sono sviluppati in quartine di endecasillabi in rima alter-

⁷ M. Zaniboni Rivieccio, *Presentazione*, in R. Pisani, *I promessi sposi in poesia napoletana*, Adriano Gallina Editore, Napoli 1980, pp. 9-10.

⁸ Vd. edizione online del 2016 reperibile al link http://www.raffaelepisani.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=370:i-promessi-sposi-in-poesia-napoletana. Le illustrazioni non sono presenti. Si noti, inoltre, che i capitoli dell'edizione cartacea del 1980 sono quarantotto, giungono cioè all'epilogo del romanzo manzoniano; nell'edizione online più recente del 2016, invece, i capitoli (o canti) si fermano al quarantesiesimo, all'altezza, cioè, dello scioglimento del voto di Lucia da parte di padre Cristoforo.

⁹ Nella prima immagine, la nota illustrazione relativa a Lucia, opera di Francesco Gonin (1840); nella seconda immagine lo stesso personaggio manzoniano illustrato invece da Renato Frascione per l'edizione del 1980.

nata; la lunghezza dei diversi canti varia a seconda della scena tradotta¹⁰; alcuni di essi risultano estremamente brevi: i capitoli XXV e XLVIII, ad esempio, constano di sole due quartine ciascuno. Tutti i canti sono titolati nell'indice in dialetto napoletano e accompagnati da un breve stralcio dell'opera manzoniana relativo al passo del romanzo cui fanno riferimento. Si veda ad esempio la prima strofa dell'opera, che riporta in apertura la citazione manzoniana: «Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 Novembre dell'anno 1628, don Abbondio»¹¹, testo che in poesia napoletana diventa:

Na sera 'autunno (tiempo n'è passato),
se ne turnava a' casa cuoncio cuoncio,
nu certo don Abbondio, era 'o curato
'e nu paesiello aggraziato e accuoncio¹².

Va immediatamente evidenziata, già in fase di apertura dell'opera, la finezza del poeta napoletano nel richiamo diretto al modello ottocentesco compiuto per mezzo di una lampante corrispondenza tra le due espressioni avverbiali costituite entrambe da iterazione dell'aggettivo: il manzoniano *bel bello*, espressione tipicamente italiana e di sapore toscanizzante – oggi praticamente in disuso ma ancora attestata fino a pochi decenni fa – viene tradotto con *cuoncio cuoncio*. Anche in questo caso si tratta di un'espressione tipica, stavolta del dialetto napoletano e dal significato praticamente identico: *cuoncio cuoncio*, difatti, vuol dire letteralmente *lento lento*, *piano piano*. Entrambe le iterazioni aggettivali recano dunque lo stesso senso di serenità, pacatezza e bonarietà del curato che in una tranquilla sera autunnale passeggia lentamente ignaro di ciò che l'attende sulla via di casa.

Si noti, inoltre, come in poche concentrate parole il napoletano renda l'intera descrizione del curato e della sua scelta opportunistica di aderire alla vita ecclesiastica. Complice di ciò da un lato la condensazione tipica del linguaggio poetico e l'incisività del dialetto napoletano, dall'altro la fama del personaggio manzoniano, già ben noto a qualsiasi lettore si avvicini al poema

¹⁰ Anche all'interno del romanzo manzoniano i capitoli presentano lunghezze molto differenti tra loro.

¹¹ R. Pisani, *op. cit.* (1980), p. 14 (da qui in poi si farà riferimento, dove non segnalato altrimenti, a questa specifica edizione).

¹² *Ibid.*, p. 17 (I, 1, 1-4).

di Pisani. La descrizione originale, infatti, nel testo di Manzoni occupa, si sa, ben più d'una pagina:

Il nostro don Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere in quella società, come un vaso di terracotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro. Aveva quindi, assai di buon grado ubbidito ai parenti che lo vollero prete [...]. Assorbito continuamente ne' pensieri della propria quiete, non si curava di que' vantaggi [...] o d'arrischiarsi un poco [...]. Non è però che non avesse anche lui il suo po' di fiele in corpo [...]. Sopra tutto poi, declamava contro que' suoi confratelli che, a loro rischio, prendevan le parti d'un debole oppresso, contro un soverchiatore potente [...]¹³.

Nella versione napoletana il tutto viene racchiuso in una sola quartina, che così recita:

Nun era n'ommo 'e chille traseticce,
nun era onesto e manco dionesto,
vuleva sta' cujeto, senza mpicce:
e s'era fatto prevete pe' chesto¹⁴.

Come si è accennato in precedenza, la prima caratteristica che si mostra evidente nella poesia pisaniana è la brevità rispetto al testo originale (nonostante il testo in versi consti di ben dieci canti in più rispetto ai trentotto capitoli di mano manzoniana); tale brevità è resa possibile, si è detto, non solo grazie all'incisività del verso poetico – che ovviamente richiede maggiore concentrazione di concetti rispetto alla prosa piana e ricca di dettagli dell'autore ottocentesco – ma anche e soprattutto grazie alla sagacia propria del dialetto napoletano, capace di racchiudere intere sfumature di significato anche in una sola parola. Si noti in aggiunta come il poeta napoletano salti a piè pari tutta la prima parte del romanzo modello, dall'introduzione alla descrizione del paesaggio lombardo, dei bravi e delle gride emanate contro di loro, per andare direttamente al centro dell'azione: la passeggiata serale del curato. Anche questa scelta, a quanto pare, è dettata da una maggiore ricerca di incisività nel testo contemporaneo, atto a rendere predominante l'aspetto narrativo su quello descrittivo o storiografico. Ciò è reso possibile, si è detto,

¹³ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, BUR, Milano 2014, pp. 106-109.

¹⁴ R. Pisani, *op. cit.*, p. 17 (I, 2, 1-4).

soprattutto dal fatto che il Pisani scrive la sua opera modellandola su un testo nazionale-popolare per definizione e cioè talmente noto da poter evitare, in più occasioni, di menzionare tutto ciò che gli appare superfluo o ridondante: i lettori dei *Promessi sposi in poesia napoletana* conoscono già bene la storia narrata da Manzoni, l'autore partenopeo può quindi permettersi il lusso di saltare a piè pari episodi o descrizioni che erano invece risultati necessari allo scrittore ottocentesco.

Nonostante i tagli e le riduzioni dal testo originale, Pisani riesce a cogliere (e a tradurre) perfettamente i due aspetti chiave dello stile manzoniano: in primo luogo quello ironico e tendente al comico, stile forse più adatto al dialetto napoletano «rustico», quello più saporito e vivace; in secondo luogo l'aspetto più tragico, quello più intimo e delicato dell'animo umano di cui Manzoni è stato e resta maestro indiscusso. Per meglio comprendere tale resa dialettale si prenda ad esempio l'episodio della famigerata *Notte degli imbrogli* tornando indietro sino alla prima fase del piano d'azione dei protagonisti, più precisamente al VI capitolo del romanzo quello in cui, per dirla con Pisani: «Agnese penza 'e fa' scemo a don Abbondio»¹⁵. Così il testo originale:

Agnese tutta intenta, in apparenza all'aspo che faceva girare. Ma, in realtà, stava maturando un progetto; e quando le parve maturo, ruppe il silenzio [...]. Io ho sentito dire da gente che sa, e anzi ne ho veduto io un caso, che, per fare un matrimonio, ci vuole bensì il curato, ma non è necessario che voglia; basta che ci sia. [...] Bisogna aver due testimoni ben lesti e ben d'accordo. Si va dal curato: il punto sta di chiapparlo all'improvviso, che non abbia tempo di scappare. L'uomo dice: signor curato questa è mia moglie; la donna dice: signor curato, questo è mio marito. Bisogna che il curato senta, che i testimoni sentano; e il matrimonio è bell'è fatto, sacrosanto come se l'avesse fatto il papa¹⁶.

Questa, invece, la versione napoletana chiusa in quattro quartine che riportiamo per intero:

Agnese, mo, penzava e ripenzava
cercanno nu traniello appropriato.
Sbarianno cu 'e penziere, studiava
comme fa' fesso 'o povero curato

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ A. Manzoni, *op. cit.*, pp. 230-232.

pecché, pe' cuminà stu spusarizio,
bastaveno duie sule testimone.
Annanze a don Abbondio (che servizio!),
s'aveva di, 'n presenza 'e sti pperzone:

questa è mia moglie! questo è mio marito!
e dittonfatto se faceva 'o fatto.
Nun era nu sistema assaie pulito,
però nun era manco nu misfatto.

Dunque s'aveva fa' na cosa lesta,
e senza fa' sapé niente a nisciuno
ca 'a gente te scumbina, cchiù d' 'a pesta,
tutte 'e prugette fatte, a uno a uno¹⁷.

Nella versione in poesia va evidenziato in prima istanza il lungo, ma malcelato, rimuginare di Agnese, che *penzava e ripenzava* a come risolvere l'ingarbugliata situazione. L'elucubrazione di Agnese viene esposta qui in modo scoperto, a tratti quasi tangibile, laddove nel testo originale manzoniano si poteva trovare la donna «tutta intenta, in apparenza all'aspo che faceva girare. Ma in realtà, stava maturando un progetto; e, quando le parve maturo, ruppe il silenzio...»¹⁸. L'Agnese pisaniana appare dunque forse più furba, pensando scopertamente a come imbrogliare don Abbondio, ma meno astuta poiché sembra palesare più apertamente le proprie emozioni e i propri pensieri.

Questo passo contiene, inoltre, ancora due caratteristiche degne di nota: la prima scopertamente napoletana, quindi propria del poeta contemporaneo, la seconda mutuata invece dall'autore lombardo. Quest'ultima è chiusa nei due versi «Nun era nu sistema assaie pulito, però nun era manco nu misfatto», che tendono esplicitamente e in termini diretti e concisi a quell'idea di via di mezzo tra il lecito e l'illecito che è tipica dell'immaginario (e forse anche in parte del luogo comune) napoletano. In Pisani, però, la proposta non trova obiezione alcuna nella versione contemporanea di Lucia, dalla quale invece l'Agnese manzoniana si era così dovuta difendere: «Che! [...] ti vorrei forse dare un parere contro il timor di Dio?»¹⁹; la Lucia di Pisani, per contro, si preoccuperà nel capitolo successivo solo di domandare dei testimoni.

¹⁷ R. Pisani, *op. cit.*, p. 85 (XII, 1-4, 1-16).

¹⁸ A. Manzoni, *op. cit.*, p. 230.

¹⁹ *Ibid.*, p. 234.

Piccola nota onomastica, cui a questo punto del romanzo è giusto fare accenno rapidamente, è quella relativa a Tonio, amico di Renzo e testimone delle nozze durante la famosa *Notte degli imbrogli*, che nella versione napoletana diventa *Totonno*. L'autore sceglie qui l'equivalente partenopeo del diminutivo di Antonio, adattandolo al contesto traduttivo. Pisani mantiene di norma inalterati i nomi dei personaggi eccezion fatta per il suddetto Tonio, per il piccolo Menico che viene diminuito in *Menicuccio* e per il dottor Azzeccagarbugli che verrà invece tradotto letteralmente nel napoletano *Azzeccambruogli*. Il caso di suor Gertrude, invece, merita una più attenta analisi, come si vedrà oltre.

Non mancano, inoltre, dirette riprese di manzoniana memoria nello stile pisaniano. Un esempio si può riscontrare già nell'inciso «(che servizio!)» al verso settimo del canto sopra riportato. Tale esclamazione, posta tra parentesi a sottolineare un pensiero esterno dell'autore atto a commentare e giudicare le azioni dei personaggi, o a rivolgersi al pubblico leggente (così come i versi finali della quarta strofa (vv.15-16): «ca 'a gente te scumbina, cchiù d' 'a pesta, / tutte 'e prugette fatte, a uno a uno»), ricorda ben da vicino gli incisi di Manzoni come: «Così fatto è questo guazzabuglio del cuore umano»²⁰ o «Perché, vi domando io, cosa ci ha a che fare poeta con cervello balzano?»²¹ atti ad introdurre l'intervento più o meno ironico o partecipe dell'autore alle vicende dei suoi personaggi. Si noti, da ultimo, in questo canto la ripresa del verso «*questa è mia moglie, questo è mio marito*», termine giuridico, che proprio per questo motivo viene trascritto in corsivo e in italiano invece che nel napoletano in uso nel testo, diventando in tal modo anche una vera e propria citazione dal testo originale.

Altro episodio degno di nota è quello relativo all'arresto di Renzo, che viene da Pisani racchiuso in brevissime quartine. Non c'è traccia del sedicente Fusella di manzoniana memoria, né del discorso di Renzo alla folla. L'arresto, la fuga di Renzo e la liberazione finale vengono chiusi nelle quartine seguenti:

E proprio dint' a chillu serra serra
 (bellu destino!) Renzo ce ncappaie
 e ghiette a capità 'n miez' a 'sta guerra
 senza na colpa... e 'a pulezia 'arrestaie

²⁰ *Ibid.*, p. 364.

²¹ *Ibid.*, p. 474.

P' 'o capo d' 'a rivolta fuie scagnato
da 'o cchiù alluccuto 'e tutte 'e tavernare
ca 'o iette a denunzià dicenno: – «È stato
stu giovane a fa' 'a lotta 'e putecare!»²².

Una rapida osservazione va fatta qui sulla parola *putecare*, quadrisillabo, sicuramente utilizzata dall'autore per conferire la giusta musicalità metrica al verso. Tale parola però, tradotta, intende genericamente indicare i bottegai; d'altro canto *furnare* (a intendere nello specifico i fornai) sarebbe risultato probabilmente più appropriato da un punto di vista di specificità di significato, ma, da trisillabo, avrebbe intaccato la metrica del verso.

Chiudendo la carrellata delle riprese pisaniane relative agli episodi comici dei *Promessi sposi*, si guardi anche al finale dell'opera. Ben noto è quello manzoniano, da sempre al centro di studi critici attentissimi:

Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiám pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia. La quale, se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se invece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta²³.

Così viene rielaborato in due rapide quartine dal Pisani:

'O bene vince preputenza e inganno:
'o zuco 'e tutta 'a storia è chistu ccà!
Na storia addò o fanateco e 'o tiranno
pàveno tutte quante 'e nfamità.

Io mo nun saccio, nun ne so' sicuro,
si songo stato buono a vv' 'a cuntà,
però m'avita credere, v' 'o giuro,
che l'aggio fatto overo in umiltà²⁴.

A differenza del modello ottocentesco, in questo caso l'autore è solo Pisani: non c'è traccia del presunto manoscritto seicentesco che Manzoni dichiarava nell'introduzione al romanzo come sua fonte. Il poeta napoletano quindi invece di chiedere ai propri lettori, come aveva fatto il milanese, il

²² R. Pisani, *op. cit.*, pp. 137-138 (XXII, 1-6, 17-24).

²³ A. Manzoni, *op. cit.*, pp. 1116-1117.

²⁴ R. Pisani, *op. cit.*, p. 261 (Conclusione, 1-2).

perdono qualora si fossero annoiati, dichiara la propria umiltà nell'aver ripreso e tradotto l'opera originale e con essa anche l'autore che l'ha composta. Risulta evidente qui il confronto con il modello e l'ovvia posizione di subordinazione nella quale l'autore contemporaneo si pone rispetto al grande narratore ottocentesco, dichiarando apertamente di non voler rivaleggiare con lui ma di aver composto qualcosa di umile e discreto, ponendo in dubbio persino le sue stesse capacità di narratore. Emerge qui, ovviamente, anche l'ombra della *captatio benevolentiae* insieme ad una probabilmente falsa modestia dell'autore, la stessa che anche Manzoni aveva esibito in principio di romanzo rivolgendosi ai suoi «venticinque lettori».

Raffaele Pisani, è bene specificarlo, nel lavorare alla sua opera poetica non ha intento parodistico ma si pone una vera e propria missione di traduzione e rielaborazione del testo; ciò risulta palese nell'analisi di quei passi manzoniani più sofferti e carichi di *pathos* in cui la profondità dell'animo umano viene scandagliata fino al suo punto limite e portata fuori per essere mostrata al lettore. Pisani coglie quel dolore, lo traduce e lo mostra al lettore filtrato attraverso la lingua – e l'anima – di Napoli.

Un esempio lampante lo si può avere guardando alla madre di Cecilia. Di seguito, entrambe le versioni:

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo. [...] Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, ché, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento.

Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d'insolito rispetto, con un'esitazione involontaria. Ma quella, tirandosi indietro, senza però mostrare sdegno né disprezzo, «no!» disse: «non me la

toccate per ora; devo metterla io su quel carro: prendete.» Così dicendo, aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tesse. Poi continuò: «promettetemi di non levarle un filo d'intorno, né di lasciar che altri ardisca di farlo, e di metterla sotto terra così.»

Il monatto si mise una mano al petto; e poi, tutto premuroso, e quasi ossequioso, più per il nuovo sentimento da cui era come soggiogato, che per l'inaspettata ricompensa, s'affaccendò a far un po' di posto sul carro per la morticina. La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, ce l'accomodò, le stese sopra un panno bianco, e disse l'ultime parole: «addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri.» Poi voltatasi di nuovo al monatto, «voi,» disse, «passando di qui verso sera, salirete a prendere anche me, e non me sola.»

Così detto, rientrò in casa, e, un momento dopo, s'affacciò alla finestra, tenendo in collo un'altra bambina più piccola, viva, ma coi segni della morte in volto. Stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo poté vedere; poi disparve. E che altro poté fare, se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e metterselo accanto per morire insieme? come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato²⁵.

Nell'opera pisaniiana il passo del XXXIV capitolo dei *Promessi sposi*, noto come *La madre di Cecilia*, diventa semplicemente *Cecilia*, titolo qui del canto quarantaduesimo, chiaramente indirizzato a rendere la bambina morta protagonista della scena ancor più che la di lei pietosa e angustata madre. In Pisani, però, la madre le parla più a lungo e con una forma di disperazione più chiaramente manifesta:

[...]

Renzo, ca s'era quase repigliato,
steve llà llà pe' metterser 'n cammino,

quanno vedette ascì 'a 'dint'a na porta
na mamma ca purtava dint' 'e bbraccia
'a piccerella soia 'a poco morta:
teneva 'e tratte 'e n'angiulillo 'n faccia

e overo comm'a n'angelo era bella;
tutta pulita, tutta appripata,
pareva ca durmeva 'sta fatella
cu 'a capa 'n pietto a' mamma abbandunata.

²⁵ A. Manzoni, *op. cit.*, pp. 1001-1004.

'n pont' 'o mussillo l'urdemo sorriso
 ch'aveva dedicato a mmamma soia
 primma 'e vulà p' 'e vvie d' 'o Paraviso.
 E 'a mamma le diceva: – «*Gioia, gioia,*

*quanto si' bella cu 'sta vesta rosa
 e quanto si' gentile e aggraziata.
 Chesta vucchella è na viola nfosa
 e 'sta faccella 'a faccia 'e na pupata,*

addio, trezzelle bionde comm' 'o ggrano...» –
 E ne chiagneva lacreme cucentu
 'sta mamma, accarezzanno cu na mano
 'a fronte 'e gelo, delicatamente.

'Nzino s' 'a cunnuliava doce doce:
 – «*Duorme tesoro mio, bella 'e mammà.*» –
 E 'a nonna-nonna, chiano, sottavoce,
 le suspirava... pe' nun 'a scetà...

nu carro chino 'e muorte s'accustaie
 vicino a cchella mamma scunzulata:
 – «*Cecilia, ammore mio, mo te ne vaie?*
Ah, che delore! Figlia, figlia amata.

E po' cuntinuaie: *Fata sincera,
 suonno carnale, stella mia lucente,
 niente ce po' cchiù sparere: stasera
 nuie restammo nzieme eternamente!*» –

l'urdemu vaso... lieggio... Po' chammaie
 'o proprietario 'e chillu carro, 'o dette
 vinte munete d'oro (le rialaie
 tutte 'e ricchezze soie) e le dicette:

– «*V'affido chistu sciore 'e criaturella,
 nisciuno 'a for'a vvuie l'ha dda tuccà.
 Stateve accorto a 'e mmane, 'a capuzzella...
 Chisà qua 'e suonne ca se sta a ssunnà...*

*sentite buono e nun ve ne scurdate:
 stasera ca turnate pe' 'sta via*

*veniteme a piglià, me truvate,
io pure morta 'e chesta malatia.*

*'Sta malatia 'a voglio! 'A sto' aspettanno!
D'aieressera 'a sto' facenno 'a spia:
nun v' 'o scurdate, ve l'arraccumanno,
m'ita atterrà nzieme a' nennella mia...» –²⁶*

Non sarà un caso, quindi, se è proprio in questa scena che Raffaele Pisani riesce a toccare il più alto grado del *pathos* lirico incamerando appieno il Manzoni descrittore, straziato e straziante, dell'animo umano. Si noti anche che qui manca la seconda bambina: Cecilia è l'unica figlia di una madre devastata dal dolore che continua a parlarle come fosse viva, al punto anche da cantare sotto-voce per non svegliarla. La Cecilia pisaniana indossa inoltre una veste rosa, al posto di quella bianchissima che aveva la bambina del testo modello, e ha stampato sul volto l'ultimo sorriso dedicato alla madre in punto di morte. Infine qui la madre, a differenza dell'originale manzoniana, piange ancora mentre parla con la sua bambina morta e non la pone direttamente sul carro ma la cede al monatto chiedendogli però di fare attenzione. Manca, da ultimo, la reazione del monatto a questa vista; quella reazione di rispettosa devozione che in Manzoni colpiva il lettore quasi più della madre addolorata. Nonostante la miriade di sfumature che differenzia le due scene, la sofferenza di fondo resta però la stessa e viene resa da Pisani, come già da Manzoni, senza strepito né clamore: tutto avviene sottovoce; la donna straziata e morente, pur depauperata del sangue lombardo di manzoniana memoria, resta nel poeta contemporaneo la figura quasi evanescente che ne aveva fatto l'autore milanese.

La storia della monaca di Monza, invece, viene racchiusa da Pisani in appena undici quartine al capitolo XX del poema, che val la pena leggere in versione integrale:

*Ce steva llà na monaca assaie bella:
suora Geltrude, na bellezza rara.
Era però na strana munacella,
teneva ll'uocchie doce e 'a vocca amara.*

*'E vvote malinconica e paurosa,
'e vvote curaggiosa e scrapricciata;*

²⁶ R. Pisani, *op. cit.*, pp. 231-234 (XLII, 5-17, 19-68).

mo allera, mo gentile, mo scuntrosa,
po' tutto nzieme mesta e timurata.

Che storia triste 'a vita 'e 'sta nennella
nata int' 'o bene, 'n miez'a ll'allegria,
e po' nzerrata llà, dint'a na cella...
Che sciorta nfama! Che malincunia!

Pecché? Pecché 'sta povera criatura
mo se truvava dint' 'o munastero?
('O desiderio 'e sta' dint' 'a clausura
nun l'era maie passato p' 'o pensiero;

canzone, feste, vase e spasimante:
chesto vuleva! Chesto se sunnava!
E nno 'sta vita 'e spàseme, mancante
'e tutto chello ch'essa s'aspettava.)

Colpa d' 'o pate, pirschio e scemunito,
ca pe' nun darle 'a dote ca se dà
quanno na figlia vo' piglià marito,
penzaie dint' 'o convento d' 'a nzerrà:

Geltrude, p' 'o dolore, p' 'a tristezza,
p' 'a nfamità 'e stu pate carugnone,
jettaie tutte 'e vvirtù dint' 'a munnezza
e strapazzaie onore e religione.

Cercava l'occasione sulamente
pe' fa' supirchiarie e marvaggità:
mettette 'a cora 'o diavulo fetente
e chella avette l'opportunità.

Ce steva nu palazzo ch'affacciava
proprio dint' 'o ciardino 'e stu convento,
e 'o proprietario – Egidio – se spassava
a sfruculià, cu tutt' 'o sentimento,

'a munacella... e avé chella figliola
nun le custaie assaie; nu surdeglino,
po' nu sorriso, doppio na parola
e succedette chello ca 'o destino

aveva 'a tempo dint' 'o libro scritto.
Ah, povera nennella sfortunata!
pe' colpa 'e chillu pate maleditto
addeventaie 'a peggia disgraziata²⁷.

Sebbene l'episodio venga qui ridotto al minimo e manchi dei tormenti e delle ribellioni giovanili di Gertrude, l'impatto narrativo resta però assicurato. Anche Pisani, come già il poeta lombardo un secolo e mezzo prima di lui, condanna amaramente il padre della giovane, descrivendolo per mezzo di epiteti non proprio lodevoli (*pirchio, scemunito, carugnone*) e travasa il peso della colpa dal padre alla figlia solo all'arrivo di Egidio: così anche per Pisani, la *sventurata* manzoniana diventa *la peggiore delle disgraziate*. Si noti poi che Pisani chiama, stranamente, la monaca Geltrude utilizzando la *-l-* al posto della *-r-* appellandosi, così, inspiegabilmente, alla versione del romanzo pubblicata da Manzoni nel 1823, quindi, formalmente a un'altra opera. Può darsi, ma resta finora solo un'ipotesi, che l'allitterazione *suora Gertrude...rara*, al secondo verso della prima strofa sopra citata così come quella formata dalle parole *Gertrude...tristezza* al verso 25, suonassero troppo dure all'orecchio del poeta e che quindi egli abbia voluto evitarle per motivi strettamente musicali; non si spiegherebbe altrimenti quell'unico richiamo al *Fermo e Lucia* in tutto il testo. Se ciò fosse vero il poeta napoletano avrebbe operato una modifica onomastica speculare e diametralmente inversa rispetto a quella che Perotti attribuisce a Manzoni. Secondo Perotti, infatti, l'autore lombardo avrebbe modificato tra il 1823 e il 1827 il suono *-ltr-* in *-rtr-* proprio per indurirlo e renderlo meno sonoro, e più sgraziato foneticamente²⁸, operazione che ovviamente in poesia risulta impraticabile.

Il testo pisaniano, nella sua interezza, certamente meriterebbe molta più attenzione a livello critico, linguistico e filologico. Pisani non si limita a una blanda traduzione del romanzo, ma assorbe e comprende fino in fondo la lezione manzoniana e le sfumature caratteriali dei personaggi del milanese, creando un vero capolavoro contemporaneo di alto livello stilistico e struttu-

²⁷ R. Pisani, *op. cit.*, pp. 127-129 (XX, 1-11).

²⁸ Cfr. P. A. Perotti, *I nomi dei personaggi nei Promessi Sposi*, in «Critica letteraria», XXV, Fasc. IV, n. 97, 1997, pp. 647 - 648: «Tra la prima e la seconda stesura del romanzo, l'autore ha lievemente modificato il nome della futura Signora [...]. Sembra cosa di poco conto, eppure ritengo che la variazione non sia casuale, ma adottata con uno scopo preciso: la nuova versione del nome ha un suono più duro, quasi cacofonico, certamente meno armonioso della prima [...], con quel gruppo consonantico *-rtr-* quasi impronunciabile [...] un nome foneticamente [...] sgraziato».

rile. Ci trova d'accordo De Blasi, quando afferma che: «La poesia di Pisani [...] merita di essere letta con attenzione e considerata non solo in rapporto alla poesia napoletana, ma nel quadro ricco e movimentato di tutta la poesia in dialetto dell'ultimo cinquantennio»²⁹. Allo stesso modo ci convince la Zaniboni Riveccio, cui si affida una valida conclusione basata sulla semplice quanto incisiva idea che se Don Lisander, «potesse avere tra le mani la sua storia risciacquata a Mergellina, ne sorriderebbe con compiaciuta bonomia»³⁰.

²⁹ N. De Blasi, *op. cit.*, p. 18.

³⁰ M. Zaniboni Riveccio, *op. cit.*, p. 10.

PATRICIA BIANCHI

MICHELE PRISCO EREDE CONSAPEVOLE
DI UNA LINGUA LETTERARIA

Una breve premessa è necessaria per dare conto del senso qui attribuito all'espressione «erede consapevole» riferita allo scrittore Michele Prisco.

In un saggio intitolato *Il Complesso di Telemaco* lo psicoanalista Massimo Recalcati¹ approfondisce il tema dell'eredità come riconquista, partendo proprio da un celebre motto di Goethe, ripreso da Freud nel *Compendio di psicanalisi*²: «ciò che hai ereditato dai padri, riconquistalo se vuoi possederlo davvero».

E dunque per ereditare veramente qualcosa dall'Altro, non è sufficiente ricevere passivamente, ma è necessario un movimento soggettivo di ripresa, occorre cioè fare nostro quello che già è stato nostro: al di fuori di questo processo di riconquista, intellettuale e emotiva, non si dà alcuna esperienza soggettiva di eredità. L'erede non può non essere consapevole, e il suo è il lavoro di un'intera esistenza nel riconoscere la propria provenienza e il debito simbolico che implica.

Questa prospettiva, con le dovute cautele, si può estendere alle eredità culturali, e nello specifico al rapporto di consapevole rielaborazione che ma-

¹ M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013.

² S. Freud, *Compendio di psicanalisi*, in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Borinighieri, Torino 1989, vol. XI, p. 643.

turò Michele Prisco rispetto alla grande tradizione narrativa meridionale ottocentesca, a cui con lucidità si ricollegava, e a questo si aggiunge che, in altra sede e con altre competenze, sarebbe da sviluppare l'indagine sulla fitta rete di correlazioni con le letterature europee, e in primo luogo con quelli che furono i suoi autori di riferimento nella formazione giovanile, da Mauriac e Faulkner a Defoe, Meredith, da Steinbeck a Anderson senza dimenticare la lezione di Proust.

Lo scrittore stesso ci introduce alle sue prime letture nella casa della sua colta famiglia di provincia:

Io avevo in casa una bellissima biblioteca [...] dove c'erano i romanzi degli scrittori forse minori dell'Ottocento che sono stati le mie prime letture di ragazzo; Anton Giulio Barrili, Castelnuovo, De Marchi, per non parlare poi di Verga, di De Roberto e degli altri. Poi tutti i classici stranieri: Balzac, Flaubert, e i russi³.

Rileggendo la vasta produzione prischiana, ci colpisce, come un lapsus rivelatore, una citazione d'ambiente in *Serva e padrona*, racconto della raccolta *Fuochi a mare*:

Nella sua stanza, che rassomigliava un poco al negozio d'un rigattiere, così stipata di mobili tende poltroncine cuscini e ninnoli ancora sottratti a qualche vendita, la signora Adalgisa leggeva un romanzo della Serao, sprofondata in una sedia a dondolo; ma bastò quel leggerissimo e atteso rumore fuori la porta⁴ per farle deporre subito il libro sullo sgabello vicino e illuminarla tutta⁵.

L'immagine deformata di un salotto borghese decaduto, in parte svenduto per necessità, ci restituisce le linee, i colori e forse gli odori di negozio di rigattiere, affastellato di oggetti desueti e inutilizzabili, accostati in continuità casuali, come parole allineate senza virgole.

E qui continua una sua vita un vecchio libro di Matilde Serao⁶, la giornalista e «romanziera» così popolare tra le fanciulle e le signore borghesi, ap-

³ M. Prisco, *Viaggio nella memoria*, in M.G. Martin-Gistucci, *Mario Pomilio. Una vita per la cultura*, a cura di L. Luisi, Ente Fiuggi, Cassino 1986, p. 49.

⁴ Si allude al rumore provocato dai movimenti del gatto Pupì.

⁵ M. Prisco, *Fuochi a mare*, Rizzoli, Milano 1957, pp. 286-287. Successive edizioni; Rizzoli 1961; Rizzoli 1972.

⁶ A Matilde Serao sono dedicati molti dei lavori di Clara Borrelli, dall'indagine sulla rivista «Flegrea» agli studi sull'onomastica e l'aggettivazione seraiana all'edizione commentata di *Suor Giovanna della Croce*. Per uno sguardo complessivo sulla Serao si rimanda ai volumi *Matilde*

prezzata persino dalla regina Margherita, la scrittrice di successo internazionale tradotta in Francia e Spagna, mai del tutto riscattata dall'accusa di «scrivere male» con cui l'aveva bollata il suo compagno di vita e di lavoro Eduardo Scarfoglio, e non solo lui.

Nel 1956, il 22 febbraio, Prisco pubblica sul «Giornale d'Italia» un articolo sull'attualità degli scritti della Serao, in occasione del centenario della sua nascita. Prisco riconosce alla Serao «la singolarità della prosa e la precisa notazione degli ambienti e dei personaggi...l'intuizione della psicologia partenopea» che le danno «un'aderenza rappresentativa che [...] nessun altro più ha ottenuto scrivendo di Napoli». Dunque la Serao romanziera di una città, ma anche scrittrice «internazionale e mondiale», interessata agli intrecci della passione in scenari alto borghesi, una scrittrice insomma con una «capacità grandissima [...] di rappresentare casi, personaggi e vicende», tale da controbilanciare le sue «imperfezioni di forma, e talvolta, le sciattaggini di stile [...] le inflazioni di aggettivi»⁷. E sul tema Serao ritorna come critico Prisco che rielaborerà più ampi saggi nel 1981 e 1995. Ora credo che in qualche modo quella della Serao sia anche simbolicamente l'eredità letteraria e stilistica con la quale Prisco si rapporta, intendendo ovviamente nella scrittrice la sintesi rappresentativa di una stagione culturale meridionale che ha in Di Giacomo l'altro riferimento fondamentale.

Non a caso nel libro del 1995 fa implicitamente un bilancio della stagione tardo ottocentesca e indica le ragioni del successo e del declino della Serao come interne a un cambiamento culturale e di modelli letterari, e cita, ponendolo come spartiacque, il saggio di Renato Serra da cui prende le mosse il suo ragionamento:

C'è stato un tempo, raccontano i vecchi, in cui anch'essa fece dei tentativi di arte vera e propria, con un realismo abbondante, pittoresco e commosso nella sua minuzia un po' trita. Se mai si tratta d'un tempo lontano. I suoi cliché appartengono alla letteratura commerciale di second'ordine; osservano la moda,

Serao. Le opere e i giorni. Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Pupino, Napoli, Liguori 2006 e *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria*, a cura di G. Liberati, G. Scalera, D. Trotta, CNR edizioni, Roma 2016.

⁷ L'articolo si può leggere in *Matilde Serao, vita opere testimonianze* a cura di G. Infusino, Polisud, Napoli 1977, pp. 103-106. Nel 1954 Prisco aveva pubblicato un saggio dedicato alla Serao sulla «Nuova Antologia» e nel 1995, su sollecitazione di Eleonora Natale Taglioni, figlia della scrittrice, pubblica il volumetto *Matilde Serao. Una napoletana verace*, Newton Compton, Roma 1995. Si veda anche *Nuove letture per Matilde Serao*, a cura di P. Bianchi e G. Maffei, Loffredo, Napoli 2019.

con i santi, le madonne e le conferenze sulla primavera italica, ma un po' di lontano; la seguono, non la fanno⁸.

Secondo Prisco il severo giudizio di Serra scaturisce «da un mutamento del gusto, e da quella nuova tendenza formalistica di cui appunto Serra fu uno degli antesignani»:

Comincia il tempo del frammentismo, la stagione della prosa d'arte (alla giusta valutazione della riforma verghiana occorreranno decenni di ripensamento), e il genere romanzo è sempre più guardato con sufficienza, sicché anche la fama della Serao ne soffre e scolorisce: forse più che i suoi scadenti romanzi mondani e bourgettiani così amati, come nota il Serra, dalle lettrici, in Italia e all'estero, a oscurare il nome della Serao contribuirà il clima critico nel quale la nuova letteratura s'andrà isterilendo per un malintese equivoco di validità artistica⁹.

Sono questi argomenti che possono essere proiettati proprio sulla situazione novecentesca entro la quale Prisco viveva come scrittore¹⁰, non a caso talvolta velatamente accusato per essere troppo «ottocentesco» per i larghi e complessi intrecci narrativi, per l'attenzione accurata alla descrizione realistica e al profilo psicologico dei personaggi, per le scelte linguistiche di sorve-

⁸ Nel volume *Matilde Serao*, cit., a p. 19 è citato il passo ripreso da R. Serra, *Le lettere*, Bompiani, Roma 1914.

⁹ *Ibid.*, p.19.

¹⁰ I lavori di Prisco sono stati oggetto di critica letteraria già dal loro primo apparire, in particolare sulle pagine letterarie di giornali; ricordiamo, per i saggi e gli articoli in riviste, M. Cicala, *Rassegna di studi critici su Michele Prisco*, in «Critica letteraria», III, 1, 1975, pp. 177-202; P. Giannantonio, *Invito alla lettura di Michele Prisco*, Mursia, Milano 1977; G. Amoroso, *Prisco*, La Nuova Italia, Firenze 1980; M. Pomilio, *Introduzione a M. Prisco, Figli difficili*, Rizzoli, Milano 1984, pp. I-X; M.G. Martin-Gistucci, *Michele Prisco. Una vita per la cultura*, a cura di L. Luisi, Fondazione Fiuggi, Cassino 1986; M. Pomilio, *Prisco Michele*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, III, UTET, Torino 1986, pp. 546-548; C. Aliberti, *La narrativa di Michele Prisco*, Restogi, Foggia 1994; Michele Prisco. *Una vita per il romanzo*, a cura di G. Marinelli, Edizioni del Delfino, Napoli 1998; L. Rocco Carbone, *Incontro con l'autore Michele Prisco*, con introduzione di C. Di Biase, Massa Editore, Napoli 2004; S. Perrella, *Introduzione a M. Prisco, La provincia addormentata*, Rizzoli, Milano 2005, pp. I-VI; G. Petrocchi, *Postfazione a M. Prisco, La provincia addormentata*, Rizzoli, Milano 2005, pp. 271-279; F. D'Episcopo, «Le ragioni narrative» 1960-1961. *Antologia di una rivista*, Tullio Pironti, Napoli 2012; D. Trotta, «Caro Mario, ti scrivo...». *Le ragioni (non soltanto) affettive di un carteggio inedito*, in *Le ragioni del romanzo. La vita letteraria a Napoli*, a cura di F. Pierangeli e P. Villani, Studium, Napoli 2014, pp. 93-140.

gliata letterarietà ma soprattutto per l'orientamento della sua scrittura entro il genere del romanzo e del racconto¹¹.

Proprio la novella, o il racconto se si preferisce, era stato il genere di sperimentazione e di eccellenza degli autori meridionali¹². E di racconti Prisco fu scrittore «fluviale», per adoperare un aggettivo sempre associato alla produzione della Serao: una generosità di scrittura costante, quella con cui Prisco attraversava le «terre basse» del racconto, come lui stesso le definiva in *Punto franco* con un'espressione ripresa poi come titolo di una successiva raccolta¹³.

I libri che raccolgono i racconti di Prisco¹⁴, che oggi riconosciamo sia come nuclei di più estese narrazioni di romanzi e sia come entità autonome, sono disposti nei volumi in un ordine autoriale soggettivo, sicuramente non banalmente cronologico, e ricomposti secondo una filologia d'autore.

Anche questo elemento compositivo editoriale non sembra casuale: chi ha praticato le raccolte di novelle seraiane e di altri narratori meridionali sa bene che questa tessitura non lineare era una pratica pressoché abituale per le raccolte di racconti o di pezzi giornalistici che di frequente costituivano primi tasselli di successivi romanzi. La scrittura di Prisco si sviluppa su piani cronologici asimmetrici, con riprese, recuperi, persino con smarrimenti e ritrovamenti materiali che sono come 'colpi di scena' di un narratore-protagonista aggiunti alla vicenda romanzesca: è il caso di *Gli altri*, che prende l'avvio dal ritrovamento casuale di un contenitore azzurrino, dimenticato nella «casarella» di Vico Equense dello scrittore, in cui giacevano dimenticati gli abbozzi di un racconto composto negli anni 50.

Ricordiamo che proprio in *Fuochi a mare* i testi dei racconti di *Serva e padrona* come di *Sposi della domenica* erano elementi per un romanzo avviato nel 1952 e non realizzato, e in *Terre basse* pubblicato nel 1992 sono rac-

¹¹ Per le riflessioni teoriche dello scrittore sul romanzo si vedano M. Prisco, *Fuga dal romanzo (appunti sul «nouveau roman»)*, in «Le ragioni narrative», I, 1, 1960, pp. 119-139; Id., *Il romanzo italiano contemporaneo*, Cesati, Firenze 1983.

¹² E. Giammattei, *Prisco e il personaggio del narratore*, in Id., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Liguori, Napoli 2003, pp. 132-138.

¹³ M. Prisco, *Punto franco*, Rizzoli, Milano 1965, poi con redazione ampliata incluso in *Inventario della memoria*, Rizzoli, Milano 1970; Id., *Terre basse. 25 racconti 1941-1991*, Rizzoli, Milano 1992.

¹⁴ Le raccolte di racconti di Prisco sono comprese nei volumi: *La provincia addormentata*, Mondadori, Milano 1949 (2ª edizione riveduta e ampliata Rizzoli 1969); *Fuochi a mare*, Rizzoli, Milano 1957; *Punto franco*, Rizzoli, Milano 1965, poi in *Inventario della memoria*, Rizzoli, Milano 1970; *Il colore del cristallo*, Rizzoli, Milano 1977; *Terre basse. 25 racconti 1941-1991*, Rizzoli, Milano 1992; *La pietra bianca*, Grauss, Napoli 2003.

colti racconti dal 1942 al 1990, come i più antichi *Il cavadenti*, *L'abito da sposa*, *Il coltello* in cui è più evidente la filigrana narrativa seraiana e digiacomiana, quasi a testimoniare la storia delle variazioni di un cinquantennio di scrittura, che meriterebbe un'indagine filologica e testuale sistematica.

Tutti i numerosissimi lettori di Prisco ne hanno apprezzato le sapienti spirali sintattiche, funzionali a descrizioni sempre più ravvicinate e analitiche di odori, suoni, emozioni. Una perfezione di forma dove la solida formazione culturale si innesta nella creatività autoriale. Così la selezione del lessico, aliena da preziosismi, si rinnova per inattesi cortocircuiti già nella *Provincia Addormentata*: «con lo scartocciarsi degli anni uno dietro l'altro le camere nuziali fanno l'intimità delle confidenze»; «Il brusio del silenzio li affascina»; «allora ritorna nella casa un respiro festoso che la sgruma»¹⁵.

E ancora nella *Provincia addormentata*, quasi in ogni pagina, si può apprezzare la sapiente disposizione degli aggettivi, posti di frequente prima del nome quasi ad anticiparne la modificazione di senso, e con una funzione di inaspettata intensificazione dei significati:

Di certi momenti che mutarono la vostra vita aprendole nuovi e inaspettati sbocchi, resta poi sempre nella memoria, sovente, il ricordo di particolari ad essi più estranei: o una voce, un gesto, o un profumo, un suono, o l'incantata immobilità d' un paesaggio: e, a tanta distanza, sol esso ripropone talvolta, intatta dinanzi al nostro pensiero, l'immagine di quegli istanti. Per molti anni Giuliano doveva ricordare l'architettura nuda e severa della campagna di Cava oltre i vetri della finestra, ch'egli aveva a lungo fissata, nel pomeriggio trascorso in camerata con il vicino di banco, entrambi sottratti alla vigilanza del prefetto. C'era nel suo sguardo una caparbieta che sembrava la sola attenzione: in realtà, avidissimo alle parole dell'amico calde e umide di compiacenza, non si lasciava sfuggire alcuna delle rivelazioni che gli venivano fatte¹⁶.

Una modalità di scrittura che si può verificare per tutta la produzione di Prisco, a cui l'equilibrato uso dell'aggettivazione conferisce uno spessore evocativo, aprendo a nuove dimensioni di senso pur nella linea di scelta stilistica propria della tradizione letteraria. Lo scrittore dichiarerà una sua poetica linguistica:

¹⁵ Le citazioni si riferiscono rispettivamente a *La provincia*, cit., p. 102, e *ibid.* p. 147.

¹⁶ *La provincia*, op. cit., p. 49.

Ho una certa predisposizione a usare aggettivi polisillabi, sdrucchioli, con desinenza in *-ile* o *-ale* (*ineludibile, insopprimibile, ineffabile, irrimediabile ecc.*) e gli avverbi che ne derivano; al contrario, non c'è iterazione o abitudine nell'impiego delle parole, che dipendono solo dalla storia, dalla situazione, dal personaggio, senza alcun aggio dell'autore nella ricerca del linguaggio, imposto, ripeto, dal racconto¹⁷.

I *Fuochi a mare*, proprio per la loro cronologia composita e per una maggiore vicinanza ai registri neorealistici, possono far risaltare la fedeltà a delle opzioni linguistiche orientate verso la norma dell'italiano standard, scelte tanto più significative perché riguardano elementi basilari di alta frequenza come i pronomi personali. Osserviamo infatti che, in funzione di soggetto, Prisco usa secondo la norma grammaticale codificata 'egli/ella' e non 'lui/lei', entrati ormai dall'italiano parlato di uso medio nella scrittura¹⁸: «egli non rispose»; «ella entrò titubante»; «egli era troppo intento a scoprire il valore delle cose»¹⁹.

'Lui/Lei' soggetto, oggi risaliti dall'uso medio alla norma e alla scrittura di media formalità, sono invece adoperati come artificio espressivo per rendere la tonalità del discorso di personaggi di ceto popolare, quasi semicolti, al pari di una rappresentazione realistica del loro parlato con battute brevi, con una progettazione sintattica che si spezza in inversioni e dislocazioni, o che procede sul solco di espressioni cristallizzate e ripetitive nel parlare comune. Si legga, ad esempio, il racconto *Paolino*, storia della famiglia di un ammaestratore di cani ambientata tra Baronissi e Salerno, dove possiamo trovare questi esempi: «avete fatto molti quattrini oggi»; «t'ha messa allegra l'incontro di stamattina?»; «lei lo fissava quasi attonita»; «ti sei fatta la croce?»; «sempre questo nome di Giovanni in mezzo»²⁰.

Dunque una scelta precisa, orientata verso la mimesi dell'uso medio, del parlato informale marcato prevalentemente sul piano sintattico, con una rinuncia volontaria a un facile effetto 'colore locale', attraverso il dialetto, come Prisco enuncerà chiaramente:

Sono stato educato in una famiglia dove non si parlava dialetto, che peraltro conosco benissimo e talvolta uso nel linguaggio corrente, fra amici o più ra-

¹⁷ *Una vita, op. cit.*, p. 25.,

¹⁸ Per una descrizione della situazione linguistica di oggi si veda P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2010.

¹⁹ *Fuochi a mare, op. cit.*, citazioni rispettivamente a p. 72; 73; 146.

²⁰ *Fuochi a mare, op. cit.*, citazioni rispettivamente a p. 189; 193; 196; 197 e *ibid.*

ramente in casa. Ma c'è un motivo più programmatico, direi, nell'assenza del dialetto nei miei libri: il dialetto napoletano fra tutti gli altri è in sé così caratterizzato e caratterizzante che, a servirsene, uno scrittore inevitabilmente rischia di poter scivolare nel bozzetto. Quando ho dovuto far parlare personaggi d'estrazione popolare o in ogni caso di modesta cultura, nei dialoghi ho abolito di proposito il congiuntivo e ho cercato giri di frase che magari serbassero la sintassi dialettale senza averne il lessico²¹.

In questo quadro, ha allora una valenza particolare l'espressività regionale sperimentata in *La dama di piazza*, romanzo del 1961²² ma riferito ad anni precedenti, uno dei due testi prischiani, assieme a *Gli Altri*, ambientati a Napoli, nella zona tra piazza Dante e dintorni. Una città tra le due guerre in cui sembra possibile il progresso economico e culturale: così la protagonista, capitata per caso nel quartiere della Sanità, si meraviglia che ancora lì si parli solo in dialetto, quel dialetto feroce e ancora oggi tenace nelle «riserve» linguistiche metropolitane²³.

Il registro della regionalità è esibito, necessariamente, nelle sue gamme diastratiche, dal basso all'alto: ad esempio, nel 'tormentone' di tipo teatrale del portiere, non scevro di invidia sociale: «ma chi è, don Ciro De Simone, chi è? Ma perché porta la sciassa²⁴ si crede un signore?»²⁵.

Un portiere che si rivela non privo di autopercezione linguistica nello scegliere il lessema di italiano regionale che si riferisce al suo lavoro: «Saverio, il portinaio (ma egli si definiva guardaporta e ancora meglio guardaportone, includendo nel termine un più alto e solenne concetto della propria autorità)»²⁶.

²¹ *Una vita*, op. cit., pp. 26-27.

²² Prisco fu elogiato come «signore del romanzo» da Carlo Bo nell'articolo Flaubert si trasferisce a Napoli, con «La dama di piazza», in «L'Europeo», 10 dicembre 1961. Libro eccentrico rispetto alla restante produzione prischiana, ribadisce la scelta della narrativa tradizionale costruita sul personaggio in anni di cambiamenti con le avanguardie e l'écologie du regard, con fedeltà a una linea espressa anche in *Le ragioni narrative* (1960-61), la rivista fondata da Prisco con Mario Pomilio, Domenico Rea, Luigi Incoronato, Leone Pacini e Gian Franco Venè.

²³ Si veda N. De Blasi, *Storia linguistica di Napoli*, Carocci, Roma 2012, in particolare le pagine dedicate all'immagine della città e a cambiamento e conservazione nel dialetto urbano a pp. 131-155.

²⁴ «sciassa» in nap. 'marsina; giacca elegante stretta in vita con falde corte, originariamente rossa'; dal francese *châsse*. Con «sciassa» in napoletano si intende anche la giacca del frac: tali giacche, in origine usata dai ceti aristocratici per cerimonie o eventi mondani, divennero poi la divisa abituale di camerieri di caffè e ritrovi e di portieri di stabili e alberghi.

²⁵ M. Prisco, *Dama di piazza*, Rizzoli, Milano 1961, p. 128.

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

Si toccano poi i registri di una regionalità borghese, dove si conservano – come santi in una campana di vetro – parole desuete nell’italiano ma vive ancora nell’uso locale: così nell’italiano regionale della signora Castiglia nella *Dama di piazza* si conserva, come un intarsio, un regionalismo lessicale già censurato nei manuali ottocenteschi di correzione dei provincialismi²⁷: «La vita è un boccone e non bisogna essere attaccati a niente... Gli affetti, la famiglia: questo conta... Il resto è tutta orfanità»²⁸.

Se Prisco si è tenuto lontano da ambientazioni urbane, tranne che per la *Dama* e gli *Altri*, è vero anche che proprio il «tema Napoli», se così possiamo sinteticamente etichettarlo, ci dà la misura della sensibilità innovatrice dello scrittore, e della sua consonanza letteraria a una dimensione dell’esistenza tutta novecentesca e europea.

La Napoli di Prisco, distante da ogni incrostato stereotipo descrittivo, ci appare allora come una città inclusa, a tratti claustrofobica, dove uomini e edifici sono altro da quello che sembrano: così negli *Altri* Amelia Jandoli (le due Amelia Jandoli) vive in una strana stanza, in un lungo corridoio, in un grande edificio che era un convento allo Spirito Santo e poi era stato smembrato ricavandone da un lato la sede di una banca e trasformando le antiche celle monacali in alloggi seminascosti, quasi staccati dalla città brulicante.

E la città «bassa», storica, sembra non poter più contenere l’inquietudine crescente, il male di vivere: la città si espande, straniata e straniante, nel quartiere del Vomero, con case e vie ancora da costruire, che sembrano nascere dal niente e portare al niente. Scrive Prisco: «al Vomero si odono accenti stranieri»²⁹, una contaminazione positiva con un’immigrazione anche interna e interregionale, che forse Prisco si prefigurava feconda, rigeneratrice di una Napoli che non è stata.

Estraneo a una dimensione di facile dialettalità, Prisco trova una chiave di sperimentazione proprio per il napoletano. Se consideriamo il campo del dialetto napoletano letterario, e più precisamente del dialetto della tradizione teatrale, dobbiamo attribuire a Prisco una intelligente operazione culturale:

²⁷ Il termine è censurato in M. Siniscalchi, *Idiotismi. Voci e costrutti errati di uso più comune nel Mezzogiorno d’Italia, con un’appendice ortografica*, Vecchi, Trani 1892, s.v.; per un quadro d’insieme della regionalità linguistica N. De Blasi, *Geografia e storia dell’italiano regionale*, Il Mulino, Bologna 2014.

²⁸ *Dama di piazza*, op. cit., p. 183. «Ofanità» sta per ‘vanità, vanagloria, vanto’ ed è parola dell’italiano antico letterario caduta in disuso ma conservata nell’italiano regionale campano, dove appunto non è percepita come dialettalismo.

²⁹ *Dama di piazza*, op. cit., p. 61.

nel 1962 traspose in un dialetto meno arcaico la settecentesca *Annella tavernara di Portacapuana* di Gennaro D'Avino, su invito del regista Gennaro Magliulo, e il suo testo fu il copione di uno spettacolo di grande successo al Mercadante, poi ripreso dalla Rai e successivamente riproposto al nuovo Sannazzaro. Dichiarerà lo scrittore: «trascrissi la settecentesca commedia del D'Avino [...] senza snaturarne il sapore, spero, in un dialetto moderno o diciamo più comprensibile [...]. Fu un'operazione che segnava, fra l'altro, l'inizio di una riscoperta del nostro teatro settecentesco»³⁰.

In questa breve dichiarazione è condensata tutta la consapevolezza di una letteratura teatrale di tradizione e nello stesso tempo della variazione diacronica del dialetto che, proprio perché destinato alla comunicazione teatrale, deve adeguarsi ai nuovi usi attraverso attente riscritture.

Legato alla tradizione della sua formazione letteraria, Prisco nell'arco della sua carriera si muove in modo assolutamente personale verso moduli strutturali e stilistici innovativi, e in particolare matura in modo esplicito anche la sua poetica linguistica.

L'eredità letteraria consapevole rende possibile per Prisco una ricerca originale della lingua e dello stile mirata a quella che egli stesso definisce «la poetica dell'interiorità»:

A me ha sempre interessato l'uomo, e ho cercato ogni volta di rappresentarlo nella sua verità psicologica, che poi è quella che determina la sua verità (o la sua apparenza) comportamentale. Quanto ai miei strumenti stilistici, o espressivi, il mio modo naturale di essere narratore mi porta – direi che mi spinge – a cercare di *immergere il lettore nella pagina* più che di disporre al modo di uno spettatore (come facevano i romanzieri di una volta) o d'un collaboratore (come tendono a fare certe scrittori d'oggi), attraverso l'impasto di una prosa che tenta di restituire al lettore la pienezza della vita nella sua complessa, misteriosa ineffabilità. Di qui l'effetto cumulativo dei particolari, con la forte interiorità dei personaggi, con il frequente ricorso alla memoria [...], la preponderanza accordata agli odori e ai sapori e sopori e, in genere, alla presenza della natura, alla ricostruzione di un'atmosfera³¹.

Raccontando una storia, Prisco ha voluto trasmetterci la sua «informazione del mondo, dell'esistenza, della vita», collegando passato e presente attraverso modelli culturali e narrativi.

³⁰ La testimonianza dello scrittore è riportata in *Una vita per il romanzo, op. cit.*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

GIUSEPPE BONIFACINO

NEOAVANGUARDIA E RIVOLUZIONE.
LA LETTERATURA VERSO IL SESSANTOTTO:
APPUNTI PER UNA RIFLESSIONE

1. *In principio erat Laborintus*¹: nel 1956. Era, come si sa, un anno di svolta, nel quale nasceva anche, a Milano, con un preciso intento modernizzatore, una rivista, «Il Verri», decisa ad immettere una estetica di ascendenza fenomenologica in un contesto ancora segnato, com'era quello italiano, da una pervasiva dominanza storicistica, se pur variamente declinata e integrata, tra resistente crocianesimo e ortodossia marxista, e ad ascrivere – mentore Anceschi – particolare rilievo al momento della poetica entro il processo della creazione letteraria: come peraltro sarebbe stato per gli scrittori della neoavanguardia, che in quell'ambito si andavano formando².

Nella scrittura del *Laborintus* sanguinetiano, convulsamente decostruttiva del canone lirico e della sua temporalità per statuto concentrica, come nella riflessione animata dal gruppo di giovani raccolto da Anceschi nel «Verri», spiccava l'esigenza di rinnovare alle radici la creazione letteraria e i suoi dispositivi formali, nella presa d'atto del tramonto non reversibile dei suoi assetti tradizionali e della stessa funzione intellettuale demandata a gestirli³. E

¹ E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.

² Ne svolge angolose analisi F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano 2014.

³ In proposito, oltre all'acuta sintesi di R. Donnarumma, *La poesia, in Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018, spec. pp. 73-76, si rinvia a C. Verbaro, *Memoria*

Sanguineti, in una fondativa movenza inaugurale delle sue opzioni di poetica e di stile, nelle ventisette poesie di *Laborintus* iniziava, tra retaggi dadaisti e surrealisti, e riflessi poundiani ed eliotiani – ovvero, tra avanguardia e modernismo⁴– a istituire questo rinnovamento nel linguaggio, nelle pieghe innumerevoli del suo fondo magmatico e materico, perseguito attraversando la «Palus Putredinis» della realtà contemporanea: non già liricamente evocata ma restituita, e si dica «inventata», in una proliferante regressione antilirica, plurilinguistica e multigenere, cui conferivano oggetto il greco antico e un dissonante impiego delle maiuscole, sviluppando, con la consequenziale distruzione di ogni linearità o unità del tempo, la polarità semantica già enunciata nel titolo: l'intrico labirintico dei segni di un reale irriducibile alla ricomposizione del suo caos nella forma della parola poetica, e però attraversabile col viatico innovativo del trattamento psicoanalitico, e la catabasi onirica nell'*intus*, nell'interiorità più remota, nel fondo di una malattia – la nevrosi – dell'istinto e dell'inconscio: un cosmo corporale e metapsichico non decrittabile dal linguaggio alienante e decettivo della ragione ma solo catturabile senza dominio né sintesi dalle figure archetipe di un patrimonio mitico sterminato ed oscuro. Non tanto Freud, a sottenderlo, ma Jung. Non una tensione dialettica dinamica e progressiva, a sommuoverlo, ma una «estatica dialettica spirituale», quale l'unione mistica degli opposti, nell'immanenza di una corporalità femminile salvifica e materna, e insieme specularmente omologa all'abisso ctonio della Palus. Non l'approdo a un significato predicabile o almeno intuibile dell'esperienza ma la sua straniata ostensione, solo visionaria e giammai discorsiva. Non la conciliazione lirica dei contrasti ma il loro febbrile o comico mantenimento in stato d'arresto, in una fluidità perenne e tuttavia senza svolgimento. Una parabola discenditiva che contaminava matrici dantesche e goethiane declinandole e scompaginandole entro registri allucinati e parodici, a produrre una partitura versale ostinatamente disarmonica, mossa da un ritmo teso e senza metrica, lungo un *cursus* diffratto e atona-

dell'avanguardia. La revisione dei modelli letterari negli anni Cinquanta e Sessanta, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, t. I, ETS, Pisa 2013, pp. 179-194 (si tratta degli atti del XIII Convegno annuale della Mod, tenutosi presso l'università di Napoli «L'Orientale» tra il 7 e il 10 giugno 2011, alla cui organizzazione la compianta C. Borrelli apportò un decisivo contributo).

⁴ Cfr. A. Godioli, «*Giudiziosamente delirando*». *La retorica della follia in Laborintus*, in *Atti di Incontrotesto: Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, a cura di E. Stefanelli, M. Tarasco e G. Romanin Jacur, Pacini, Pisa 2011, pp. 105-111.

le, che «dilata e dissolve in chiave onirica i connotati del reale»⁵: come, esemplarmente, nel proverbiale incipit che ne istituisce il tempo senza inizio e senza forma, la temporalità stagnante e fermentante della *vékvia* intellettuale e introflessa dell'io poetico deflagrato nel gorgo – infera Palus – del presente:

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis / riposa tenue
Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo / immaginoso quasi
conclusione di una estatica dialettica spirituale / noi che riceviamo *la qualità
dai tempi*⁶.

Quel che più contava, nella provocatoria ma folgorante mossa esordiale sanguinetiana, era, con la traumatica destrutturazione delle modalità poetiche tradizionali⁷, soprattutto la vistosa messa in mora della soggettività poetante, la sua riduzione-abbassamento a una dimensione linguistica e materica, la proiettiva frantumazione della sua compattezza identitaria⁸, insomma la rottura ultimativa della tradizionale forma lirica: motivata dalla scelta di demandare a una strategia compositiva radicalmente irrazionalistica la messainscena di una crisi che, come l'autore stesso rivendicava, a fronte della banalizzante lettura riduttiva oppostagli da Zanzotto, era di fatto assai meno individuale che storica⁹: una crisi che la curvatura esasperatamente allegorica del *pastiche* in sé testimoniava. Era l'attestazione già pienamente agonistica dell'esaurimento di un linguaggio – di un modo di conoscere e formare – di fronte alla mutazione neocapitalistica ormai in atto, e alla crisi valoriale che ne accompagnava e schermava i processi, e della conseguente necessità di adeguare, ma non in passivo rispecchiamento, la propria parola al metamorfismo adesopota di un reale non più dominabile e neppure testimoniabile con gli strumenti rivvenienti dal residuo patrimoniale della pregressa convenzione lirica. La *quête* sanguinetiana sgomberava lo spazio della soggettività letteraria, della sua crasi armonica di emozione e concetto, per attingervi una forma *nuova*: una poesia informale, mentale, senza pathos; ovvero il realismo ol-

⁵ N. Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 55.

⁶ E. Sanguineti, da *Laborintus*, I, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Nuova ediz., Einaudi, Torino 2003, p. 95. Corsivo mio.

⁷ Cfr. G. Policastro, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, op. cit., p. 202.

tranzista e antimimetico¹⁰, espressivistico per combustione intertestuale, di una lingua immune dal dominio della vecchia soggettività ormai irretita nell'inautentico: e perciò campo di una scrittura effrattiva e costruttiva, *poietica*, protesa *oltre* le forme, verginale perché aperta all'inconscio – a colmar-sene senza esserne Forma.

2. *Laborintus* costituiva, nel suo estremismo sperimentale, il singolare laboratorio, il fertile terreno di coltura di tecniche e posture variamente poi attive nella tormentata vicenda letteraria degli anni Sessanta: l'incunabolo non solo dell'intenso e fecondo impegno neoavanguardistico dello stesso suo autore, ma pure, in vario modo, dell'esperienza di ricerca-sovversione poetica che, a inizio del decennio, ne prefigura e fonda approdi e percorsi, quella dei «Novissimi», cinque autori – Pagliarani, Giuliani, Sanguineti, Balestrini e Porta – che nel '61 accorparono alcuni loro testi fortemente sperimentali in una antologia di tendenza, rivolta a proporre, anche provocatoriamente, una forma di poesia leopardianamente «vera» solo in quanto «contemporanea»¹¹ alla propria realtà storica, «ovvero – scriveva Giuliani in premessa – alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili»¹²; una poesia che – leopardianamente, appunto – accrescesse la *vitalità*: una nozione della quale veniva preliminarmente e programmaticamente dichiarata la specifica valenza linguistica («abbiamo della vitalità un concetto linguistico»). Contro una lingua che – Giuliani denunciava – «tende oggi a divenire una merce»¹³, e di cui pertanto non si poteva «prendere per dati né una parola né una forma grammaticale né un solo sintagma», veniva programmato un «uso inopinato dei mezzi del discorso»: giacché «la passione di parlare in versi» urtava contro il «consumo e lo sfruttamento commerciale» cui era sottoposta la lingua, e «contro il suo codice letterario, che conserva[va] l'inerzia delle cose» e distendeva lo sguardo semplificatore dell'abitudine «nella visione dei rapporti umani». La lingua era insomma la terra di confine, la cesura prospettica del tempo – rivendicata fin nell'autodenominazione –, e l'organo primario dello

¹⁰ Con formula felicemente sintetica, di «realismo negativo» parla al riguardo, in pagine stringenti e rigorose, P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, p. 160.

¹¹ G. Policastro, *Sanguineti, op. cit.*, p. 21.

¹² A. Giuliani, *Introduzione* (1969), in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60, op. cit.*, p. 15; così la citazione seguente.

¹³ *Ibid.*, p. 18; di qui anche le citazioni seguenti.

«smascheramento» semantico opposto dai poeti *novissimi* all'alienazione presente, alla mercificazione del lavoro intellettuale e all'esproprio di autenticità che essa comportava. A cui era da opporre, lo si è detto, un «*accrescimento*»¹⁴ vitale del linguaggio garantito dal rovesciamento della sua tradizionale temporalità, cioè dalla «discontinuità del processo immaginativo», dall'«asintattismo» (esemplato soprattutto da Balestrini), dalla «violenza operata sui segni», e in particolare da «una reale 'riduzione dell'io' quale produttore di significati»¹⁵ e da una versificazione «priva di edonismo»: che trovavano poi il loro esito più rilevato nel metonimico riuso sanguinetiano del «paludoso linguaggio dell'avanguardia europea»¹⁶ entro il coacervo tragico-parodico dell'assemblaggio citazionale e mistilinguistico. Giuliani qui fissava i tratti di una poetica intrinsecamente bisognosa, per la stessa animosa istanza oppositiva, per la stessa spinta ad *agire* che la innervava, a farsi movimento, gruppo, pratica, a trovare un dispiegamento concreto e dinamico quale fu presto quello della neoavanguardia. Retrospectivamente, egli avrebbe poi ben a ragione testimoniato che, al dischiudersi dei nostri anni Sessanta, la sovversione poetico-linguistica dei novissimi «fu avvertita come un paradigma del rifiuto»¹⁷ di una tradizione «ormai normalizzata» e come una «rivolta della poesia contro se stessa»: una poesia – e una idea di poesia – che entro «la 'riduzione dell'io' a soggetto critico», ovvero a funzione antagonista delle proprie condizioni storiche, nella scissione intenzionale della composizione (la sua schizomorfa «intenzionalità alla forma scissa»), nella tessitura metrica non più sillabica ma misurata per nuclei semantici, e insomma nell'intento di contrapporre alla ingannevole riserva valoriale dell'ideologia custodita nello Stile la forza aspra e spontanea di un linguaggio affrancato da ogni ideologia («la poesia deve consegnarsi nuda al linguaggio, non rivestirsi dell'ideologia»¹⁸) andava decostruendo la sua Forma, già grande e ormai svuotata, la sua mediazione astraente e sublimante rovesciatasi in diaframma verbale tra parola ed esistenza, in un frangente storico nel quale «alla poesia non vale più dire, ma agire»¹⁹. Alla scrittura poetica veniva infatti demandato il compito – l'azione – di restituire una verità cercata *in re* al linguaggio: ovvero di sot-

¹⁴ *Ibid.*, p. 20; e così le citazioni seguenti.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21; di qui pure le citazioni seguenti.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ A. Giuliani, *Prefazione 2003*, *ibid.*, p. VIII; e così le citazioni seguenti.

¹⁸ *Id.*, *Prefazione 1965*, *ibid.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

trarlo alla morsa dell'inautentico entro cui tutto involve il consumo *all-pervading* della società industriale moderna e del mercato. Per i Novissimi, l'invenzione linguistica della poesia andava privilegiata a fronte della sua funzione rappresentativa: bisognava esibirne la struttura «nella sua eteronomia rispetto all'apparenza reale»²⁰; e il reale non era più, in poesia, che «oggetto di quel processo che è il linguaggio», sull'asse di una antistoricistica emergenza immediata del presente. La poesia doveva cessare di darsi quale «metafora del reale», per costituirsi invece «come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo»: ovvero, quale macchina linguistica distruttiva del soggetto lirico e con esso della falsa oggettività dei significati e dei valori, per spezzare il dominio della comunicazione alienata, colpendo il sistema sociale che la produceva e in essa si riproduceva. La poiesi – la vita che la scrive – azzerava la mimesi, in sé fagocitandola. La forma si relazionava a se stessa. Il suo *tempo* era, anti-idealisticamente, *senza concerto*. La performatività di un tempo figurale sempre *in fieri*, asintattico e asintotico, si accampava *versus* la tragica tematizzazione modernista della temporalità. L'eversione sociale si manifestava *tout-court* come eversione linguistica, alla dialettica tra le forme e il tempo opponendo una dialettica temporale tutta interna al farsi – al disfarsi – delle forme: in una risposta, di fatto, e suo malgrado, soggettiva (la movenza di un modernismo inconscio, si può dire) alla ostile soggettività della tradizione, precipitata a radicarsi e riprodursi nel levitiano presente.

3. Così Giuliani nel '65 saldava il suo bilancio della poetica dei Novissimi alle ragioni della Neoavanguardia, pienamente e contraddittoriamente esplicitatesi due anni prima, quando nel celebre convegno tenutosi a Palermo nell'autunno si era formato il Gruppo 63. Com'è noto, nei suoi fervidi e reiterati dibattiti, nei quali una ventina di scrittori leggevano i propri testi e altri intervenivano a discuterli, si delinearono subito due tendenze teoriche (modernista e postmodernista)²¹, nelle quali agivano differenti e in sostanza opposti orientamenti ideologici e intenti programmatici. Da un lato, una tendenza che vedeva protagonisti i verriani Renato Barilli e Angelo Guglielmi, ostile all'impegno e ostinatamente a-ideologica; dall'altro, una tendenza, che aveva quale promotore Sanguineti, esplicitamente ideologica, volta a rivendi-

²⁰ *Ibid.*, p. 12; di qui anche le citazioni seguenti.

²¹ Cfr. R. Donnarumma, *La poesia, op. cit.*, pp.73-76.

care una connessione ineliminabile e primaria tra ideologia e linguaggio, un binomio che significativamente intollererà una fondante raccolta saggistica sanguinetiana di quegli anni. Molti, peraltro, e significativi erano gli obiettivi comuni perseguiti da entrambi gli schieramenti, dal rifiuto di ogni residuale forma neo-storicistica di *engagement* e della politica culturale del PCI all'animoso ripulsa dell'*establishment* letterario (non solo dei Bassani e dei Cassola, ma anche, oltre a Moravia, dei suoi membri più generosi o problematici, come gli officineschi Pasolini e Fortini); e dal rifiuto della tradizionale rappresentazione mimetico-realistica e della complementare introspezione lirica all'abbassamento comico-prosastico del linguaggio e alla rottura dell'unità delle forme²², per via di destrutturazione inconscia o calcolata, tra estasi d'innocenza e furore del montaggio. Erano insomma, come si è già detto, le forme della soggettività in quanto campo di mediazione e sintesi a costituire l'obiettivo polemico primario della multanime e però convergente mobilitazione neovanguardistica: che in Barilli e Guglielmi attingeva il distacco sapiente e neutro di una declinazione neosperimentale, sostenuta, nel primo, da una concezione integralmente fenomenologica della letteratura narrativa, cui toccava modernizzarsi superando finalmente la «barriera del naturalismo» (una nozione invero sommaria, e di oggi assai evidente forzatura) per realizzare una mimesi che, in un adeguamento orizzontale al presente, ne restituisse la normalità «diversa», straniata (*autre*), sulla scorta del *nouveau roman* di un Robbe-Grillet. In Guglielmi il moderatismo modernizzatore di questo *côté* del Gruppo i trovava momenti della sua più compiuta enunciazione, quando, battuta in breccia ogni concezione dialettica della storia prospettando «il mondo come un centro invincibile di disordine»²³, da cui «il polo positivo è sparito», egli evocava una «letteratura di *pastiche*» (*auctores* Borges, Robbe-Grillet, l'ultimo Joyce, Gadda), che esercitasse la sua carica demistificante decretando la morte delle ideologie e svaloriando «significati che oggi si presentano come falsi»²⁴, giusta una idea di avanguardia («l'unica... oggi possibile») «ideologica, disimpegnata, astorica, in una parola 'atemporale'», e, proprio perché, adeguatamente intesa a «recuperare il reale nella sua intattezza», sottraendolo alla Storia per scoprirlo nella sua evi-

²² Cfr. F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 117.

²³ A. Guglielmi, *Una «sfida» senza avversari*, in «il Menabò», n. 6, 1963, poi riportato parzialmente in *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 376-78, da cui anche le citazioni successive.

²⁴ *Ibid.*, p. 378. Di qui pure le citazioni seguenti.

denza non mediata, materica, al grado zero, cogliendone «le cose al di qua (prima) di ogni possibile interpretazione». Quella di Guglielmi era l'ipotesi di un affrancamento della scrittura narrativa dai vincoli dell'ideologia in quanto visione prospettica del reale e della sua rappresentazione, e perciò della sua temporalità complessa: una ipoteca di recupero dell'autentico da conseguire *in un grado zero del tempo* che, nell'integralistico innocentismo *d'en bas* della sua pronuncia, misinterpretava distorcendolo proprio il modello che esaltava, sterilizzando nella fissità acronica di un realismo «creaturale»²⁵ la polifonia contrastiva della pagina gaddiana, lo spastico tormento etico e temporale della sua parola: che, «convocata sotto penna non è vergine mai»²⁶, e della *cosa* (del *reale*: non-finito e molteplice) rivendica e tematizza la riposta e tuttavia immanente «dimensione noumenica»²⁷. Laddove, nel ricco dibattito svolto dal Gruppo nel '65 sul romanzo sperimentale Guglielmi insisteva a dislocare la letteratura d'avanguardia «al di fuori del quadro tradizionale della dicotomia di soggetto-oggetto»²⁸, redimendo, per dir così, il «ricorso massiccio»²⁹, nell'opera di Gadda, «ad elementi soggettivi» in quanto tutto funzionale, entro una dinamica psicologica di troppo immediata ricaduta testuale, «a caricare la materia, [...] a incendiarla in modo che bruci tutta la sua impurità (la sua soggettività) e precipiti in quanto semplice pezzo di realtà a carica puramente fisica». Al di là delle forzature interpretative di merito, quel che più conta qui è la successiva, consequenziale affermazione «che il campo d'interessi della letteratura d'avanguardia non è l'interiorità, il *self*, il privato», bensì «la rinuncia a ogni atteggiamento interpretativo e parzializzante a favore delle ragioni 'elementari' dell'oggetto», da *descrivere* liberando «nella lingua la funzione poetica»³⁰, costruendo «una lingua arbitraria, cioè caratterizzata dall'uso libero dei segni rispetto agli oggetti, una lingua che tanto più realizza la sua funzione poetica quanto più si allontana dalla sua funzione meramente comunicativa». Ma poteva e doveva allontanarsene appunto arbitrariamente: in una libertà immune da ogni relazione o conflitto con le vec-

²⁵ Cfr. A. Guglielmi, *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968, pp. 50-65, e Id., *Gadda progressista*, in «Quindici», n. 4, 1967, p. 3.

²⁶ C. E. Gadda, *Come lavoro* (1949), in Id., *I viaggi la morte*, Garzanti, Milano 1958, p. 19.

²⁷ Id., *Un'opinione sul neorealismo* (1950), *ibid.*, p. 253.

²⁸ Cfr. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 33, da cui anche le citazioni che seguono.

³⁰ *Ibid.*, p. 34, come anche la citazione seguente.

chie strutture di senso e le loro usurate procedure formali; una libertà senza memoria dei codici (del passato) da negare e rimuovere. Una libertà che, nel suo azzeramento programmatico della struttura storico-temporale delle forme, nella sua sperimentazione del nuovo protetta dalla ripulsa di ogni ideologia, cioè di ogni postura etica della soggettività, risulta in sé prodromica del postmoderno, come tutta la linea fenomenologica della neoavanguardia³¹. E può essere assunta come il sintomo sommativo di una tendenza – il rifiuto palinogenetico delle forme, e pertanto del carattere mimetico della narrazione perché intrinsecamente inautentico, la spinta ad un linguaggio nuovo e ‘altro’ da quelli esausti della tradizione – che nel Sessantotto vedrà la sua matrice estetica traslitterata in termini di massa. Se «il carattere complessivo del Sessantotto» era stato «la critica dell’autoritarismo»³², quella dei neoavanguardisti sperimentali era la critica, ma nella modalità non modernista di una negazione indeterminata, dell’autoritarismo letterario: che era l’autoritarismo della forma, della letteratura come istituzione, come struttura sublimante e astratta del connubio tra maschera e mercato.

4. D’altro canto, se lo stesso Sanguineti, con il suo *Capriccio italiano* (1963), offriva un romanzo che raccontava in chiave onirica un viaggio mitico, dove l’inconscio, come già in *Laborintus*, forniva un repertorio sterminato di archetipi e figure, in assemblaggio discontinuo e franto (e poi, nel *Gioco dell’oca*, del ’67, pezzi di «quotidianità dissolta in immagini»³³), pure – avrebbe giustamente rilevato Guido Guglielmi – lì persisteva, nell’indeterminazione diegetica, «una direzionalità del racconto»³⁴. Nel *Capriccio* persisteva, rastremata, un’istanza temporale: pur se non convenzionalmente mimetica, tuttavia legata al mondo empirico, e alla interiorità irriflessa e libera (l’inconscio) che, nascosta o svelata, lo attraversa; come – fattane salva la radicale diversità di apparati tematici e strategie espressive – nei grandi autori del modernismo letterario. Perché – andrà ancora con forza rimarcato – il neoavanguardismo di Sanguineti non rinunciava a fare i conti con la grande

³¹ Cfr. l’intervento di R. Donnarumma in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di A. Cortellessa, L’orma, Roma 2013, pp. 352-357.

³² Lo sottolineava, autorevolmente, G. Vacca, nella sua *Intervista sul Sessantotto*, in «lavoro critico», n.s., 8/9, 1989, p. 117.

³³ G. Guglielmi, *Il romanzo di Sanguineti*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. II*, Einaudi, Torino 1998, p. 178.

³⁴ *Ibid.*, p. 177.

tradizione della modernità letteraria, «da Baudelaire in poi». Il suo agonismo verso il presente, dominato dall'«ordine del mercato», si articolava in una tensione dialettica nutrita della sua formazione in radice marxista, tra benjaminiana e adorniana, ma pure lukacsiana e gramsciana, aprendosi a cogliere nella struttura non lineare del tempo i referenti reali della contraddizione, e ad assumere la forma – il linguaggio – come campo d'azione e di conflitto, come luogo dove una verità occulta resiste e attende sempre il suo disvelamento, demandato all'azione avanguardistica:

Da Baudelaire in poi, ma [...] per tutto l'arco romantico e borghese, tutta la verità occulta dell'arte sta nell'avanguardia, che ne confessa indiscretamente il meccanismo nascosto, e in cui, finalmente, tutto il movimento della cultura romantica e borghese precipita con ferma logica. Qui l'avventura viene a insorgere perpetuamente contro l'ordine del mercato, realizzando comunque [...] la disordinata avventura della ragion commerciale dell'arte³⁵.

Qui l'accesso alla verità, all'oggetto-forma della conoscenza, non era frutto della palingenesi in un tempo azzerato e rinverginato dall'assenza-ripulsa dell'ideologia, bensì l'acquisto sempre da contendere di una vicissitudine storica reale, di una lotta *nel* tempo, che non smette, per il conseguimento o la difesa dell'autentico. L'avanguardismo di Sanguineti recava in sé lo stigma della letteratura modernista, della sua irriducibile tensione etica, della sua autocoscienza della temporalità delle proprie forme, della costitutiva dialettica storica che nelle forme si rinnova o precipita. E se il mercato e il museo erano le icone speculari del destino tragico-patetico dell'arte nel presente, la letteratura poteva, disvelandone il nesso, perpetuare la sua lotta dislocandola nel medium linguistico, giacché «la parola è una ideologia nella forma del linguaggio»³⁶ e «ogni struttura di linguaggio» costituisce «una visione del mondo»: dove la pronunzia non ortodossamente marxiana del concetto di *ideologia* valeva pure, com'è noto, ad attestarsi polemicamente contro la sua crasi con la soggettività regressiva della *passione* in Pasolini, opponendole la sua oggettivazione nella socialità del linguaggio. Nel linguaggio, che è forma e ideologia, si incontrano e confliggono – non eràsi al grado zero, ma viventi – l'asse sincronico e quello diacronico del tempo, intrecciando avanguardia e

³⁵ E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia* (1963), in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1970 (I ed. 1965), p. 64.

³⁶ Id., *Per una letteratura della crudeltà*, in «Quindici», 1, 1967, p. 133, come la seguente.

modernismo. È a quest'altezza che, in una ripresa dell'attitudine surrealista, se ne può evidenziare la potenzialità rivoluzionaria, affidandone il sommovimento a una letteratura «della crudeltà» di evidente ascendenza artaudiana:

una letteratura della crudeltà è per propria indole una sperimentazione critica delle gerarchie del reale, quale è *vissuta* nelle parole [...] Essa non è al servizio della rivoluzione, ma è la rivoluzione sopra il terreno delle parole³⁷.

Sanguineti scriveva questo nel '67, su «Quindici», la rivista cui collaborarono i maggiori rappresentanti del Gruppo 63, e così riaffermava la scelta della contestazione endolingvistica cui già aveva affidato la responsabilità rivoluzionaria del suo fervente anarchismo estetico-poetico, a fronte della contestazione tutta politica – e culturale ma in quanto politica – del movimento degli studenti, che nel Sessantotto, con il suo attacco critico alla cultura di classe, e in questo al nesso sapere-dominio³⁸, segnò una svolta irreversibile nell'indirizzo redazionale della rivista, e la caduta del suo progetto di rilanciare *sub specie politica* la funzione di avanguardia della letteratura, che neppure la callida tattica conciliativa di Eco riuscì a salvaguardare e protrarre. La tenace «autonomia sperimentale-eversiva della funzione neo-avanguardistica»³⁹ misurava i suoi limiti, esaurendosi nel cuore dei processi storici in atto. Ne restava l'esempio di un investimento etico-politico sul primato del significante letterario, il cui «disordine» poteva essere assunto, nell'ipotesi sanguinetiana, come «via maestra del ritorno al tragico»⁴⁰: cioè alla funzione conoscitiva e critica della parola letteraria (alla «sintassi gno-seologica del testo»⁴¹), *nel tempo e contro il tempo*. Ma tale attribuzione di responsabilità alla forma letteraria, demandata a rifiutare il presente criticandolo dentro di sé (la sanguinetiana rivoluzione «sul terreno delle parole»), presto si consumava, è storia nota, nel rifiuto sessantottino della letteratura quale forma d'inganno autoritario o di ardua e sterile mediazione con la prassi, con un *fare* che imponeva la sua urgenza. E se nel Sessantotto si vuol leggere, con lo sguardo postumo che oggi abbiamo, una grande *coupure* antro-

³⁷ *Ibid.*, p. 135. Corsivi nel testo.

³⁸ Cfr. P. Voza, *Avanguardie a cavallo del Sessantotto* («Quindici», «Che fare»), in «lavoro critico», 8/9, cit., pp. 53-66: 59.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (1964), in Id., *Ideologia e linguaggio*, op. cit., p. 130.

⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

pologica, una scansione decisiva della modernizzazione occidentale, si potrà ribadire che l'istanza neoavanguardistica di una letteratura senza storia, immune da ogni ideologia – dalla *temporalità* di ogni suo linguaggio – che ne produca o interroghi il senso, è forse la prefigurazione inconsapevolmente postmoderna dell'attuale edonismo di massa (che sottende oggi la letteratura *masscult* e *midcult*) quale ambigua precipitazione regressiva dell'esperienza sessantottina⁴²; se invece lo si legga quale momento storico di una irripetuta domanda di libertà e di trasformazione⁴³, quale utopica richiesta della verità di un universale concreto, se ne potrà individuare un prodromo nella tensione ideologica ascritta alla neoavanguardia 'di sinistra', al suo conflitto con il proprio tempo, al suo immaginario concrescente in un codice per così dire superegotico, alla sua critica *del* linguaggio (nella duplice accezione del genitivo)⁴⁴, della forma in quanto astrazione sedimentata di un rapporto sociale primario, dove la verità, la sua ricerca (l'universale che nel *tempo* ha *forma*), attraversa il tragico, e se ne nutre senza mai trascenderlo.

⁴² Cfr. G. Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 38-42 e *passim*.

⁴³ Ne rappresenta analiticamente ragioni e dinamiche il romanzo neostorico di R. Luperini, *L'uso della vita. 1968*, Transeuropa, Massa 2013.

⁴⁴ Importanti osservazioni al riguardo offre R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 25-42.

ELENA CANDELA

QUASIMODO POETA CRITICO E GIORNALISTA:
DAL SECONDO DOPOGUERRA AGLI ANNI SESSANTA

Intorno alla sua poesia 'ermetica' e alle traduzioni poetiche, Quasimodo pubblica i suoi primi due scritti d'impostazione critica, *D'Annunzio e noi* e *Sulla versione dei Lirici greci*¹. Il primo rappresenta la risposta al saggio introduttivo al suo volume di poesie del '38, di Oreste Macrì, *Poetica della parola e Salvatore Quasimodo*². Nello scritto, in epigrafe, si legge «Col tempo ogni cosa va variando» e nella conclusione «Oggi i poeti si muovono fra coltelli»: apertura e chiusura indicative di un disagio personale fortemente avvertito, ma ugualmente sostenuto da una forza vitale e combattiva. Il poeta sentiva la sua poesia lontana da quella poetica sostenuta nell'introduzione di Macrì ma da lui considerata chiusa in una scuola, estesa in seguito ad altri poeti e a tutta la prassi e alla teoria sull'Ermetismo³. Per Quasimodo la «paro-

¹ I due scritti sono in S. Quasimodo, *Il poeta e il politico e altri saggi*, a cura dell'autore, Schwarz, Milano 1960, pp. 129 e sgg. e pp. 61 e sg. – in questo lavoro si cita da questa ediz. – ; poi in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1967, con l'aggiunta di *Ecuba*, un saggio del 1962.

² O. Macrì, *Poetica della parola e Salvatore Quasimodo*, pref. a S. Quasimodo, *Poesie*, Primi Piani, Milano 1938; ora in Id., *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 279 e sgg.

³ Cfr. D. Valli, *Storia degli ermetici*, La Scuola, Brescia 1978, pp. 6 e sg.; F. Flora, *La poesia ermetica*, Laterza, Bari 1936; B. Croce, *La Poesia*, Laterza, Bari 1936; G. Contini, *Risposta a un'inchiesta sull'Ermetismo*, in «Primato», 15 maggio 1941. Nei primi degli anni Trenta, l'Ermetismo non era ancora annoverato nelle scuole, anzi non ancora era considerato un indiriz-

la» ha sempre avuto significato anche di epica e di drammatica⁴ «opposta a una ‘poetica della parola’ intesa in senso qualitativo, cioè lessicale»⁵. Nel secondo scritto, «*Sulla versione dei Lirici greci*», posto come prefazione al volume delle traduzioni del '38, Quasimodo spiega quale fosse la sua idea, rivoluzionaria per quei tempi, di traduzione poetica:

Il valido apporto della filologia decade sempre oltre i limiti d'una interpretazione del testo esaminato e ricostituito. L'indicazione dello studioso non può esaurire la «densità poetica» del testo [...]; ma prepara alla scelta di quella parola o costruito che rientri nella situazione di canto del poeta che si traduce⁶.

Cronologicamente i due scritti critici sono i primi di un cospicuo numero di saggi tesi a teorizzare le sue scelte stilistiche e dove esplicitate si ritrovano le sue idee sulla storia delle estetiche, di critica letteraria e altri scritti critici e recensivi di opere artistiche, tutti usciti prima su giornali, a frammenti o interamente, fino al '59. Raccolti dal poeta confluiranno nel volume *Il poeta e il politico e altri saggi*⁷, nel '60, dopo il Nobel. Attraverso la raccolta si possono cogliere le motivazioni del passaggio dalla poesia ermetica a quella corale (dall'*io* al *noi*) e delle scelte del poeta militante, critico e traduttore. Per Quasimodo era necessario, in quel momento storico, di ricostruzione del paese, dopo la guerra, non la 'poetica della parola' ma la parola del 'reale', impegnata nella contemporaneità in un tempo in cui l'attività di giornalista rappresentava un momento necessario, quasi un prolungamento vitale delle sue altre più conosciute attività di poeta critico e traduttore.

Dopo saltuarie collaborazioni con giornali e riviste, nel periodo messinese ('17-20) e romano ('20- 26), l'esperienza di collaborazione con «Solaria» e

zo poetico, come alcuni anni dopo – in senso negativo – l'additava lo stesso Quasimodo («antro pastorale»). L'«audacia delle analogie» che si ritrovavano nelle prime raccolte di poesia del poeta siciliano uscite sulle riviste, aprirono il dibattito sul problema teorico e la polemica investì la poesia novecentesca, considerata dai critici «decaduta». Ad intervenire, intorno agli anni '36 furono il Flora che ratificò il concetto storiografico di ermetismo e aprì il dibattito critico e il Croce si provò a districare l'equivoco sugli aggettivi «oscuro», «difficile», «ermetico», applicati a quella poesia, mentre fu Contini a correggere la valutazione del maestro, sui concetti di «poesia pura» e «poesia ermetica», su «Primato» di Bottai, impostando la risposta all'inchiesta sull'Ermetismo, come cit. sopra (*Parliamo dell'Ermetismo*, «Primato», nn. 7-8-9, 1940).

⁴ Cfr. S. Quasimodo, *Poesia Contemporanea*, in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 10.

⁵ Cfr. *ibid.*, *D'Annunzio e noi*, p. 130.

⁶ *Ibid.*, *Sulle traduzioni dei Lirici greci*, pp. 61 e sgg.

⁷ Volume, cit., pp. 2003.

«Circoli» ('30-34), due riviste che gli hanno prospettato contatti con una realtà editoriale aperta alle letterature straniere, in contrasto col presente politico nazionalista e drasticamente chiuso, fu determinante per la sua entrata nel mondo dell'editoria. Nel '37 incomincia la collaborazione con «Letteratura» fondata da Bonsanti, ultimo direttore di «Solaria». La chiusura di quest'ultima rivista fiorentina era avvenuta quasi per estenuazione, dopo i contrasti interni e quelli usuranti col regime.

Già da qualche anno ('34) il poeta siciliano si era trasferito a Milano, quando, nel '38, Zavattini, che in quel tempo era direttore editoriale dei periodici della casa editrice Mondadori, lo introdusse al settimanale umoristico «Settebello», prima come suo segretario, poi con le mansioni di redattore. Occasione che diede l'avvio a un più stabile impegno giornalistico del poeta, che però accusò subito il fastidio delle ristrette condizioni lavorative. Il suo compito era solo di «giudicare in senso positivo o no le didascalie delle vignette di Steimberg», il quale, ricordava, anni dopo Quasimodo, «ha diviso con me, intorno al 1938, una vita direi più strana che penosa»⁸. Il poeta non era soddisfatto di quelle mansioni troppo «meccaniche»⁹, cui si vedeva costretto, prima come geometra al Genio civile e poi con quelle giornalistiche troppo marginali, dove vedeva mortificata la sua creatività, mentre aumentava la sua inquietudine. E l'insoddisfazione continuò anche quando passò a «Tempo», nel 1939-40, per interessamento dello stesso Zavattini e di Bernari, che in quella testata era redattore capo. Il poeta aveva l'incarico di aggiungere didascalie alle foto da pubblicare e in seguito – meglio per l'aspirante giornalista – l'impegno di scrutinare la stampa internazionale, nella revisione dei testi e nella stesura del sommario di copertina, dove si richiedeva una certa creatività¹⁰. Erano gli anni in cui il poeta si occupava delle traduzioni dei

⁸ S. Quasimodo, *Il labirinto di Steimberg* (11 luglio 1961), in Id., *Il falso e il vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, a cura e con saggi di C. Mauro, di G. Rando, interventi di E. Candela, A. Quasimodo, S. Mastroeni, Servizi Comunicazione Eventi, Roma 2014, pp. 142 e sg.

⁹ Cfr. Lettera inedita di Quasimodo a Zavattini: «quello del 'Settebello' è un lavoro meccanico; insomma io posso anche occuparmi di questo giornale ma il tempo che io resto a mangiare l'aria della stanza, non te lo nascondo fa da leva a tutte le mie amarezze [...]. Forse ci sarà 'resistenza' nei miei confronti da parte di qualcuno [...]. Pensaci tu; non classificarmi 'letterato', perché non lo sono nell'accezione comune della parola. La mia vita passata lo ha dimostrato, chiarito soprattutto a me». La citazione è in C. Mauro, «Credo che la scimmia derivi dall'uomo», in *Quasimodo. Il falso e il vero verde*, cit., p. LXVII.

¹⁰ Cfr. C. Bernari, *Quasimodo tra Eros e Thanatos*, in S. Quasimodo, *È subito sera*, a cura di A. Angioletti, A. Marotta Editore, Napoli 1969, pp. 40 e sg.

Lirici greci ('38-40) – il volume fu pubblicato nell'edizioni di «Corrente» con introduzione di Anceschi¹¹ – e anche della raccolta di *Nuove poesie* ('36-42), che confluì nel volume *Ed è subito sera* ('42).

Il poeta siciliano aveva lasciato il posto di impiegato al Genio civile ed era passato ai giornali con la consapevolezza, che si terrà costante nel poeta e nel critico, di essere ed operare nella storia e nella società da protagonista. Nel '40, sarà mandato via dalla Casa Editrice Mondadori per «attività antifasciste»¹² facendo cadere su di lui un gravoso sospetto politico. Seguirono collaborazioni saltuarie ad alcuni giornali e riviste di area socialista. Dal 1945, il quotidiano progressista «Milano Sera» gli assicurò una collaborazione più duratura per una cospicua terza pagina. In seguito, interventi giornalistici, che non hanno avuto ancora nessun riscontro di indagine critica, uscirono su varie e importanti testate, come «L'Unità», «Paese Sera», «Avanti» ed altre¹³.

Quasimodo, da che non aveva mai pensato a una poesia che tendesse al populismo, dopo la seconda guerra, in un momento di ricostruzione del paese, nei suoi scritti critici, richiedeva una poesia con valore etico e civile;

Non poesia sociologica, perché nessun poeta sogna di fare del sociologismo, richiamando le forze dell'anima e dell'intelligenza. Dante, Petrarca, Foscolo, Leopardi, hanno scritto poesie sociali, poesie necessarie in un dato momento della civiltà¹⁴.

Pensava a una poesia calata nella contemporaneità, in un presente storico di un paese distrutto, ma pronto a ripartire, in quegli anni di intensa attività da parte degli intellettuali che sentivano la necessità di riforme adeguate, al passo col progresso economico e industriale europeo e mondiale. Già nel 1945, in *Cultura e politica*, il poeta si era rivolto ai giovani, che avevano conosciuto la morte e il lutto, e ai quali affidava la difesa della cultura, delle tradizioni dell'arte, contro un'arte sociale e una cultura da «giornale murale». Importante era per il poeta la salvaguardia da un oscuro livellamento culturale di ritorno,

¹¹ S. Quasimodo, *Lirici greci*, con Introduzione di L. Anceschi, Ed. Corrente, Milano 1940.

¹² Cfr. G. Finzi, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Mursia, Milano 1995, pp. 38 e sg.

¹³ Cfr. C. Mauro, *Rifare un mondo, Sui «Colloqui» di Quasimodo*, Ed. Sinestesie, Avellino 2012, pp. 10 e sg.

¹⁴ Cfr. S. Quasimodo, *Discorso sulla poesia* (1953), in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 31.

da una organizzazione politica che sembrava avesse mirato ad appropriarsi ambigualmente anche di un'estetica e soprattutto era necessario non restare lontani dall'Europa, per non rimanere isolati¹⁵. Altri intellettuali, scrittori e poeti si posero il problema di dover migliorare le sorti dell'uomo dopo i danni della guerra e dover ricostruire una 'identità' alla cultura nazionale, inserita nel contesto europeo se non mondiale. Nello stesso anno '45, in un articolo per «L'Unità» di Torino, Pavese reclamava un *Ritorno all'uomo*, «verso l'uomo», verso una «nuova leggenda, un nuovo stile», per superare la retorica del passato e «la solitudine». Più tardi, nel '46, il poeta, scrittore e traduttore piemontese su «Rinascita» auspicava un rinnovamento verso «una nuova letteratura»¹⁶. Anche Vittorini, rinnegando il realismo psicologico degli anni di «Solaria»¹⁷, intraprendeva nel manifesto della rivista da lui fondata, di politica e cultura, «Il Politecnico» (1945-47), un nuovo impegno culturale: «non più una cultura che consoli nelle sofferenze, ma una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini» per rimuovere quella che «non si è identificata con la società»¹⁸. Lo scrittore siciliano, subito dopo la guerra, dava il suo contributo di denuncia scrivendo il romanzo *Uomini e no* ('45), mentre Primo Levi riversava in *Se questo è un uomo* (scritto tra il '45 e '46, al ritorno da Auschwitz) il dolore di un uomo tradito dall'uomo. Quasimodo è convinto del valore della poesia in un momento di tensione storica, per una ripresa risoluta a sanare i danni della guerra: «Io non credo alla poesia come 'consolazione' ma come moto a operare in una certa direzione, in seno alla vita cioè 'dentro' l'uomo». Per Quasimodo «il poeta non può consolare nessuno»¹⁹. Era la poesia civile a dover forgiare l'anima dell'uomo 'nuovo': «dopo due guerre nelle quali l'eroe' è diventato un numero sterminato di morti. L'impegno del poeta scriveva «è ancora più grave, perché deve 'rifare' l'uomo»²⁰ ed evitare il pericolo della

¹⁵ *Ibid.*, *Cultura e politica*, pp. 199 e sg.

¹⁶ Cfr. C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità di Torino», 29 maggio 1945, poi in *Id.*, *Saggi letterari*, II ed., Einaudi, Torino 1973, ora in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e Polemiche*, a cura di C. Milanini, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 43 e sgg.; C. Pavese, *Di una nuova letteratura*, in «Rinascita», maggio-giugno 1946, poi in *Id.*, *Saggi letterari*, cit.; ora in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e Polemiche*, cit., pp. 54 e sg.

¹⁷ Cfr. E. Vittorini, *Prefazione a Il Garofano rosso*, Mondadori, Milano 1947.

¹⁸ Cfr. E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 29 settembre 1945; ora in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e Polemiche*, cit., p. 46.

¹⁹ S. Quasimodo, *Poesia contemporanea*, cit., p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

decadenza. Confidava in un moto positivo che si confaceva proprio a un poeta non della ‘parola’ ma della ‘vita’. Erano i ‘giorni della speranza’ per la ricostruzione del paese che prendevano corpo nella raccolta *Giorno dopo giorno* (’47), del poeta siciliano, per poi dare spazio a un certo disincanto in quelli de *La Vita non è sogno* (’46-48). Più tardi, si era andati verso una cultura di massa, ma a ridosso di questa esplosione sociale ed economica si era verificata la delusione di un cambiamento mancato e soprattutto manchevole di una giustizia sociale, cagione di fratture e squilibri territoriali che, a loro volta, avevano determinato flussi migratori in altri paesi, ma anche dal Sud al Nord dell’Italia con le conseguenti disgregazioni sociali. Una realtà che aveva condotto alla sfiducia e al palese abbassamento dell’*engagement* che tuttavia nell’immediato dopoguerra aveva motivato e coinvolto la classe degli intellettuali socialisti, che avrebbero dovuto operare a favore di una migliore ripresa sociale del bel paese. Il poeta siciliano dà la misura della delusione nei versi di *Il falso e vero verde* (’49-55) ai quali seguirono quelli della *Terra impareggiabile* (’55-58). Anche Quasimodo, come Vittorini, Pavese ed altri intellettuali, si era iscritto al PCI, nel 1945, ma vi era rimasto solo per tre mesi²¹. Più che nella politica il poeta credeva nella poesia alla quale era affidato il compito di rifare l’uomo: «Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue/salite dalla terra, dimenticate i padri:/ le loro tombe affondano nella cenere,/ gli uccelli neri, il vento, coprono il loro cuore», scriveva in *Uomo del mio tempo*, immaginando una ripresa morale e civile del paese dopo una guerra rivelatasi anche fratricida. In quegli anni il poeta si rivolgeva proprio ai giovani nelle sue invettive esortandoli a una presa di coscienza civile e culturale, come avevano fatto i grandi riformatori del passato, come Genovesi, come De Sanctis e, in quel tempo, Gramsci che aveva posto sui giovani e sulla loro formazione, la speranza di un necessario cambiamento. Quasimodo lo ricordava nel *Discorso sulla poesia*, del ’53, che il giovane politico e filosofo scorgeva «con occhi chiari dal buio della sua prigionia le ragioni ‘letterarie’ del mondo»²². Già prima, nello stesso saggio, aveva scritto

La nuova generazione, dal 1945 [...] s’è trovata improvvisamente senza maestri apparenti [...]. Siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivol-

²¹ Cfr. l’appunto autografo riportato in S. Quasimodo, *Epigrammi*, a cura di G. Musolino, Nicolodi editore, Rovereto 2004, p.24.

²² S. Quasimodo, *Discorso sulla poesia*, in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 36.

ge ai vari aggregati della società umana [...]. Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, nel senso che s'è detto, aspira al dialogo più che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare «forma» di teatro [...]. Qui ora la presente generazione che osa leggere nuovi numeri nelle tavole poetiche, impara giorno per giorno, che cosa significhi scrivere versi²³.

In quegli anni, al centro del dibattito culturale erano discussioni su temi di estetica e di critica letteraria, alimentate dalla pubblicazione degli scritti del giovane Gramsci: le *Lettere* e poi i *Quaderni dal Carcere* ('46-51) tra cui l'importante saggio *Letteratura e vita nazionale* ('50). Quasimodo, che militava nelle linee degli intellettuali ancora fedeli al sartriano engagement, parlava di partecipazione attiva del 'poeta' alla vita culturale e sociale. Quest'ultimo concetto ripreso e chiarito nei suoi scritti, come avviene nel saggio su *Dante* nel '52²⁴, in *Poesia del dopoguerra* del '57²⁵ e nel *Poeta e il politico* del '59²⁶ – discorso pronunciato dal poeta per il Nobel –, soprattutto si evince dal concreto vissuto dei colloqui coi lettori delle sue rubriche degli anni '60.

I suoi scritti critici non vollero essere un chiarimento alla sua posizione di poeta che da ermetico si era 'convertito' alla poesia sociale, e tantomeno erano una programmazione o un tentativo di teorizzazione del suo far poesia, lui che nelle «avventurose macchine teoretiche», fin dall'inizio, aveva visto sempre negativamente le estetiche. Nello specifico, si riferiva alla «critica formalista con sottofondi esistenziali» e a quella non ancora sistemata, che «in certo senso si potrebbe definire marxista»²⁷. Sicuramente, Quasimodo, tenne fede alle sue convinzioni nell'esercizio giornalistico confrontandosi con gli uomini, con 'l'uomo del suo tempo'. L'esigenza di comunicare con un interlocutore interessato, soprattutto giovane, era già chiara nella sua prosa critica e soprattutto trovava l'approdo naturale nella prosa prettamente giornalistica. Nel dopoguerra s'impegnava in un colloquio sinergico e continuativo con un lettore certamente coinvolto in una società che poneva dei problemi da risolvere: economici, sociali e di costume. Era un modo di proporsi al pubblico che rafforzava il carattere sperimentale della sua produzione lettera-

²³ *Ibid.*, pp. 30 e sg.

²⁴ *Ibid.*, *Dante*, cit., pp. 83 e sg.

²⁵ *Ibid.*, *Poesia del dopoguerra*, pp. 37 e sgg.

²⁶ *Ibid.*, *Il poeta e il politico*, pp. 47 e sgg.

²⁷ *Ibid.*, *Discorso sulla Poesia*, p. 30; *Poesia del dopoguerra*, cit., p. 38.

ria, facendo intravedere le molteplici sfaccettature del suo approccio alla contemporaneità; mentre le sue idee sulla storia della poesia e sulla importanza sociale di essa affiorano in tutti i suoi scritti e in modo colloquiale in quelli giornalistici. Si trattava di un giornalismo letterario, perseguito dagli intellettuali e scrittori nel dopoguerra, tendente all'informazione e alla formazione delle opinioni dei lettori e della diffusione di una avvertita coscienza critica. Questa attività calata nel presente, ricercata con entusiasmo dal poeta-giornalista, segue il bandolo delle sue aspirazioni di poeta, di saggista e critico letterario, di teatro, di cinema, di arte nonché traduttore di poeti antichi e moderni, italiani e stranieri. Attività espletate dal poeta per lo più proprio su giornali e riviste, al fine di instaurare un rapporto diretto di dare e avere col suo tempo. La scrittura della sua prosa critica, come quella della sua poesia, in questo rapporto diretto col pubblico diventa più fluida, e va sciogliendo i grumi del linguaggio lirico, in una sintassi incisiva e un periodare logico e sintetico.

Dal '48 al '50, lo troviamo a collaborare come critico teatrale con «Omnibus» e dal '50 al gennaio del '60 con «Tempo». Gli articoli sono stati dall'autore raccolti nel volume *Scritti sul Teatro*, nel '61²⁸. Altri scritti giornalistici, usciti prima su vari giornali e riviste, sono stati ripubblicati in un altro volume, «*A colpo omicida*» e *altri scritti*, curato da Finzi e uscito postumo nel '77. Quest'ultimo riprende il titolo di un articolo di cronaca nera, apparso su «Tempo», nel maggio 1947, in cui il giornalista riferisce sulla strage di 'Portella delle ginestre' con lo stesso accoramento che è nel suo dettato poetico, quando parla della sua terra martoriata (*A me pellegrino*). Nell'articolo si legge: «donne fasciate di nero, confitte nel nero, non sono le 'decorazioni' incappucciate del dolore, i residui di un macabro medievale, ma sono le 'madri' della civiltà mediterranea. Sono cuori aperti che piangono, viscere dilaniate; e non temono gli occhi che guardano»²⁹. Negli scritti critici

²⁸ A questi si aggiungono: un'antologia di 218 pezzi di «Tempo» (su complessivi 936), relativa solo agli anni 1966-1967, uscita postuma nel 1968 curata dall'autore e alcuni scritti d'arte antologizzati da Quasimodo l'anno dopo in Id., *Birilli [ed altri] visti da Salvatore Quasimodo*, intr. di M. Valsecchi, Edizioni trentadue, Milano 1969. Su queste raccolte ed altre vd. C. Mauro, *Note a S. Quasimodo Colloqui «Tempo» 1964-1968*, a cura e con saggi di C. Mauro, di G. Rando, interventi di E. Candela, S. Mastroeni, A. Quasimodo, P. Ciccioli, L'Arca e l'Arco Edizioni, Nola 2012, pp. LXIX e sgg.

²⁹ Cfr. S. Quasimodo, *A colpo omicida*, in «Tempo», 12-24 maggio 1947. Ora in Id., «*A colpo omicida*» e *altri scritti*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1977. Il primo maggio 1947, a

sui giornali è presente e attivo il poeta, uomo del Sud, come le sue persistenti riflessioni sulla poesia sono carne e sangue delle sue tesi a lungo meditate, in un periodo di silenzio coatto (*Alle fronde dei salici*: «e come potevamo noi cantare con il piede straniero sopra il cuore»)³⁰. Bisogna sottolineare che se, in questi ultimi decenni, sono stati pubblicati diversi epistolari, poesie giovanili ‘inedite o disperse’ del siciliano, importanti per una ricostruzione dell’uomo e del poeta, non ci sono state però studi su articoli e interventi apparsi su quotidiani e periodici, rimasti negletti a passo con la continua stroncatura, sull’uomo e sul poeta, costituendo un vuoto ora finalmente percepito come una grande mancanza.

Negli anni ’60-68, Quasimodo, ha tenuto, due rubriche, la prima su «Le Ore», e la seconda su «Tempo», due settimanali di vasta divulgazione, di area socialista, dove, come guida morale delle nuove generazioni, dopo il Nobel, metteva al servizio dei lettori, il suo ricco substrato culturale e umano, nel pieno di un eccezionale, ma disparato boom economico industriale e tecnologico del paese. La prima rubrica, *Il falso e il vero verde*, è tenuta da Quasimodo dal 6 febbraio 1960 al 9 gennaio 1964, e la seconda, *Colloqui con Quasimodo*, su «Tempo», dal 25 gennaio 1964 al 9 luglio 1968 (alcuni articoli sono postumi)³¹. Un impegno che rendeva giustizia alla sua propensione pedagogica e all’apertura verso un pubblico ampio e interessato. Si tratta di due rubriche costituite da «asterischi» o brevi articoli, che ora, finalmente raccolte in volume, danno un compendio prezioso degli avvenimenti di un segmento storico-culturale magmatico e in movimento, e si prestano a quell’operazione di indagine sistematica che getterebbe nuova luce sul percorso del poeta-intellettuale. Da questa attività giornalistica, altra dall’impegno principale, il poeta si rivolge a tutti, specialmente ai giovani, rimanendo nella tradizione dell’intellettualità moderna, militante e concreta. Negli articoli, sottotraccia, come consapevolezza, non ostentata della sua

Portella delle Ginestre, presso la piana degli Albanesi, in Sicilia, la banda di Salvatore Giuliano assalì una folla contadina riunitasi per un comizio, uccidendo 12 persone.

³⁰ Nel 1946, a Milano, Giancarlo Vigorelli pubblicò ne «I Quaderni di Costume», la prima raccolta del dopoguerra di Quasimodo intitolata *Con il piede straniero sopra il cuore*, che con l’aggiunta di altre due poesie l’autore pubblicherà l’anno dopo con il titolo *Giorno dopo Giorno*, con l’introduzione di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1947.

³¹ Cfr. S. Quasimodo, *Colloqui. «Tempo» 1964-1968*, cit., pp. 811; S. Quasimodo, *Il falso e il vero verde. «Le Ore» 1960-1964*, cit., pp. 438. Le introduzioni-saggi e le schedature di questi due volumi sono importanti e aiutano il lettore a indirizzarsi nelle miriadi di argomenti e interessi critici. Le citazioni di questo lavoro sono state riprese dalle due edizioni citate sopra.

formazione, si può seguire il filo rosso autobiografico, arricchito dai riferimenti ai rapporti amicali, artistici e professionali con poeti, scrittori e artisti italiani e stranieri. Il senso di sintesi, che era nel poeta, inteso come profondità non frammentarietà, di un sincero sentire, lo troviamo esercitato negli articoli brevi e incisivi delle due rubriche, dove spesso si esprime con scrittura epigrammatica e molte volte con veri epigrammi. La brevità era richiesta dal tipo di intervento, nella comunicazione diretta ed efficace col destinatario. Quasimodo intraprende questo tipo di collaborazione con continuità cronologica, restando poeta e letterato anche quando scrive per una rubrica di roto-calco, motivato dalle sue convinzioni che sono alla base del suo far critica costruttiva. Sostanzialmente è una ripresa delle sue idee critiche già sistemate nel volume *Il poeta e il politico e altri saggi* ma anche dei motivi delle sue raccolte di poesie, *Dare e Avere* ('59 - 66), scritta dopo l'infarto, che lo colpì in Russia nel '58, e della *Terra impareggiabile* ('55-58), appena compiuta.

Il titolo della rubrica si rifà a quello della raccolta di poesie *Il falso e vero verde* ('49-55), anch'esso un ossimoro, ma con l'articolo determinativo «distintivo», *Il falso e «il» vero verde* il servizio giornalistico prende un significato programmatico ampiamente variegato³². Questi scambi relazionali, tra le varie attività di Quasimodo poeta, traduttore, critico, confermano l'unità e la sincerità del suo fondo artistico, umano e culturale. Ma le sue annotazioni si soffermano soprattutto a commentare, dietro la richiesta dei lettori, i tanti avvenimenti di attualità, di cronaca e di cultura in genere. La collaborazione del poeta è annunciata come una svolta del settimanale che, pur rimanendo prettamente fedele all' «informazione fotografica», dava più spazio agli interventi scritti (Rognoni subentrava, in quel momento, come direttore a Cappelli). Annuncia l'evento, un breve, ma impegnativo editoriale:

Da questo numero Salvatore Quasimodo, premio Nobel per la letteratura, inizia la sua collaborazione a «Le Ore» aprendo un dialogo con «gli uomini di buona volontà» su tutti quei temi della cronaca e del costume che servono a capire la storia delle idee e della morale contemporanee³³.

³² Cfr. la risposta di Quasimodo all'intervista resa a F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 19.

³³ 'Editoriale' (6 febbraio 1960), in S. Quasimodo, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, a cura e con Introd. di C. Mauro, cit., p. 3.

Si trattava, per Quasimodo, sostanzialmente di una rubrica «di varia umanità», che apriva un colloquio col lettore, al di là delle «compagnie di ventura letterarie»³⁴: quasi un'azione liberatoria dalle polemiche accese intorno a lui, dopo il Nobel. Già, nel primo asterisco senza titolo – ciò avviene fino al 26 marzo dello stesso anno, poi avranno tutti un titolo – con un pizzico di ironia, il poeta sente il bisogno di dover contenere le richieste indirizzategli e di tener conto della loro diversità e impellenza:

Nelle varie zone della corrispondenza, che crepita tre volte al giorno sulla mia scrivania, nella cartella intitolata 'richieste', la lettera di un bambino indiano che vorrebbe una 'Vespa' si aggiunge a quella di una madre straniera che [...] chiede con angoscia un intervento perché il figlio, prigioniero intellettuale in un campo di revisione ideologica, riacquisti la libertà prima della sua morte³⁵.

Nell'asterisco seguente, continua la sua partecipazione morale per i perseguitati politici in cerca di giustizia. Si tratta di un messaggio di saluto rivolto da Quasimodo agli scrittori d'Ungheria – già pubblicato nella rivista letteraria «Nagyvilag», di Budapest – che dà subito la misura della portata morale della rubrica nei confronti dei perseguitati politici:

Qui, nell'Occidente, senza illusioni, vi dico che la cultura si trova negli stessi limiti che erano consentiti a Dante Alighieri o a Ugo Foscolo; ho avuto e ho lotte, anche fuori dalle ideologie, soltanto perché ho scritto che con la mia poetica nasceva un neo-umanesimo; perché ho parlato (per me questo verbo ha significato intenso nella creazione poetica) dell'intelligenza dell'uomo o contro i furori nazisti. E le mie parole erano, poi, nei limiti della secolare *pietas* latina. Sono stato colpito fino all'odio. Non si innalza più il rogo, ma l'esilio [...]. In funzione della eterna poetica evasiva, quella della violetta che spunta in un paesaggio da eliso [...]³⁶.

Nell'ultimo passaggio dell'asterisco, Quasimodo, si rispecchia nella condizione di poeta «colpito fino all'odio» nella sua patria, per aver scritto che con la sua «poetica nasceva un neo-umanesimo», e prosegue con un'altra dolorosa convinzione che attesta ancora una volta le sue idee

³⁴ S. Quasimodo, *Strane lettere ideologiche* (20 aprile 1966), in S. Quasimodo, *Colloqui. «Tempo»*, cit., pp. 384 e sg.

³⁵ Id., [*Non immaginavo*], in S. Quasimodo, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, cit., p. 3. Le parentesi quadre racchiudono le prime parole del testo senza titolo.

³⁶ *Ibid.*, [*Ecco il mio messaggio*] (6 febbraio 1960), pp. 3 e sg.

di poesia del 'reale' e d'impegno 'civile', contro una «poetica evasiva, quella della violetta che spunta in un paesaggio da eliso». Altri asterischi riportano il sentimento di 'solitudine' del poeta perseguitato, per il quale non «si innalza più il rogo, ma l'esilio»³⁷. Riflessione riscontrabile anche nei versi degli ultimi anni: ma era, soprattutto, quanto affermato nella dichiarazione che aveva pronunciato al Nobel. Una sorta di rispecchiamento della sua condizione di poeta che vive tra le ostilità è nel breve asterisco *Zona del silenzio*, dove, senza commentarlo, riporta il desiderio di Dostoevskij, di non voler essere sepolto alla sua morte tra i letterati suoi nemici:

Al funerale dello scrittore Neckrasov, Fëdor Dostoevskij rivolse alla moglie questa preghiera: «Quando morirò io, Anna, mettimi qui o dove vorrai, ma non nel cimitero di Volkov, tra i letterati. Non voglio riposare in mezzo ai miei nemici: mi hanno fatto abbastanza soffrire in vita»³⁸.

La sua poca stima nei confronti dei letterati è leggibile nei suoi saggi critici, dove sono rapportati al politico: «Il politico e gli alessandrini con le corazze dei simboli e delle purezze mistiche fingono di ignorare il poeta. È una storia che si ripete come il canto del gallo, anzi come il terzo canto del gallo»³⁹. Questa convinzione alimentava il suo forte sentimento di solitudine di poeta 'irregolare' che lo aveva portato fuori dall'Italia, qualche anno prima, ma anche dopo il Nobel, alla ricerca di quel consenso che gli era stato negato nella sua patria.

Nella rubrica sono annotati i tanti viaggi in terra straniera motivati anche da un forte desiderio di contatto diretto con altre culture, culmine di quell'indomita forza dello spirito di approdare su altre sponde, cercare altre esperienze, senza mai spezzare però il filo vitale che lo legava alla sua isola e alla civiltà classica di cui si sentiva fiero di appartenere. In uno dei primi asterischi di viaggio descrive la liberalità della città di San Gallo, in Svizzera, dove il poeta vede accolti, senza discriminazioni, gli scrittori stranieri in fuga dai loro paesi⁴⁰. Nel viaggio in Norvegia, qualche anno dopo, descrive un paesaggio magico, diverso da quello riportato dai giornali turistici e da tutto

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.*, *Zona del silenzio* (5 aprile 1960), p. 16.

³⁹ S. Quasimodo, *Il poeta e il politico*, cit., p. 49.

⁴⁰ *Id.*, *Viaggio a San Gallo* (5 luglio 1960), in *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, cit., p. 40.

quello che di proibitivo, in genere, era millantato dalle rubriche di viaggio su quei luoghi. Il poeta, in cerca di quiete, scrive:

[...] trovavo affetto anche nei recinti dei cimiteri distesi non perduti sotto i palazzi delle città [...]. Croci basse e senza monumenti [...]. È difficile penetrare il mistero dei prati e dei laghi-mari-fiumi che sono i fiordi: il Nord estremo dell'Europa può sembrare ancora più reale del Sud e del Vecchio Continente, privo com'è di incantesimi per la civiltà che oggi costruisce case identiche e fabbriche e idee uguali in tutto il mondo. Ma l'Italia ha una chiarezza di arte e di pensiero antico che la luce della Norvegia deve ancora rivelare a se stessa⁴¹.

Il paesaggio romantico norvegese, avvolto nel mistero, lo conquista, lo affascina, ma l'ultima frase, scritta come chiusura dell'asterisco riassume il suo orgoglio di essere Italiano e ci riporta alle sue decantate origini siculo – greche. E di esilio si legge in un altro asterisco dedicato, questa volta, al grande poeta fuggiasco Ugo Foscolo. Quasimodo si trovava nel cimitero di Chiswick nel villaggio di Turnham Green e immagina il poeta classicista e romantico sepolto in quella quiete, «senza oppressioni di colossi funebri barocchi», dove «i versi dei *Sepolcri* tornano alla mente, privi di retorica, richiamati dalla natura stessa, dai 'sassi' e dalle zolle care al poeta». Il poeta era stato sepolto in quel luogo, prima che le sue spoglie fossero traslate in patria, a Firenze in Santa Croce: «nella severità della chiesa dei grandi, si è voluto annullare l'esilio e il dolore dell'esilio, l'amaro dell'invidia che avevano per lui i poeti del suo tempo»⁴².

Un asterisco, che si potrebbe aggiungere a quelli prettamente autobiografici, ricorda la prima volta che si era recato a Firenze per la leva militare. Era il 1917 e veniva pubblicato, a sua insaputa, un suo 'gioco lirico' in un giornale futurista. Della vicenda, Quasimodo tende a chiarire l'equivoco che si sarebbe potuto creare, mettendo le distanze fra la sua giovanile creazione e la prassi futurista. Soprattutto colloca la sua unica 'parolibera' lontana dalla supposta compromissione del movimento con l'infausta storia della dittatura:

Vedo pubblicata ne «La fiera letteraria» della settimana scorsa una mia «composizione». Dal titolo *Sera d'estate* apparsa su «L'Italia futurista», e per la storia, nel n. 31 in Firenze 31 ottobre 1917. Ricordo, appunto, che una sera

⁴¹ *Ibid.*, *Estate in Norvegia* (3 ottobre 1963), pp. 373 e sg.

⁴² *Ibid.*, *La tomba di Ugo Foscolo* (21 marzo 1963), pp. 316 e sg.

dell'estate del 1917, io stavo seduto con alcuni amici, fra i quali Salvatore Pogliatti e Giorgio La Pira, e in uno degli intervalli dell'orchestrina composta da donne, avevo scritto per vincere la noia su un pezzo di carta da gelati la composizione futurista. Era un gioco lirico, s'intende. Avevo sedici anni ed ero «passato» attraverso la visita militare [...] Anzi non ho mai visto quel numero dell'«Italia Futurista» col mio scritto. Ora il redattore de «La fiera letteraria» mi dice che ha ricevuto la composizione fotografata dagli archivi di una biblioteca tedesca [...]. Un giornale tirato su da qualche sotterraneo dopo una guerra di sterminio. La storia del Futurismo si è fatta in Germania, non in Italia⁴³.

Altri articoli, non dichiaratamente autobiografici, riportano annotazioni di ricordi personali inseriti in contesti di diversa natura, come quello che si riferisce al soggiorno romano, quando abitava «nel vicolo dei Chiodaroli, al n.6, a quindici metri da piazza Campo dei Fiori». Annotazione e rettifica tirate fuori solo per contrastare illazioni di giornali che riportavano grossi abbagli sul suo comportamento politico, volutamente maliziosi e infondati⁴⁴. Un filo d'ironia attraversa gran parte dei suoi articoli, ma alcuni risultano volutamente taglienti, come in un breve, ma sapido asterisco del '60, fra quelli ancora senza titolo, che ci riporta alla contemporaneità di un clima ancora poliziesco nei suoi confronti:

Durante il mio recente viaggio in Sicilia un funzionario dell'ordine, avendo letto che era in programma una mia visita a Roccalumera, nelle vicinanze di Taormina, le cui rive hanno sostenuto i passi della mia infanzia, si è recato dagli anziani del luogo per chiarire un suo dubbio politico. Per quale ragione sarei andato in quel piccolo paese dell'isola sospetta? E come mai c'ero già stato molte volte, anche da ragazzo? Ero davvero un uomo di cultura o non sarebbero improvvisamente sbarcate, al mio seguito, su quella spiaggia omerica una bordata di nuove camicie rosse? Spero che, almeno per questa volta, il Maresciallo si sia convinto della mia innocenza. Andavo soltanto a riabbracciare mio padre, il quale è sempre stato un uomo dell'ordine fisico e spirituale⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*, «L'Italia futurista» (15-febbraio 1962), p. 204. Vedi pure Giorgio La Pira-S. Quasimodo, *Carteggio*, a cura di G. Miligi e nota introduttiva di A. Quasimodo, Artioli Editore, Modena 1998 (*Note biografiche e autobiografiche*), p. 122. Cfr. pure S. Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla Poesia*, a cura di G. Finzi, prefaz. di C. Bo, Mondadori, Milano 1996 (1971), pp. 1348 e sg.

⁴⁴ S. Quasimodo, [*Alcuni giornali*] (20 febbraio 1960), in *Id.*, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, cit., p. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, [*Durante il mio recente viaggio*] (6 febbraio 1960), p. 4.

Si aggiungono alle annotazioni autobiografiche, ricordi come aneddoti, tasselli di relazioni con artisti e scrittori, spesso recensioni delle loro opere di poesia e di arte, che permettono una ricostruzione completa dell'evoluzione della sua poetica. Mentre una miriade di piccoli interventi, che rasentano la scrittura epigrammatica, continuano la propensione verso questa forma di scrittura, breve e sintetica, impreziosendo il bagaglio del suo dettato impressionistico. Altri, ugualmente brevi, ma più descrittivi si dispiegano piacevolmente in una prosa larga e musicale. Quasi tutti chiudono con una chiosa, frase riassuntiva e indicativa del pensiero dell'opinionista.

Interessanti per una ricostruzione della trasformazione sociale dei tempi sono gli asterischi motivati da eventi mondiali, cronachistici e di costume, che aprono a preoccupazioni morali per una società in rapida e dissennata evoluzione, dove il poeta vede annidarsi il pericolo di una perniciosa disgregazione morale del paese. Al poeta che aveva mutato nella fase postbellica lo spettro dei temi e degli oggetti lirici, pur in uno spirito di fedeltà alle ragioni prime del suo poetare, come ha più volte messo in luce Carlo Bo, veniva naturale negli anni '60 partecipare a novità epocali, sull'onda delle contestazioni contro le bombe nucleari, delle marce per la pace e per i diritti dei neri, delle speranze della «nuova frontiera», incarnate dal giovane Kennedy. Pur nutrendo qualche preoccupazione, Quasimodo scrive in un asterisco nel novembre del '60: «il Presidente promette di realizzare l'unica vera speranza dell'uomo: il controllo degli armamenti o addirittura il disarmo»⁴⁶. E nel 1963 doveva rimpiangere, con l'assassinio di Dallas, l'occasione mancata: «di un ideale di legalità»⁴⁷. Delle nuove scoperte scientifiche e tecniche, già entrate nella sua poesia; basti qui ricordare, in occasione del lancio dello Sputnik (1957), l'ode *Alla nuova luna (La terra impareggiabile)*, nella quale, leopardianamente, Quasimodo continuava ad elogiare l'intelligenza laica dell'uomo e il suo desiderio di conoscenza, non senza la consapevolezza dei rischi. In questa rubrica si coglie un'immagine che diventa per il poeta giornalista un simbolo: quella della russa Valia, Valentina Tereshkova⁴⁸, la prima cosmonauta donna che ritorna dallo spazio – dove era rimasta per circa 90 ore – senza clamore mediatico. Quasimodo notava il contrasto con l'immagine della diva che sulle scalette dell'aereo saluta i fotografi con larghi gesti.

⁴⁶ *Ibid.*, *Chennedy e il disarmo* (29 novembre 1960), pp. 80 e sg.

⁴⁷ *Ibid.*, *L'assassinio di John Kennedy* (12 dicembre 1963), pp. 393 e sg.

⁴⁸ *Ibid.*, *Valia*, (11 luglio 1963), p. 348.

Lo *star system* occidentale, del cinema, dello spettacolo, della musica soprattutto, suscitava un forte fastidio nel poeta. A questi si aggiungevano asterischi sarcastici contro le *Tigri e pantere*, le «figure canore», in voga in un panorama culturale in cerca di effetti dove è «difficile definire dove finisca l'urlo e cominci la belva»⁴⁹. La sua posizione di opinionista fustigatore degli eccessi continua allo stesso modo, negli articoli della seconda rubrica su «Tempo».

In molti asterischi, Quasimodo si interessava ad avvenimenti di cronaca ma, particolarmente, la spettacolarizzazione della giustizia, in alcuni di 'cronaca nera', suscitava in lui irritazioni morali, in difesa di una sanità psicologica del pubblico, messa in pericolo da una perversa risonanza mediatica («La stampa ha scatenato la morbosità del pubblico») ⁵⁰. L'opinionista temeva una ripercussione, come problema morale, sui comportamenti dei cittadini più a rischio. Nel breve articolo *Processi e anniversari* scrive preoccupato: «Vedremo altra gente, per amore del grande amore che oggi si chiama fama, salire quattro gradini, suonare il campanello ... 'Signor Commissario, ho ucciso un uomo'. La fama è fatta»⁵¹. In alcuni asterischi si ritrovano anche preoccupazioni riguardo al decantato miracolo economico, applicato solo per immagini, a quei luoghi dove «si arriva ancora a dorso di mulo»⁵², a situazioni ambientali ancora arretrate e povere, per le quali, l'opinionista non intravede benefici e crescita ma conseguenze negative specie per una agricoltura abbandonata a sé stessa («l'agricoltura italiana è ciò che di più dimenticato esista in mezzo al miracolo. Il piccolo padrone della terra è più servo che mai se non può comperarsi gli attrezzi moderni, se non può pagare le tasse») ⁵³, nonostante si sbandieri la propaganda del *piano verde*, varato dal ministero dell'agricoltura in favore dello sviluppo e l'innovazione del settore agricolo nazionale. Spesso gli articoli di denuncia, che si occupano di problemi economici e sociali del presente, hanno legami psicologici con i versi che il poeta dedicava alla sua Sicilia nei primi anni e dopo la guerra, misti a risentimenti personali, ma in quegli anni immessi in una sfera più ampia, prendono un'impostazione più matura e preoccupata. Appartengono a questa gamma di asterischi di denuncia anche quelli dedicati alla «grande trasformazione» edi-

⁴⁹ *Ibid.*, *Tigri e pantere*, (5 luglio 1962), pp. 242 e sg.

⁵⁰ *Ibid.*, *Notti bianche televisive* (27 giugno 1961), p. 140.

⁵¹ *Ibid.*, *Processi e anniversari* (28 giugno 1962).

⁵² *Ibid.*, *Miracolo economico* (15 marzo 1962), pp. 212 e sg.

⁵³ *Ibid.*, *I miracoli* (4 aprile 1963), p. 320.

lizia che sacrificava la fisionomia dei centri storici delle città con costruzioni moderne ma anonime e dissennate, che soprattutto stravolgevano l'architettura originale. Altri apparivano allarmati contro i rischi derivanti dagli esperimenti nucleari⁵⁴ che, secondo Quasimodo, avrebbero potuto avere un seguito funesto non solo per l'uomo, anche per il mondo vegetale e per quello degli animali, se non fermati in tempo, incominciando, a suo dire, dai cambiamenti climatici («L'uomo malato di radioattività esiste già sul nostro pianeta»)⁵⁵. Il suo neoumanesimo, era invece aperto alla scienza che può migliorare le condizioni e le sofferenze dell'umanità e con l'omaggio a chi come Fleming «ha 'negato' la morte a milioni di esseri umani»⁵⁶, o a Bertrand Russell, alla sua «intelligenza creativa pura, umanistica, filosofica, matematica»⁵⁷. Inattualità di Quasimodo, verrebbe da dire, proprio per la incrollabile modernità del suo umanesimo che cozza con la post-modernità⁵⁸. Certamente inattuali sono le sue sviste sulle società comuniste dell'Est o della Cina, spesso contrapposte, esplicitamente o implicitamente, all'Occidente colonialista e al 'regime' di de Gaulle o a quello dittatoriale di Franco, quando già le crepe nei diritti umani e nelle libertà fondamentali anche dall'altra parte del mondo, diviso nei due blocchi, non erano ignote agli intellettuali più critici della sinistra. Ma Quasimodo non voleva essere né un letterato né un politico e il suo è un errore in cui sono incorsi in tanti, ben più smaliziati politicamente di lui che, proprio in quegli anni, da poeta qual era, fondamentalemente, in *Varvåra Alexandrovna* esaltava la «Russia umana del tempo di Tolstoj o di Majakovkij» capace di trasfigurarsi – scrive in *Dare e Avere* – in «una moltitudine di mani che cercano altre mani»⁵⁹: la Russia dell'utopia cristiano-socialista, non certo quella di Stalin. Ma nel periodo de *Il falso e il vero verde*, il processo di destalinizzazione avviato da Krusciov rappresentava comunque per lui una speranza nella distensione e nella pace, così come la visita della figlia di lui Rada in Vaticano⁶⁰, oppure, dal versante occidentale, il viaggio del Presidente

⁵⁴ *Ibid.*, *Nubi nere* (14 novembre 1961), p. 179.

⁵⁵ *Ibid.*, *Radiazioni atomiche* (5 dicembre 1963), p. 392.

⁵⁶ *Ibid.*, *Chi era Fleming* (25 gennaio 1962), p. 199.

⁵⁷ *Ibid.*, *I 90 di Russel* (26 aprile 1962), p. 225.

⁵⁸ *Ibid.*, G. Rando, *Quasimodo tra letteratura e giornalismo: «Non c'è poesia pura»*, Prefazione, pp. XXI-XXXVII.

⁵⁹ S. Quasimodo, *Varvåra Alexandrovna* in Id., *Dare e Avere* (1966), in Id., *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1996, p. 236.

⁶⁰ S. Quasimodo, *La visita di Rada Krusciov in Italia* (28 marzo 1963), in Id., *Il falso e il vero verde*. «*Le Ore*», cit., p. 319.

Gronchi in Russia⁶¹. Il suo credere nel dialogo tra i due blocchi è la fede, che era anche di Silone, nel ‘socialismo cristiano’ piuttosto che in quello scientifico, se amava definirsi ‘un cristiano comunista’. Nella svolta degli anni ’60, non lontani gli orrori del secondo conflitto, vive e presenti le paure della guerra fredda e dei missili su Cuba, il volto della speranza è per Quasimodo quello di Giovanni XXIII, il «Papa buono». Il cammino del Concilio da lui inaugurato è non meno impegnativo della corsa nello spazio, se deve affrontare le grandi questioni delle «assenze spirituali» rimaste senza risposta, scavare, alla ricerca della pace interiore, nel «fondo oscuro» dell’uomo: «Potremmo paragonarlo a un cosmo interno all’anima, un cielo dove non bastano le tecniche più progredite alla sua conquista»⁶², scrive Quasimodo nel novembre ’62. Cammino «dopo duemila anni di eucarestia»⁶³ ancora al suo inizio per il poeta che aveva scritto *Uomo del mio tempo*; ed è a quell’uomo che papa Giovanni dimostrava «invece di poter andare incontro, affidandosi al sentimento della prima cristianità». Nel «difficile tempo storico»⁶⁴ della corsa agli armamenti, che con la crisi dei missili di Cuba rasentò l’abisso, Quasimodo non ha mai perso la sua fede nella pace, e nel 60 scriveva: «anche noi vogliamo sperare come Albert Einstein»⁶⁵. E questa speranza di vita l’aveva nutrita ugualmente nei confronti della sorte del poeta ‘irregolare’, in un momento storico dove, negativamente, erano «i letterati» ad appartenere «al politico».

La cessazione della rubrica su «Le Ore» avviene con il passaggio del poeta giornalista alla rubrica *Colloqui con Quasimodo*, su «Tempo». Il titolo fa intuire un approccio più diretto del giornalista col lettore. Erano riportati, quasi sempre, i nomi dei richiedenti, seguiti dalla località in cui essi vivevano, utile a una individuazione di una cultura media, anche geograficamente identificata, ma spesso infarcita e stravolta da pregiudizi stratificati. L’editoriale presenta il poeta e annuncia la rubrica come uno spazio del giornale rivolto ai giovani:

⁶¹ *Ibid.*, [Certe zone sabbiose] (27 febbraio 1960), p. 8. Le parentesi quadre racchiudono le prime parole del testo senza titolo.

⁶² *Ibid.*, *Il Concilio* (1 novembre 1962), pp. 274 e sg.

⁶³ Cfr. S. Quasimodo, *Laude*, in *Id.*, *Il falso e il vero verde* (1956), in *Id.*, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, p. 179.

⁶⁴ *Il Concilio* cit., in *Id.*, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, cit., p. 275.

⁶⁵ *Ibid.*, *La grande paura* (5 aprile 1960), p. 15.

Salvatore Quasimodo, Premio Nobel per la letteratura, riprende con questo numero la sua collaborazione a «Tempo». Come i lettori affezionati ricorderanno, Quasimodo ha tenuto per un lungo periodo la critica teatrale del nostro giornale con scritti che dettero un contributo di idee e di orientamento non indifferenti. La rubrica che ora Quasimodo inizia è ben più importante e impegnativa. Essa fu affidata nel passato a Massimo Bontempelli e rappresentò il punto di forza di «Tempo». Siamo certi che in miglior mani non poteva tornare. Quasimodo si propone, soprattutto, di sviluppare un dialogo aperto e sincero con i giovani, con i ragazzi d'oggi, discutere con loro i problemi, le idee, i sentimenti del nostro tempo⁶⁶.

Quasimodo, in sinergia con quanto annunciato nella presentazione del settimanale, nella stessa prima pagina, si rivolge ai giovani abbozzando il profilo dell'indirizzo culturale che vorrà seguire nella rubrica e, come aveva fatto nella prima, cerca di mettere dei limiti agli argomenti da trattare. La sua preoccupazione era di non dover discutere del nulla, eludendo un vero colloquio costruttivo coi giovani. Segue a questo, opportunamente, un asterisco su *Conrad e la giovinezza*, in cui scrive che lo scrittore deve rapportarsi con i lettori come «un interlocutore che insegna una verità curativa, medicinale, calmante ai giovani, domatore degli istinti [...]», e come Conrad deve dare certezze e non «sinuosità nevrotiche»⁶⁷. La sua portata pedagogica puntava sul 'reale' e sulla 'tradizione', contro isterismi e fatuità devianti per le nuove generazioni. Ma già questa tendenza a rivolgersi ai giovani era nell'atteggiamento culturale del poeta-giornalista, che, all'apertura di una ricostruzione del paese, si era rivolto ad essi e, nella rubrica di «Le Ore», aveva difeso quelli impegnati nelle rivolte di Genova, dell'Emilia e della Sicilia, (giugno-luglio 1960), contro chi li considerava teddy-boys e contro il neo-governo Tambroni. L'antifascista Quasimodo rapportandosi al discorso di Pertini tenuto a Genova, nel giugno 1960, scrive che chi li considerava volontari del disordine e della violenza dimenticava: «che questi 'facinosi' affrontavano la morte senza aspettarsi nessun vantaggio. Forse [...] anche i partigiani erano dei teddy-boys che si ribellavano all'ordine e alla disciplina delle brigate nazi-fasciste» e sottolineava che questa interpretazione della storia non era affatto nuova⁶⁸.

⁶⁶ Editoriale (25 gennaio 1964), in S. Quasimodo, *Colloqui*. «Tempo», cit., p. 1.

⁶⁷ *Ibid.*, *Conrad e la giovinezza* (25 gennaio 1964).

⁶⁸ *Ibid.*, *I teddy-boys* (2 agosto 1960), p. 49.

Nella seconda rubrica si rivolge ai giovani impegnati realmente nella lotta politica studentesca, mentre i movimenti beat e hippie, come già i figli dei fiori, non erano altro, per lui che una «dialettica del capitalismo stesso [...] in questo secolo in cui ogni novità muore rapidamente, per rinascere sotto altro travestimento»⁶⁹. Altro sono, per Quasimodo, la contestazione studentesca e le occupazioni delle Università, che fuori dalla violenza per la violenza, sono crescita e progresso per il paese. Nell'asterisco *Rivoluzione formato beat* però fa una distinzione per una rivolta studentesca solo apparente: «I Cavalieri del Nulla, lo afferma la sigla, hanno certamente delle idee [...]. Per rifare un mondo è necessario preparare nudo il terreno [...] se quelle poche idee ci sono [...] sarà facile per i giovani che contano [...] riaccendere la miccia della protesta»⁷⁰.

La fiducia in un possibile dialogo tra gli universitari e «i giovani di altre classi, con gli operai i contadini per riunire i fini in una collaborazione positiva» è prospettata da Quasimodo in *Minaccia all'Università*⁷¹, che si lega all'altro pezzo, contro i *meetings* dell'urlo, dove scrive che la «non violenza canzonettistica e chitarrante si è trasformata in occupazione di atenei»⁷², caratterizzando la controcultura degli anni '60. I rilievi critici e di rigida opposizione agli estremismi avanguardistici, spesso, secondo l'opinionista, assoldati dal neocapitalismo⁷³, sono sempre presenti nei colloqui quasimodiani, di quel tempo. Anche a rischio di cadere nell'impopolarità, per il poeta i «maestri in poesia esistono anche in virtù dei contrasti»⁷⁴. In un degli ultimi asterischi, mette in guardia i giovani anche contro un nuovo nemico, ambiguo e dannoso, come può essere l'uso di droghe sintetiche che dietro una libertà effimera nascondono una «clausura che potrà essere a vita»⁷⁵.

Questi scritti giornalistici non sono solo cronaca di avvenimenti occasionali di fatti, anche se qualche volta eclatanti, ma prendono forza rappresentativa nella puntualizzazione e nell'approfondimento di tematiche e contenuti di movimenti socio-culturali che si sono sviluppati in anni fondamentali per l'evoluzione del progresso e economico e del costume, non solo degli Italia-

⁶⁹ *Ibid.*, *I figli dei fiori appassiti* (12 dicembre 1967), p. 663.

⁷⁰ *Ibid.*, *Rivoluzione formato beat* (7 novembre 1967), p. 648.

⁷¹ *Ibid.*, *Minaccia all'Università* (2 aprile 1968), pp. 711 e sg.

⁷² *Ibid.*, *La non violenza chitarrante* (14 maggio 1968), p. 733.

⁷³ *Ibid.*, *Fidarsi è bene, ma...* (28 maggio 1968), p. 739.

⁷⁴ *Ibid.*, *Le avanguardie* (11 luglio 1967), p. 594.

⁷⁵ *Ibid.*, *I giovani dei paradisi artificiali* (11 giugno 1968), p. 745.

ni. Speranze di cambiamenti, in parte realizzati, che d'altro canto fanno nascere in diversi scrittori quelle «angosce dello sviluppo» che hanno accompagnato tutto il periodo dell'apogeo del neocapitalismo⁷⁶. Anche Quasimodo, come era ed è ancora in questo periodo, fondamentalmente, fiducioso nel progresso, nell'intelligenza laica, fedele al suo temperamento assume talvolta toni profetici e 'apocalittici'⁷⁷.

Con la diffusione di una certa pratica giornalistica, della televisione, dei media in genere, come oggi si è solito affermare, si verificava nella società emergente, secondo l'intellettuale-giornalista, una sorta di dannoso imbarbarimento linguistico e del pensiero con «spettacoli scelti per un pubblico giudicato sotto il limite medio dell'intelligenza»⁷⁸. Questa affermazione preoccupata per una non equilibrata cultura impartita ad ampio raggio a una società in movimento, si allinea ad altre riscontrabili in diversi asterischi della rubrica, in particolare in *Retorica giornalistica*, dove Quasimodo si oppone sia a una prosa facile che tenda verso il basso ad un appiattimento tipico della società dei consumi, sia verso l'alto di una prosa magniloquente e retorica che assuma connotati neobarocchi e neosecentisti, ribadendo in più di un'occasione l'importanza dei modelli letterari, della tradizione della prosa scientifica e filosofica «(Galileo, Vico, Verga, il Verri o il Beccaria), per fare solo degli esempi, tralasciando l'opera più alta della nostra prosa, il Boccaccio»⁷⁹.

Sarcastici i suoi attacchi al gergo che definisce «televisivo, o del microfono» che si risolve in neologismi risibili coniatati in un discorso improvvisato⁸⁰. Il giornalista invece deve essere, per Quasimodo, innanzitutto un vero scrittore, legarsi «a interessi vivi, reali» poiché il giornalismo «non è un sottoprodotto letterario ma dovrebbe toccare il vertice della contemporanea civiltà

⁷⁶ A. Berardinelli, *Le angosce dello sviluppo. Scrittori italiani e modernizzazione 1958-1975*, in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 231 e sgg.

⁷⁷ Cfr. G. Rando, *Introduzione a S. Quasimodo, Colloqui «Tempo» 1964-1968*, cit.: «Era tutto il mondo (non solo quello occidentale) ad essersi messo in moto, in quei primi anni Sessanta, dietro il sogno, che sembrava si dovesse realizzare l'indomani, di una imminente rinascita da perseguire all'insegna della giustizia sociale, della democrazia, della decolonizzazione e della liberazione reale dei numerosi popoli ancora, in vario modo, asserviti», *ibid.*, pp. XVII.

⁷⁸ S. Quasimodo, *Le «telefonanti»* (7 marzo 1964), *ibid.*, p. 23.

⁷⁹ *Ibid.*, *Retorica giornalistica* (13 giugno 1964), p. 578 e sg.

⁸⁰ *Ibid.*, *Non solo errori di pronuncia* (18 aprile 1967), p. 554.

culturale»⁸¹. La concezione di fondo che Quasimodo ha del ‘secondo mestiere’ è contenuta in un asterisco del 1965: il giornalista è un professionista che deve lavorare nel concreto di una redazione; d’altra parte come impiegato di un giornale per sua natura orientato ideologicamente, deve conoscere i gravi pericoli con i quali deve fare i conti in termini di libertà: «non può scrivere come vuole»; pericoli che riguardano sia il destinatario del messaggio, sia il destinatario, poiché «la stampa è un’arma a doppio taglio, è un persuasore occulto e potente». Tale concezione, certo non ingenua, è contrapposta ad un falso mito di derivazione americana: la retorica americana della figura del giornalista (tra gangster e detective) si è impressa in Europa fino ad oggi nell’immaginario collettivo così intensamente da restare immobile nella sua gloria, «in questo 1965 di delusioni e di falsi miti»⁸².

Su tale consapevolezza si dipana l’attività di opinionista di Quasimodo che risponde alle più varie questioni proposte dai lettori e dal tempo storico: non ultimi i problemi dell’emigrazione all’estero o dal Sud al Nord della stessa Italia, legati ad altri intrisi di pregiudizi culturali, che qualche volta rasentano l’odio razziale⁸³. Problemi radicati nel sociale molti dei quali ancora irrisolti. La svolta del movimento giovanile deve realizzarsi a livello ideale, nella acquisizione di una maggiore coscienza intellettuale e nella politicizzazione tesa all’impegno sociale, svolta che si deve contrapporre all’inazione di tendenze *beats* e *hippies* che sono spesso fuga dalla realtà. La rubrica nel progetto editoriale è di tipo divulgativo, come lo stesso Quasimodo più volte sottolinea, ma la linea culturale dei suoi colloquiali appuntamenti giornalistici non deraglia mai nel vacuo e fatuo intrattenimento. Rilevante appare l’interesse culturale suscitato dagli articoli di «Le Ore» e di «Tempo», tra essi non trascurabili sono quelli sul versante della questione delle traduzioni. In questa seconda rubrica, ribadisce ancora una volta la sua posizione, espressa nei saggi *Sulla versione dei «Lirici greci»* (1939) e *Nota del traduttore* (al volume *Il fiore delle Georgiche*, 1942), *Traduzioni dai classici* (1945), che ha come suo obiettivo fondamentale quello di cogliere la densità poetica e non filologica del testo tradotto. La lingua arcaizzante del Monti che traduce Omero, per Quasimodo, non può essere paragonata a quella di un poeta come

⁸¹ *Ibid.*, *Retorica giornalistica*, p. 579.

⁸² *Ibid.*, *Il Giornalista* (13 ottobre 1965), p. 290.

⁸³ Curioso appare un colloquio con un lettore che coinvolge più di due o tre asterischi: *Il Nord e il Sud alle corde* (30 giugno 1965), *ibid.*, pp. 243 e sg.

Foscolo, per cui il lavoro del primo non vale quel poco che dell'*Iliade* ha tradotto il secondo (*Ancora sul tradurre*)⁸⁴. Inoltre le traduzioni del Monti e Annibal Caro, se imposte «come uniche» hanno realizzato, scrive, «falsi in atto pubblico» che deformano la ricezione dei classici nella scuola contemporanea⁸⁵. Contro di essi l'unico antidoto è una traduzione in lingua moderna, aliena dalla retorica. La polemica sulle traduzioni dei classici, che «grecisti insigni» avevano consegnato a noi «con esattezza di numeri ma privati del canto», viene estesa anche a quelle dei poeti moderni, come il rumeno Arghezi, che tradotto con una resa 'filologica' asettica «sembra uno scrittore mediocre, quasi un minorato»⁸⁶. E ciò vale a rivendicare, a non molti anni dopo il *Discorso* del Nobel (*Il poeta e il politico*), la sua natura di «irregolare», di autodidatta ma che ha avuto un grande posto nel campo delle traduzioni, riconosciutogli, almeno questo da tutti, amici e nemici, estimatori e detrattori. L'impegno giornalistico che rendeva giustizia alla sua propensione verso il sociale, al servizio di un pubblico ampio e interessato, ma soprattutto giovane, si interrompeva con la morte del poeta, sopravvenuta il 14 giugno del '68. Il dialogo su «Tempo», con i lettori, soprattutto con giovani, di cui erano già chiari i termini fondamentali, passa a Pier Paolo Pasolini, con la rubrica di attualità e cultura *Il Caos*.

⁸⁴ *Ibid.*, *Ancora sul tradurre* (12 settembre 1964), p. 110.

⁸⁵ *Ibid.*, *Falsi in atto pubblico* (30 maggio 1964), p. 63.

⁸⁶ *Ibid.*, *Due parole ad una filologa* (6 luglio 1966), p. 423.

LAURA CANNAVACCIUOLO

L'ISOLA DI ARTURO ROMANZO MEDITERRANEO.
IN MARGINE AL FILM DI DAMIANO DAMIANI

1. È il 1962 quando Damiano Damiani decide di portare sul grande schermo *L'isola di Arturo*, adattamento dell'omonimo romanzo di Elsa Morante già «Premio Strega» nel 1957, per la cui sceneggiatura si avvale di alcune delle penne più illustri del cinema italiano di quegli anni (oltre allo stesso Damiani, firmano il copione Ugo Liberatore, Enrico Ribulsi e Cesare Zavattini). L'operazione, brillante e meritoria nelle intenzioni, non ottiene però il successo sperato né incontrerà il favore dell'autrice. In una celebre intervista rilasciata a Massimo D'Avack, in seguito raccolta nel volume *Cinema e Letteratura* (1964), la scrittrice afferma infatti che il film realizzato da Damiani «ha un significato che non ha nulla a che vedere con quello del libro»:

Il film ha un significato moralistico che era quanto di più opposto al libro. Il solo errore volontario di Damiani è stato quello di prendere una ragazza americana per la parte di Nunziatella, una tipica napoletana. Scrivendo *l'Isola di Arturo* io volevo fare un'opera come il *Flauto magico*, naturalmente con le dovute proporzioni, cioè la storia di un ragazzo che passa attraverso tutte le prove dell'esistenza umana per acquistare il diritto di essere uomo, e quindi eroe. Questo invece nel film non risulta, risulta piuttosto un rapporto moralistico fra un padre e un figlio e che suona rimprovero per il padre. Io non intendevo questo¹.

¹ M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, Canesi, Roma 1964, pp. 60-65.

D'altronde lo stesso Damiani, seppure con toni certamente meno severi, ammette di avere realizzato un film artisticamente inferiore al romanzo, attribuendo tale risultato alla condizione di 'soggezione' in cui viene a trovarsi il regista dinanzi alla necessità di tradurre per il cinema opere letterarie di elevato spessore:

L'esperienza della storia del cinema ci insegna che i grandi films tratti da opere letterarie, in genere sono partiti da opere letterarie mediocri, o quantomeno che non avevano quel peso, quella consistenza che obbligava il regista e l'autore a un lavoro di traduzione, e quindi di rispetto, e quindi di soggezione e quindi in fondo a una diminuzione artistica. [...] Per quello che riguarda il mio caso personale, i films che ho fatto partivano tutti da opere letterarie piuttosto riuscite e solide e impegnative e limitative oltre che stimolatrici. Quindi mi sono trovato sempre di fronte al dovere di scegliere delle opere che aderivano al mio modo di pensare per non correre il rischio di sbagliare. Molti, naturalmente, troveranno che ho sbagliato lo stesso. Ma direi che la posizione che ho assunto io – senza volerne fare un merito o un demerito – è veramente una posizione difficile e in un certo senso non consigliabile: una situazione che mette l'autore nelle condizioni più disagiate, pur essendo apparentemente soddisfatto².

Al di là della *querelle* più o meno velata tra i due autori, è opinione pressoché condivisa quella che vede nell'*Isola di Arturo* di Damiani una delle sue pellicole meno riuscite. Come sintetizza brillantemente Marco Bardini, che alla trasposizione cinematografica dell'*Isola di Arturo* ha dedicato un lungo capitolo all'interno della preziosa monografia intitolata *Elsa Morante e il cinema*³,

Il film è un'opera tutto sommato decorosa, registicamente già matura e apprezzabile, ma di valore modesto, né del tutto fedele al romanzo né del tutto autonoma né del tutto autosufficiente, il cui merito maggiore risiede nello studiato didascalismo con cui (a beneficio dello spettatore che ha già letto il libro) sono messe in scena alcune delle sequenze più memorabili della storia [...]. La trama del film, quindi, marginalizzando ogni altro fattore di *Bildung* di Arturo, si concentra tutta sul triangolo familiare [...]. L'adattamento che Damiani e gli altri fanno del romanzo è un didascalico, e anche un po' diletantesco, diorama sul complesso di Edipo (anche se in una versione un po' zoppa, e anfibia tra Jung e Freud). [...] Ecco, questa è l'*Isola di Arturo* di

² M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 60-65.

³ M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Ets, Pisa 2014.

Damiani: una storia goffa e infelice, cupa, che il caleidoscopico involucro morantiano non riesce né a ravvivare né a dissimulare⁴.

La requisitoria di Bardini è ampia e analitica, motivo per cui si rinvia direttamente alle sue pagine per l'analisi e l'interpretazione della sceneggiatura e delle varie modifiche apportate rispetto al romanzo⁵. Quello che ci si propone in questa sede, viceversa, è arrivare a individuare dove si consuma il principale 'tradimento' del film rispetto all'opera originale, considerando che, come ebbe modo di osservare la stessa Morante, trattandosi di due forme d'arte distinte (una fondata sulla parola, l'altra sull'immagine), l'adattamento per il cinema non può pretendere una rispondenza 'letterale' al testo d'origine, bensì una «fedeltà al significato ideologico e morale del libro»⁶.

Per procedere in questa direzione è tuttavia necessario ritornare al romanzo, avvalendosi dello sguardo di quei critici e scrittori che hanno riconosciuto alcune specificità del romanzo ancora poco «illuminate».

Una prima considerazione chiarificatrice a riguardo si rintraccia nelle parole di Raffaele La Capria il quale, tra le pagine di *False partenze* (1974), ragiona sulla gestazione del romanzo e sulla rappresentazione che in esso si dà dell'isola di Procida, sottolineando che *L'isola di Arturo* rappresenta l'espressione più autentica della sua «anima mediterranea»:

Ho sempre pensato che c'era in lei qualche cosa dell'anima mediterranea, che pone come scopo della vita la Ricerca della Felicità, e ha stabilito che la Felicità dev'essere in qualche parte, in un'Itaca qualsiasi, e che bisogna essere soltanto abbastanza intrepidi per andare a scovarla. Proprio chi quest'idea ha in fondo alla testa, e *niente elude*, proprio chi ama la Bellezza e la Vita, come gli

⁴ *Ibid.*, p. 19, 22, 23, 25.

⁵ M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 9-25.

⁶ «Io credo che se un regista legge un libro e crede che questo libro sia affine alla sua sensibilità e possa ispirarlo a fare un bel film abbia perfettamente ragione di farlo. Naturalmente questo film non potrà mai corrispondere esattamente al libro, perché lo scrittore e il regista sono due artisti diversi. Mi sembra che il rapporto sia simile a quello che si instaura fra il libretto di un grande poeta e la musica di un musicista. Naturalmente si tratta di due diverse ispirazioni e quindi non si può pretendere una fedeltà assoluta. Nessun scrittore può incolpare il regista di non restituire esattamente il libro nel film. Quello che si deve chiedere al regista è di non falsare volontariamente il significato ideologico e morale del libro. [...] Io perdonerei fin da principio a un regista di fare un'opera originale da un mio libro, purché rimanesse idealmente fedele ad esso» (E. Morante, in M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, cit., p. 60).

antichi greci, può sentirsi abbandonato da Dio e conoscere la Tragedia, il Desiderio della morte, l'Annientamento. E «vedere» l'indicibile⁷.

La Capria, per sua formazione sensibile alle vibrazioni «marine» e isolate di una certa identità mediterranea, individua nella ricerca della Felicità uno degli elementi propri della ispirazione mediterranea della scrittrice e, riallacciandosi a uno dei principali archetipi della tradizione occidentale – quello dell'«isola felice» –⁸, connette tale afflato a un correlativo spaziale, una «Itaca», rimarcando pure come le categorie di Bellezza e Vitalità variamente declinate nel romanzo della Morante diventino aspetti inscindibili di tale Ricerca, arrivando a opporsi con nettezza all'altro elemento dominante del romanzo, ovvero l'aura di Tragedia e Morte.

L'*esprit* mediterraneo dell'*Isola di Arturo*, variamente problematizzato da alcuni studiosi, è stato rimarcato in tempi più recenti da Massimo Onofri che, prima in *Fughe e rincorse* (2018), poi in *Isolitudini* (2019), interpreta la rappresentazione di Procida alla luce di quella stessa «anima mediterranea» ravvisata a suo tempo da La Capria:

L'isola di Arturo (1957), venturoso mediterraneo, romanzo di formazione, incentrato anche sulla decostruzione d'una mitologia della paternità⁹.

Se Procida resta quel realissimo luogo in cui Arturo nasce e cresce, diventa anche, però, la condensazione edenica e utopica della solarità mediterranea, il punto in cui converge una felicità insospettata che viene prima d'ogni cosa¹⁰.

Onofri connette la cifra mediterranea della scrittura morantiana a una certa luminosità rappresentativa mostrandosi in linea con quanto andava precisando a suo tempo anche Cesare Garboli nella *Stanza separata* (1969), in cui destinava pagine significative all'*Isola di Arturo* evidenziando principalmente l'illusoria «superficie solare e marina del racconto»:

⁷ R. La Capria, *False partenze* [1974], Mondadori, Milano 2002, p.77.

⁸ Sul significato simbolico dell'isola nell'immaginario letterario e culturale occidentale e orientale vd. M. Domenichelli, «Isola», in AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Ceserani-Domenichelli-Fasano, vol. II F-O, UTET, Milano 2007, pp. 1230-1234.

⁹ M. Onofri, *Lo sgomento metafisico di Elsa Morante*, in Id., *Fughe e rincorse*, Inschibbolleth, Roma 2018, p. 65.

¹⁰ Id., *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 442.

Nato come odissea alla rovescia, nel senso delle esplorazioni e navigazioni, fatti e iniziazioni dell'eroe convergono verso il prima, [...] invece di scatenarsi al di fuori. Il romanzo della Morante esige innanzitutto una lettura, nell'ordine mitologico, complementare e parallela. *L'isola di Arturo* è una piccola, criptica Achilleide resuscitata. All'eroe, ad Arturo, [...] è concesso di vivere soltanto un fulgido mattino, un istante di splendore solare e glorioso, e di viverlo nei termini impossibili di una sfida. [...] La superficie solare e marina del racconto, s'increspa di un brivido che in se stesso non è favoloso¹¹.

Cesare Garboli sottolinea il tono solare del racconto e la relazione simbolica che il protagonista instaura con l'isola, il mare e la sua luce. Egli, tuttavia, rimarca anche l'incrinatura che tale veste 'solare' assume nel corso del romanzo e che monta in maniera crescente a partire dal II capitolo, ovvero quando Arturo conosce Nunziata e apprende del matrimonio. Tale crepa del resto è avvertita in maniera consapevole dallo stesso Arturo il quale, quando mette nero su bianco alcune riflessioni riguardo al suo rapporto con l'isola, scrive:

Io, da quando sono nato, non ho aspettato che il giorno pieno, la perfezione della vita: *ho sempre saputo che l'isola, e quella mia primitiva felicità, non erano altro che una imperfetta notte*; anche gli anni deliziosi con mio padre, anche quelle sere là con lei! erano ancora la notte della vita, in fondo l'ho sempre saputo. E adesso, lo so più che mai; e aspetto sempre che il mio giorno arrivi, simile a un fratello meraviglioso con cui ci si racconta, abbracciati, la lunga noia¹².

Dunque, nonostante nell'Avvertenza al romanzo la Morante precisi che riguardo ai luoghi menzionati «non s'è inteso in alcun modo di darne una descrizione documentaria in queste pagine, nelle quali ogni cosa – a cominciare dalla geografia – segue l'arbitrio dell'immaginazione»¹³, la trasfigurazione letteraria di Procida sembrerebbe affidare un maggiore rilievo alla sensibilità geografica di Arturo, mostrando seppure in maniera indiretta, quanto la percezione 'mediterranea' della realtà arrivi a riflettersi nella qualità simbolica del paesaggio isolano. Motivo per cui è nell'ambito del cosiddetto «descrittivo»¹⁴ che è necessario investigare per meglio comprendere quale tipo di pae-

¹¹ C. Garboli, *La stanza separata*, Mondadori, Milano 1969, pp. 106-115.

¹² E. Morante, *L'isola di Arturo* [1957], Einaudi, Torino 1995, p. 187 (corsivo mio).

¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴ Su questo cfr. Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette, Paris 1993.

saggio sia quello evocato dalla scrittrice attraverso la percezione del protagonista, quali caratteristiche esso possiede tali da annoverarlo tra i paesaggi - emblema della tradizione letteraria mediterranea e, infine, quali valori e interrogativi l'autrice intende consegnare al lettore attraverso di esso, provando così ad offrire una risposta al quesito posto a suo tempo da Giacomo Debenedetti a proposito de *L'isola di Arturo*, il quale andava domandandosi a cosa mirasse «quell'agganciamento alla Procida più o meno reale»¹⁵.

2. Il volto di Procida che emerge dalle memorie di Arturo presenta numerosi punti di contatto con la «qualità» emblematica dei paesaggi rappresentati da alcuni scrittori mediterranei (Camus, Montale, Magris, solo per citarne qualcuno) che nelle loro opere hanno dato spazio alla rappresentazione di taluni paesaggi per evocare «visioni e riflessioni sulla condizione umana»¹⁶. Nell'*Isola di Arturo*, in particolare, tale cifra si delinea mediante l'interrelazione di tre elementi: l'isola, il mare e la luce.

Il legame che Arturo costruisce con l'isola si accompagna negli anni a sentimenti contrastanti¹⁷. Nelle prime pagine, quelle che corrispondono al racconto dell'infanzia, il narratore insiste spesso sulla descrizione fisica dell'isola che, per la sua originale conformazione, ricorda la sagoma di un delfino:

Dal tetto della casa, si può vedere la figura distesa dell'isola, che somiglia a un delfino; i suoi piccoli golfi, il Penitenziario, e, non molto lontano, sul mare, la

¹⁵ G. Debenedetti, *Intermezzo*, Mondadori, Milano 1963, p. 109.

¹⁶ Cfr. M. Quaini, *Del romanzo-paesaggio mediterraneo, in Territori e Scenari. Ripensare il Mediterraneo*, a cura di A. Emina, «Quaderni IRCrES-CNR», vol. III, 2, 2018, pp. 25.

¹⁷ Sull'isola come spazio della duplicità vd. M. Domenichelli: «Volendo indicare un tratto caratterizzante e comune di questo sterminato e multiforme arcipelago disseminato lungo tutto l'arco della nostra storia e della nostra cultura, potremmo forse individuarlo proprio nella duplicità dell'immagine dell'isola – beata e maledetta, luogo del meraviglioso e del perturbante, di avventure eroiche ed esaltanti e di pena, di inganni e di morte. Spazio intermedio tra i due opposti simbolici archetipici che sono il mare e la terraferma (o piuttosto la città, o il giardino), l'isola è in rapporto e pertiene ad entrambi: simile alla città in quanto spazio delimitato e sicuro, e al mare in quanto luogo solitario e privato dal quale gli altri e le regole del sociale sono escluse, essa è paradiso e inferno, luogo di una innocenza primordiale che può rivelarsi, in un insidioso miraggio, il suo opposto speculare. «L'isola è piena di voci» – dice il Calibano shakespeariano, una delle grandi figure che abiteranno per sempre le isole della letteratura: voci seducenti e ingannevoli, voci della ragione e della follia, della fede e del mito e della storia, che si rifrangono e riecheggiano nei secoli in una rete intertestuale fittissima e infinita» (AA.VV., *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 1230).

forma azzurro-purpurea dell'isola d'Ischia. Ombre argentate d'isole più lontane. E, a notte, il firmamento, dove cammina Boote, con la sua stella Arturo¹⁸.

L'immagine dell'isola - delfino, leggendario simbolo di protezione per i naviganti,¹⁹ nel corso della narrazione si arricchisce di una ulteriore associazione che ne specifica il senso in termini metaforici per lo più 'edipici'. Il racconto dei luoghi dell'infanzia felice si associa infatti al mito del padre²⁰, il «taciturno» e «ombroso» Wilhelm Gerace, verso cui Arturo nutre un sentimento misto di ammirazione e devozione, la cui fisicità nelle memorie di Arturo ricorda anche'essa un «grande delfino»:

In barca, lui remava, e io sorvegliavo la rotta, seduto a poppa, o a cavallo della prua. Certe volte, inebriato da quella felicità divina, mi scatenavo, e con una presunzione enorme incominciavo a dare comandi: – Forza, remo destro! Forza, col sinistro! Scia! – Ma se lui levava gli occhi a guardarmi, il suo splendore silenzioso mi richiamava alla coscienza della mia piccolezza. E mi pareva d'essere un'alice, alla presenza d'un grande delfino²¹.

Per il giovane Arturo l'isola è sinonimo di certezza e protezione paterna, il luogo sicuro in cui ogni istante della quotidianità è vissuto e regolato in funzione della presenza/assenza di Wilhelm. Quindi, nel momento in cui il giovane matura il desiderio di varcarne i confini alla scoperta di quei territori sconosciuti indicati sulle sue carte geografiche, il principale freno alla realizzazione di tale proposito è costituito soprattutto dal timore della separazione dal padre:

Lasciando Procida, io potevo perderlo per sempre, giacché solo a Procida esisteva una certezza: prima o poi, lui sempre ritornava là. [...] Questa eterna speranza era un altro degli incantesimi di Procida²².

A partire da quel momento alla rappresentazione del paesaggio isolano si riconducono la visione nostalgica legata alla «primitiva felicità»²³ infantile e,

¹⁸ E. Morante, *L'isola di Arturo* [1957], cit., p. 16.

¹⁹ Cfr. la voce «delfino» in J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano 1994, vol. I, pp. 371-372.

²⁰ «La mia infanzia è come un paese felice, del quale lui è l'assoluto regnante!» (E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 28).

²¹ *Ibid.*, p. 29.

²² *Ibid.*, pp. 53-54.

²³ *Ibid.*, p. 187.

al contempo, un sentimento di progressiva insofferenza adolescenziale. Da cui trae origine la metamorfosi dell'isola in «ragnatela iridescente»:

E intanto, io, di giorno in giorno, meditavo di andarmene subito, senza aspettare l'anno prossimo. [...] Sul punto, però, di lasciare l'isola, come sempre m'avveniva fino dalla fanciullezza, un incanto disperato mi tratteneva là. [...] E m'era insopportabile il pensiero di andare via senza prima rivedere mo padre, almeno ancora una volta. In certi momenti mi pareva di odiare Wilhelm Gerace; ma appena prendevo la risoluzione di fuggire da Procida, subito il ricordo di lui invadeva tutta l'isola come una moltitudine insidiosa, affascinante. Lo riconoscevo nel sapore dell'acqua di mare, della frutta. [...] mi accadeva più che mai di odiarlo, perché, come un invasore, s'impadroniva a questo modo della mia isola; ma pure sapevo che l'isola non mi sarebbe piaciuta se non fosse stata sua; indivisibile dalla sua persona. [...] l'ambiguità, che m'imprigionava nell'isola come una ragnatela iridescente²⁴.

La storia di Arturo tende fin dal principio a configurarsi come il racconto di una crisi in cui l'identità selvaggia dell'isola, assume una funzione rivelatrice: è Procida, difatti, con i suoi picchi a strapiombo sul mare, i sentieri impervi e la vita di una comunità schiva e primitiva ad affinare il «senso geografico» di Arturo (quello stesso che gli consente di descrivere con minuzia di dettagli la topografia dell'isola reale e, al tempo stesso, di astrarsi da essa con i voli dell'immaginazione), e a ispirare in lui la tentazione del viaggio oltremare. Tale desiderio, però, non può eludere quel sentimento di ansia che guida ogni proposito di trasgressione. La paura di abbandonare l'isola fa tutt'uno con la paura di tradire il Padre, e solo quando riuscirà a superarla Arturo compirà il suo primo passo verso la maturazione.

3. Se l'isola è espressione di una simbolica 'paterna', il mare sembra rinviare viceversa all'archetipo materno – e quindi allo spettro della madre perduta –, da cui deriva una percezione altrettanto ambigua dell'elemento acquatico.

Mia madre andava sempre vagando sull'isola, e era così presente, là sospesa nell'aria, che mi pareva di conversare con lei, come si conversa con una ragazza affacciata al balcone. Essa era uno degli incantesimi dell'isola. [...] appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prende-

²⁴ *Ibid.*, p. 191.

va un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene²⁵.

Il mare rappresenta *in primis* il sogno di protezione e riconciliazione con l'alveo materno anche se, dalle particolareggiate descrizioni della vita 'acquatica' di Arturo, esso viene a configurarsi anche come il luogo in cui esperire e fare mostra al padre delle proprie prodezze marinaresche.

mi tuffavo nel mare dalle rocce più alte; mi davo a straordinarie acrobazie acquatiche, a esercizi vistosi e turbolenti, e mi mostravo esperto in ogni sistema di nuoto, come un campione; nuotavo sott'acqua fino a perdere il fiato²⁶.

Qui a Procida, soggiunsi, da quando ero nato, io facevo la vera vita del marinaio. E un marinaio, secondo una sentenza da me letta in un libro d'avventure, deve possedere *l'agilità della scimmia, l'occhio dell'aquila e il cuore del leone!*²⁷

Il tempo si manteneva bello e, seguendo le usanze di quando vivevo in solitudine, io per solito uscivo alla mattina, con un grosso pezzo di pane e formaggio, e non rientravo fino a buio. [...] Mi pareva sul serio d'essere un *bandido dei mari* dentro una losca bettola di avventurieri²⁸.

L'immagine del mare aperto rinvia invece alla traversata, al desiderio di scoperta e di riappropriazione:

Là disteso, nero e pieno di lusinghe, esso mi ripeteva che anche lui, non meno dello stellato, era grande e fantastico, e possedeva territori che non si potevano contare, diversi uno dall'altro, come centomila pianeti! Presto, ormai, per me, incomincerebbe finalmente l'età desiderata in cui non sarei più un ragazzino, ma un uomo; e lui, il mare, simile a un compagno che finora aveva sempre giocato assieme a me e s'era fatto grande assieme a me, mi porterebbe via con lui a conoscere gli oceani, e tutte le altre terre, e tutta la vita!²⁹

Eppure, rispetto alla vastità dell'orizzonte acquatico egli non manca di confessare un certo perturbamento per un mare che suole spesso mostrarsi 'indifferente' alle vicende umane:

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁸ *Ibid.*, p. 135 (corsivo mio).

²⁹ *Ibid.*, p. 180.

Il mare è uno splendore indifferente³⁰.

In qualche sito fuori-mano, oppure sul mare, al largo fuori del porto, [...]il restante paesaggio, con la sua *indifferenza*, m'offendeva, e mi sentivo sperso, finché quel punto illuminato sull'alto della frana non riappariva alla mia vista³¹.

Il mare, dunque, è spesso un attore passivo della storia, la cui presenza induce a un incontrollabile timore per lo sconfinamento, per la trasgressione del limite – che in chiave psicoanalitica rinvia al timore di tradire l'autorità paterna.

Per uscire da questa *empasse* Arturo finisce quindi per 'barattare' il viaggio reale con la narrazione del viaggio immaginato, procedendo in tale direzione fino a quando non giungerà il momento di decidere di lasciare definitivamente l'isola. Così si spiega l'innesto sapiente nel romanzo della trama metanarrativa, come pure lo stile 'mitico' del racconto: difatti il finale del romanzo, che coincide con la partenza di Arturo, termina con la conclusione delle *Memorie* di Arturo e la presa di coscienza dell'inevitabile 'tradimento' nei confronti di Wilhelm.

D'altra parte, sempre nel finale, l'isola immortalata nel romanzo, spazio simbolico di riflessione e di visione, svanisce allo sguardo del protagonista consegnandolo alle incognite della sua nuova vita:

Il fuoco di quella infinita stagione puerile mi montò il sangue, con una passione terribile che quasi mi faceva mancare. E l'unico amore mio di quegli anni tornò a salutarmi. Gli dissi ad alta voce, come se davvero lui fosse lì accosto: – Addio, papà. Subitaneo, il ricordo della sua persona mi accorse alla mente [...]. E un dolore che mi si faceva più acerbo per questo motivo: perché sentivo che esso era una cosa fanciullesca; pari a un incontro di correnti turbinate, esso si precipitava tutto quanto in questo presente, breve passaggio d'addio! E dopo, lo avrei dimenticato, naturalmente, tradito. Di qui sarei passato a un'altra età, e avrei guardato a lui come a una favola. [...] Il piroscampo era già là, in attesa. E al guardarlo, io sentii tutta la stranezza della mia tramontata infanzia. [...] Intorno alla nostra nave, la marina era tutta uniforme, sconfinata come un oceano. L'isola non si vedeva più³².

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ *Ibid.*, p. 178 (corsivo mio).

³² *Ibid.*, pp. 376-379.

4. Ad arricchire di sfumature cromatiche il paesaggio mediterraneo ritratto nell'*Isola di Arturo* interviene l'azione della luce, elemento centrale dello scenario dal quale trae origine una fitta rete di corrispondenze metaforiche. La presenza della luce è talmente sfolgorante e pervasiva da sottolineare, per contrasto, tempi e luoghi in cui essa è assente. La dialettica Buio/Luce è dominante all'interno del romanzo e, manifestandosi attraverso l'alternarsi del giorno e della notte, ovvero con l'avvicinarsi delle stagioni, inquadra entro una cornice simbolica le vicende di Arturo. Non è un caso che la fanciullezza sia associata alla stagione estiva mentre l'arrivo di Nunziata – che 'innesca' la crisi di Arturo – avvenga d'inverno (periodo in cui, peraltro, Wilhelm non risiede spesso sull'isola)³³. Nel paragrafo intitolato *La fine dell'estate* (cap. VII), inoltre, è Arturo stesso a spiegare il valore emblematico dell'estate e la potenzialità visionaria impressa dalla luce:

Sebbene in modo vago, io, per la verità, sempre, in quei mesi, m'ero posto la fine della presente estate come termine ultimo del mio soggiorno a Procida. Ma pensando *estate*, io vedevo allora, nella mia mente, una stagione indistinta e senza limite, pari a un'esistenza intera! Mi lusingavo nella confusa fiducia che questa tale estate, così come avrebbe maturato l'uva, le ulive e le altre frutta dei giardini, dovesse, in qualche modo, maturare anche le acerbità della mia sorte, risolvendo i miei dolori in una grande spiegazione consolante. Arrivare, invece, alla fine, coi miei dolori rimasti acerbi: ecco il presagio a cui non potevo credere, e che tuttavia avvertivo nella luce, e nei soffi delicati dell'aria, come un saluto ambiguo e agghiacciante. *Domanda senza risposta*, voleva dire, tradotto in parole, quel saluto [...]³⁴.

La luce mediterranea che risplende tra le pieghe di un romanzo in cui abbondano vedute e scorci lucenti, di rado si abbina a un'agnizione o a una presa di coscienza chiarificatrice. All'interno del romanzo infatti la luce è per lo più abbagliante: non focalizza i dettagli bensì li confonde o addirittura li distorce. La luce, annota infatti Arturo, porta con sé l'attesa di una risposta destinata però a restare muta:

Ogni cosa appariva chiara, precisa e isolata in se stessa; ma pure, gli innumerevoli punti delle cose si mischiavano insieme in un colore divino e festante,

³³ Il titolo del secondo capitolo, «Un pomeriggio d'inverno», sottolinea la rilevanza simbolica di tale connessione. Cfr. *ibid.*, p. 71.

³⁴ *Ibid.*, p. 305.

verde, celeste e oro.[...] Perfino il tristo Penitenziario, là sulla punta della collina, è un arcobaleno di mille colori mutevoli dal mattino alla sera³⁵.

In quell'estate si illuminò per me di un fulgore corrusco: come nelle metamorfosi dell'alchimia, dove dal nero si passa all'oro³⁶.

La luminosità dell'isola, seppur chiara e potente, è dunque complice di un processo di rarefazione conoscitiva che allontana il protagonista dalle sue «certezze assolute» consegnandolo al sapore «ambiguo e agghiacciante del dubbio».

5. Nonostante l'interesse continuo della Morante³⁷ per il cinema, seppure manifestato in misura assai discreta³⁸, la scrittrice non diede apporto alcuno alla sceneggiatura del film di Damiani. Il regista stesso, subito dopo le riprese, dichiarò che

la Morante non intervenne sulla sceneggiatura, la lesse, l'approvò, ricordo che non era molto d'accordo sulla protagonista perché aveva qualcosa di anglosassone – e difatti era americana – e l'avrebbe voluta più meridionale, anche meno bella. Probabilmente aveva ragione. Mentre giravamo, venne qualche volta a vedere le riprese, ma sempre con grandissima discrezione³⁹.

La scrittrice, nella già citata intervista a Massimo D'Avack, confermerà le parole di Damiani aggiungendo inoltre di non essersi riconosciuta nelle 'in-

³⁵ *Ibid.*, p. 245.

³⁶ *Ibid.*, p. 299.

³⁷ Elsa Morante è autrice di una rubrica cinematografica per la Rai trasmessa tra il 1950 il 1951, collabora come consulente – spesso non dichiarata – di alcuni dei più importanti registi del secondo dopoguerra italiano (Pasolini, Visconti, Zeffirelli, Lattuada), è sceneggiatrice di due trattamenti per il cinema rimesti inediti, *Il diavolo* risalente agli anni trenta e *Miss Italia* scritto con Lattuada negli anni Cinquanta. Su questo argomento vd. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., pp. 41-60, 61-117).

³⁸ «A differenza di molti altri scrittori italiani del Novecento Elsa Morante sembra non aver lasciato traccia visibile nel mondo del cinema – spiega Marco Bardini – Eppure la scrittrice è stata amica sincera e consigliera di tanti attori, sceneggiatori e registi come Anna Magnani, Laura Betti e Carlo Cecchi; Tonino Guerra e Basilio Franchina; Mario Soldati, Bernardo Bertolucci e Liliana Cavani; ed è stata, in modo discreto e talvolta anonimo, soggettista, sceneggiatrice, aiuto-regista, attrice, consulente musicale per colonne sonore, paroliera e contestato critico cinematografico», in Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 143.

³⁹ F. Faldini, G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 160.

tenzioni' di Damiani: «Sebbene Damiani non abbia assolutamente inteso essere infedele al libro», dichiarerà, «fatalmente è stato troppo infedele non nel senso dei fatti o dei rapporti, ma nel senso di vedere il mondo del libro»⁴⁰.

In effetti, come si segnalava all'inizio, sono molteplici i fattori che contribuiscono a far conseguire al film un risultato modesto rispetto all'elevato spessore del romanzo. La pellicola di Damiani, in b/n e della durata di 92', sviluppa infatti solo i nodi salienti della vicenda; pertanto, complici anche alcune scelte di produzione poco pertinenti (come quella di fare interpretare a Key Meersman il ruolo di Nunziata), essa tende a ridurre al minimo il numero dei personaggi e a semplificarne il carattere – quello di Arturo in particolare –, lasciando prevalere la lettura edipica dei fatti che, nel caso del giovane protagonista impersonato da Vanni De Maigret, finisce per appiattirne quel carattere 'eroico' che ne definiva l'identità originale. Mancano inoltre alcune delle figure più importanti della compagine familiare di Arturo (Immacolatella e Silvestro), come pure appare fortemente ridimensionato il tentato suicidio del giovane in favore di una più marcata enfasi per il vagheggiato infanticidio, senza voler rimarcare la dubbia scelta – contestata apertamente dalla Morante – di cambiare il finale della vicenda⁴¹. Tali operazioni, finiscono anche per 'sacrificare' la funzione simbolica del paesaggio la cui aura mediterranea perde ogni qualità attrattiva e visionaria. L'uso del b/n insieme a una fotografia 'altalenante'⁴² stemperano le simboliche iridescenze del paesaggio isolano mentre la fotografia si mostra «incapace di differenziare efficacemente la luce estiva da quella invernale»,⁴³ e quindi di tradurre in immagini altrettanto espressive la qualità simbolica dello scenario rappresentato nel romanzo⁴⁴.

⁴⁰ D'Avack, *Cinema e letteratura*, cit., p. 60-65.

⁴¹ Nel finale del film di Damiani la partenza di Arturo è frutto della scelta di Nunziata che, mentendo a Wilhelm, gli comunica che Arturo è già partito e, voltandosi verso il ragazzo nascosto dietro un angolo di muro, gli sorride e chiude la porta, lasciandolo per sempre fuori dalla stanza e dalla loro vita. A quel punto Arturo è costretto quasi contro voglia a partire e, sul piroscalo diretto a Napoli, rivolgerà le sue ultime parole di rimpianto nei confronti della stessa Nunziata (88'24'').

⁴² Bardini rileva, a tale proposito, che la fotografia è prevalentemente limpida per le riprese degli interni mentre si fa più sgranata per le riprese in esterna, vd. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, cit., p. 20.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Decisamente più morbido della consorte era stato a suo tempo Alberto Moravia il quale, riconoscendo le insidie del romanzo, aveva dichiarato di averlo apprezzato nonostante alcune scelte discutibili: «Damiano Damiani portando sullo schermo *L'isola di Arturo* s'è trovato di

A convalidare tale percezione, peraltro, contribuisce la sintesi del film riportata da Morandini incentrata sulla maturazione di Arturo dietro lo «sfondo immobile dell'isola di Procida» esente da qualsivoglia coloritura emotiva o simbolica:

Storia della difficile maturazione di un quindicenne, orfano di madre e trascurato dal padre Wilhelm, che vive come segregato nel paesaggio immobile dell'isola di Procida, all'ombra del penitenziario. [...] Tratto dal secondo romanzo (1957) di Elsa Morante, il 3° film di Damiano Damiani, sceneggiato anche da Cesare Zavattini, è ambizioso, non privo di passaggi felici, ma soltanto parzialmente risolto anche per l'inadeguatezza degli interpreti⁴⁵.

Nel 1983, nella quarta di copertina della prima edizione de *L'angelo di Avrigue* di Francesco Biamonti, Italo Calvino celebrava la prosa mediterranea dello scrittore ligure richiamandosi alla distinzione tra «romanzo-ritratto» e «romanzo-paesaggio», inserendo l'opera di Biamonti in quest'ultima categoria⁴⁶.

fronte a una difficoltà forse insuperabile: tradurre in immagini quello sdoppiamento del mito e della realtà che fornisce al libro la sua profondità. Damiano Damiani ha fatto ricorso alla *narrata*ge ossia ad una voce fuori campo, per illustrare la facoltà mitologizzante di Arturo. Ma dire le cose non è ancora rappresentarle. [...] Un po' freddo e casuale all'inizio, il film prende quota soprattutto nel secondo tempo a misura che il quadro dei complicati e passionali rapporti tra padre e figlio e matrigna dapprima dipinto con sparsi segni si ricompone in una vicenda unitaria e drammatica. Uno scrittore non può chiedere ad un regista di essere fedele al suo libro: può soltanto chiedergli che faccia un bel film. Damiano Damiani ha cambiato alcune cose (come per esempio la fine che nel libro è meno sentimentale e ci mostra un padre ancora degno, in fondo, del mito filiale) ma ha fatto il bel film che ci si aspettava da lui. Il regista ha saputo trovare degli attori che rispondono con esattezza al personaggio originario e non ce lo fanno rimpiangere. Alla prima categoria appartiene Reginald Kerner straordinariamente somigliante al personaggio di Wilhelm Gerace e inoltre assai felice nella sua interpretazione; alla seconda Kay Meersman che non rassomiglia affatto a Nunziatina ma è pur sempre un personaggio grazioso e convincente. Un discorso a parte meriterebbe Gianni de Maigret che è Arturo: egli ha un volto molto espressivo ma si vorrebbe che fosse talvolta meno maldestro. Molto aderente nelle parti mute, il doppiaggio in italiano del suo personaggio ci sembra inferiore a quello in napoletano della Kay Meersman. Gabriella Giorgelli è un'efficace Teresa». (A. Moravia, in «L'Espresso», 2 dicembre 1962).

⁴⁵ M. Morandini (a.c. di), *Il Morandini. Dizionario dei film 2008*, Zanichelli, Bologna 2008, p. 759.

⁴⁶ «Ci sono romanzi-paesaggio così come ci sono romanzi-ritratto. Questo vive, pagina per pagina, ora per ora, della luce del paesaggio aspro e scosceso dell'entroterra ligure, nell'estremo suo lembo di Ponente, al confine con la Francia. La voce narrante è quella di un marinaio che non prova nessuna impazienza d'un nuovo imbarco (patisce il «male del ferro», l'angoscia che la lamiera dei cargo trasmette durante le lunghe traversate) ma anche se ama la sua terra più del mare, la gioia che ne trae gli sa sempre d'amaro. È una voce grave e pausata, con una naturale

A voler utilizzare tali definizioni per il romanzo della Morante, la cui mediterraneità affiora con prepotenza attraverso la rappresentazione dell'isola di Procida che non tralascia la debita centralità della caratterizzazione del protagonista, si potrebbe concludere che *L'isola di Arturo* tenda ad includerle entrambe pur tenendo chiaro il piano delle procedure 'realistiche' attuate dalla scrittrice, la quale, come rileva Elena Porciani, «accentua la sua riflessione sul realismo, spostando il discorso sulla realtà dalla questione della rappresentazione realistica a quella della funzione realistica della letteratura»⁴⁷ per amplificare, di conseguenza, il piano della trasfigurazione immaginifica del reale stesso.

Tali aspetti, pertanto, spiegano le discrepanze del romanzo rispetto all'adattamento cinematografico di Damiani che, dal canto suo, realizza un «film-ritratto» che pone in secondo piano lo spirito del paesaggio privandolo dello «splendore solare» che caratterizzava l'«anima mediterranea» del romanzo; ne consegue un lavoro decoroso ma che, come è stato più volte sottolineato, non trova corrispondenza con il «significato ideologico e morale» dell'originale⁴⁸.

propensione per i toni lirici e sospesi; ma il suo vocabolario è ricco di parole vere e insolite e precise, che vengono dal linguaggio parlato a ridosso delle Alpi Marittime. Come seguendo una tacita morale liberatoria, il protagonista si rifiuta di giudicare il modo in cui ogni individuo spende la propria vita; ma vorrebbe comprendere cos'è quella spinta di autodistruzione che si sente nell'aria; e i suoi andirivieni lo portano a indagare sulla morte misteriosa d'un giovane. Quattro personaggi di donne, ognuna con una sua ossessione, incrociano i suoi passi; ma le solitudini sommandosi non s'annullano» (I. Calvino, in F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue*, Einaudi, Torino 1983).

⁴⁷ E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza Università editrice, Roma 2019, p. 31.

⁴⁸ Morante in D'Avack, *Letteratura e cinema*, cit., p. 65.

RINO CAPUTO

QUALCHE OSSERVAZIONE SULL'ATTUALITÀ DI PRIMO LEVI
'LETTERATO ITALIANO'

Anche se la rilevanza storico-critica di Primo Levi è stata riconosciuta dalla critica solo in tempi relativamente recenti, la bibliografia a lui dedicata ha assunto oggi dimensioni difficilmente padroneggiabili e di portata mondiale, con indagini interdisciplinari che coinvolgono innumerevoli aspetti della sua figura e della sua opera. Eppure, gli scritti leviani si mostrano ancora fonte inesauribile per analisi e riflessioni da parte di studiosi di tutto il mondo e di tutti gli ambiti di studio.*

Primo Levi è oggi un autore in lingua italiana, della letteratura italiana, tra i più letti nel mondo, inserendosi in una prospettiva planetaria della ricezione dei testi italiani subito dopo, almeno, Dante e Pirandello. Nel caso di Levi, ovviamente, influisce anche la tematica su cui egli incentra gran parte dei suoi scritti e da cui scaturisce la sua stessa coscienza autoriale, ossia l'esperienza concentrazionaria della Shoah; ma è importante sottolineare che la diffusione così ampia della sua opera avviene non ignorando che Primo Levi ha scritto in italiano e, anzi, la sua fama mondiale si estende anche per-

* *Avvertenza*. Il presente testo sorge come rielaborazione della comunicazione espressa in apertura del Convegno internazionale di studi «*Scolpitele nel vostro cuore*». *Primo Levi a cento anni dalla sua nascita*, Latina, 3 giugno 2019, i cui Atti, in corso di stampa, conterranno un testo per molti aspetti analogo e, insieme, differenziato perché altrimenti articolato. Si ringrazia la dott.ssa Maria Antonietta Garullo per la riordinata trascrizione che attenua gli indubitabili svantaggi della trattazione verbale orale.

ché egli appartiene alla grande tradizione della lingua e della letteratura italiana. Troppo spesso, in effetti, si dimentica che la formazione di Primo Levi avviene in un ambiente in cui le culture, oggi afferenti a diverse discipline, non erano nettamente distinte: nel contesto della Torino degli anni Trenta, come vari studi in riferimento ad altri grandi autori, pur con eterogenee personalità, hanno ormai mostrato, la cultura umanistica e la cultura scientifica erano strettamente intrecciate. Quindi, esplicitamente, si può essere chimici e al tempo stesso buoni lettori della grande tradizione illustre della letteratura italiana. Nel liceo «D'Azeglio» di Torino frequentato da Primo, dove insegnava, tra gli altri, il professor Augusto Monti, si forma un'intera generazione di intellettuali che immediatamente e naturalmente incontra l'antifascismo, anche attraverso la lettura della tradizione italiana in modo antitetico rispetto alla retorica fascista. Si consideri, per esempio, il culto di Dante, che da secoli offre ampio spazio a interpretazioni e riletture più e meno ideologiche, per il quale, tuttavia, è inesaurita la ricerca documentaria, storico-critica e ermeneutica.

Quel Primo Levi che sceglierà poi di fare all'università scienza chimica, dunque, è già un intellettuale umanista, permeato di quella cultura che certamente non scompare. Si tratta di un elemento fondamentale che permette di cogliere le sue scelte stilistiche, come anche la stessa decisione di scrivere sulle vicende drammatiche che lo hanno coinvolto e, nello specifico, di scrivere attraverso la narrativa e la poesia. Del resto, anche le sezioni dell'opera di Primo Levi non direttamente legate all'esperienza concentrazionaria, come *La chiave a stella* o i lavori più lievi, dimostrano l'esistenza di una cultura complessiva dell'autore che non nasce 'in itinere' come se fosse un'opzione di gusto, bensì come predeterminazione consistente di un sistema stilistico retorico e ideologico dotato di caratteristiche più costanti e continue.

Un altro aspetto che, tra i tanti, vale mettere in luce, è la possibilità di leggere con accertata attualità l'opera di Primo Levi. Certamente è prioritaria l'urgenza memorialistica e testimoniale, per la Shoah; ma risaltano altresì elementi più squisitamente poetici, anche tecnicamente letterari, legati appunto alla riassunzione intensa della grande tradizione della letteratura italiana, oltre che alla capacità dei suoi scritti di sprigionare energia culturale nel mondo. Si consideri, ad es., un passo de *L'altrui mestiere*:

Il rapporto che lega un uomo alla sua professione è simile a quello che lo lega al suo paese; è altrettanto complesso, spesso ambivalente, ed in generale viene

compreso appieno solo quando si spezza: con l'esilio o l'emigrazione nel caso del paese d'origine, con il pensionamento nel caso del mestiere. Ho abbandonato il mestiere chimico ormai da qualche anno, ma solo adesso mi sento in possesso del distacco necessario per vederlo nella sua interezza, e per comprendere quanto mi è compenetrato e quando gli debbo¹.

Si tratta di una testimonianza importante della sua identità, così come è rilevante l'altra parte della sua personalità, quella dello scrittore, come afferma subito dopo:

Scrivere non è propriamente un mestiere, o almeno a mio parere, non lo dovrebbe essere: è un'attività creativa, e perciò sopporta male gli orari, le scadenze, gli impegni con i clienti e i superiori. Tuttavia, scrivere è un «produrre», anzi un trasformare: chi scrive trasforma le proprie esperienze in una forma tale da essere accessibile e gradita al «cliente» che leggerà².

E, poi, l'ultimo riferimento esplicito:

Se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz, probabilmente non avrei scritto nulla. Non avrei avuto motivo, incentivo, per scrivere [...] i problemi di stile mi sembravano ridicoli [...] mi pareva, questo libro, di averlo già in testa, tutto pronto, di doverlo solo lasciare uscire e scendere sulla carta. [...] ³.
Io sono diviso in due metà. Una è quella della fabbrica, sono un tecnico, un chimico. Un'altra, invece, è totalmente distaccata dalla prima, ed è quella nella quale scrivo, rispondo alle interviste, lavoro sulle mie esperienze passate e presenti. Sono proprio due mezzi cervelli. È una spaccatura paranoica⁴.

Sono infiniti, tuttavia, i passi della scrittura di Primo Levi che possono essere messi in luce in tal senso, caratterizzati, tra l'altro, da una schiettezza e nettezza – non si affermerà mai abbastanza – non usuale nella tradizione illustre della letteratura italiana.

Risulta evidente come assuma, allora, una motivazione specifica Dante nel campo di concentramento. Perché la memoria diventa la memoria di Dante, e la memoria della vita è indistricabilmente legata alla necessità di ricor-

¹ P. Levi, *L'altrui mestiere*, in Id., *Opere complete*, vol. II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2017, p. 810.

² *Ibid.*

³ P. Levi, *Appendice a Se questo è un uomo*, in Id., *Opere complete*, vol. I, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2017, pp. 303-304..

⁴ *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1967*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 107.

dare i versi dell'Ulisse dantesco. Appare superfluo ripetere in questo luogo tutti i termini noti, ormai da antologia, del riferimento al canto di Ulisse in *Se questo è un uomo*; vale la pena però sottolineare come la dimensione del ricordo di Dante non sia limitata soltanto ad una memoria allusiva, a un ricordo delle grandi letture edificanti che hanno inciso sulla propria formazione e che poi emergono in una forma non prevista, sollecitati da contesti estremi. Certamente c'è Dante nel campo di concentramento per il significato che ha Dante, appunto, nella cultura italiana e mondiale che è diventata identità di Primo Levi; ma è stata ormai evidenziata attraverso plurimi studi la specularità più o meno evidente e plausibile tra l'inferno di Dante e l'inferno di Auschwitz. Si ricordi, per esempio, George Steiner, laddove afferma che «I campi di concentramento [...] sono l'inferno reso immanente»⁵. «L'inferno reso immanente»: sarebbero molte le considerazioni da svolgere per ripercorrere appieno il senso di tale affermazione; in questa sede ci si può limitare a mettere in luce come Steiner alluda chiaramente alla Shoah, da un lato; ma, dall'altro, anche nel critico novecentesco emerge una tradizione fondamentale, risalente a Hegel, il quale per primo (con illustri seguaci in tal senso, primo tra tutti Erich Auerbach) introduce questa immagine per cui la *Commedia* dantesca, e l'*Inferno* in particolare, non fa che prendere l'essere umano e fissarlo una volta per tutte, in eterno, per sempre, così come è nella realtà terrena. Prende corpo, dunque, l'idea che l'inferno sia il luogo di massima espressione della realtà dei viventi. Ma già in modo esplicito, prima di Steiner, Elio Vittorini aveva parlato di questa dimensione di un umanesimo stravolto: in *Conversazione in Sicilia*, per esempio, affermava «Uccidete un uomo; egli sarà più uomo»⁶. *Conversazione in Sicilia* esce, su rivista, quasi contemporaneamente (e senza prova di plausibile intreccio) alle leggi razziali, ma è rilevante, tuttavia, il concetto: «uccidete un uomo; egli sarà più uomo». In tale linea immaginaria, molto sinteticamente, si può arrivare alla terribile affermazione di Hannah Arendt per cui il campo di concentramento è «La fabbricazione di cadaveri»⁷. Qui il discorso del rapporto con l'opera dantesca di-

⁵ G. Steiner, *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, Yale University Press, New Haven CT 1971, p. 55.

⁶ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1941), Einaudi, Torino 1966, pp. 106.

⁷ Arendt, che riprende il concetto da Heidegger, utilizza più volte tale formula, per esempio nel 1949 in occasione del ciclo delle quattro Conferenze di Brema sulla questione della tecnica: «L'agricoltura è adesso un'industria alimentare motorizzata, nella sua essenza la stessa cosa della fabbricazione di cadaveri nelle camere a gas e nei campi di sterminio, la stessa cosa dei bloc-

viene stratificato: non si può limitare il riferimento di Levi soltanto alla necessità di una citazione che, in ultima analisi, si potrebbe considerare genericamente culturalistica, «Dante occasione per la memoria»; si ravvisa qualcosa che va oltre. Rientra in questo orizzonte lo stesso rimando all'inferno dantesco, un inferno che, certamente, in Dante è legittimato da tutto il sistema ossia per la presenza, poi, del purgatorio e del paradiso, e che, invece, ad Auschwitz, trova una sanzione permanente e irreversibile.

Questo rapporto tra Levi e Dante, in definitiva, è oggi anche terminologico e inconsapevolmente attualizzato, laddove, per esempio, l'immagine dantesca dei «sommersi» diviene ormai compiutamente leviana, insieme ai «salvati», nella dittologia «i sommersi e i salvati», e fa implicitamente riferimento ai temi relativi alla sfera della dignità umana più strettamente contemporanei.

In tale direzione, ma il nesso in questa sede vale soltanto come accezione problematica tutta da sviluppare, si può ricordare come nell'opera di Levi colpisca – oggi, forse, più che mai – la presenza del termine «Mussulmani»: i Mussulmani nel campo di concentramento, parola quasi desemantizzata ma che ha un significato preciso solo ed esclusivamente in quel contesto specifico. Ed è rilevante segnalare questo plusvalore che Primo Levi ci offre nella definizione, e, quasi, nella cesellatura dei riferimenti, inevitabilmente avvalendosi anche del sistema culturale che presiede alle modalità di espressione della sua esperienza nel campo.

In conclusione, per evidenziare quanto Primo Levi e il messaggio di cui la sua opera si fa portatrice siano entrambi ancora inesauriti e bisognosi di approfondimento, risultano eloquenti le stesse parole dell'autore nella premessa di *Se questo è un uomo*:

A molti, individui o popoli, può accadere di ritenere, più o meno consapevolmente, che «ogni straniero è nemico». Per lo più questa convinzione giace in fondo agli animi come una infezione latente; si manifesta solo in atti saltuari e incoordinati, e non sta all'origine di un sistema di pensiero. Ma quando questo

chi e della riduzione di paesi alla fame, la stessa cosa della fabbricazione di bombe all'idrogeno» (cfr. F.R. Recchia Luciani, *Per una fenomenologia dello sradicamento: l'astrazione dei diritti umani tra Simone Weil e Hannah Arendt*, in «Post-filosofie», IX (2016), pp. 71-89, p. 73, n. 7) o, ancora, nel 1964 in un'intervista con Günter Gaus: «Non sarebbe dovuto accadere. Non parlo solo del numero di vittime. Parlo anche del metodo, la fabbricazione di cadaveri e tutto il resto. Inutile entrare nei dettagli» (cfr. F. Rastier, *Ulisse ad Auschwitz: Primo Levi, il superstite*, Liguori, Napoli 2009, p. 136).

avviene, quando il dogma inespresso diventa premessa maggiore di un sillogismo, allora, al termine della catena, sta il Lager. Esso è il prodotto di una concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste, le conseguenze ci minacciano. La storia dei campi di distruzione dovrebbe venire intesa da tutti come un sinistro segnale di pericolo⁸.

Siamo in grado, oggi, di avvertire la durata drammaticamente compresente alla nostra contemporaneità del chiaro monito di Primo Levi?

⁸ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in Id. *Opere complete*, vol. I, cit., p. 137.

IRMA CARANNANTE

HA ANCORA SENSO INSEGNARE LA LETTERATURA A SCUOLA?
A PROPOSITO DEI CAMBIAMENTI NELL'INSEGNAMENTO
ROMENO A SEGUITO DELLE DISPOSIZIONI EUROPEE

La letteratura è in crisi e ciò non costituisce una novità. Dalla letteratura della crisi della prima generazione postmodernista di Eco, si è passati alla crisi della letteratura. Si assiste al suo tramonto nell'era dominata dalla tecnologia. Si dissolve la sua sacralità negli scritti giornalistici, nelle pubblicità, nelle canzoni, negli sms e nei commenti sui social. Diventa uno strumento che viene adattato a qualunque contesto, buono per qualsiasi utilizzo. «Ma tutto è diventato letteratura perché niente è più letteratura»¹, scrive Romano Luperini su «letteraturaenoi», e aggiunge: «La letteratura è diventata eteronoma, non perché abbia ceduto all'impegno politico, ma perché i mutamenti tecnologici, economici e sociali in corso ne hanno dissolto i confini. Che riesca a trovare un'altra identità nella contaminazione può darsi, ma non è detto. Il processo è in corso e i suoi esiti sono tutt'altro che scontati»².

Uno di questi esiti è sicuramente il nuovo sistema scolastico che mira a un'allarmante disumanizzazione delle giovani generazioni, alle prese con le *soft skills*, il *problem solving* e il *decision making*. Del resto anche i nuovi sistemi di valutazione accademici giudicano la carriera di uno studioso se-

¹ R. Luperini, *Letteratura e crisi*, in «letteraturaenoi», 16 nov. 2015, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/411-letteratura-e-crisi.html>

² *Ibidem*.

condo criteri rigorosamente specialistici, che sottovalutano la base interdisciplinare e sociale della sua ricerca, focalizzando l'attenzione sulla quantità di produzione scientifica, a discapito spesso della qualità. Tutto si basa sui numeri e su ciò che si può oggettivamente misurare. Per questo non esistono più un linguaggio letterario e una repubblica delle lettere, ma solo inespressività, grigiore e mancanza di originalità, forse un mesto segno dei tempi.

Ma a quanto pare il problema cade dall'alto e il malcontento si avverte anche in alcuni paesi dell'Europa centro-orientale, come la Romania, la quale, essendo paese membro dell'Unione Europea, si sta impegnando a rispettare le sue direttive, al fine di riconfigurare le politiche e le pratiche relative all'istruzione. Una delle principali conseguenze di questo adattamento è rappresentato dalla riforma scolastica, che sembra non raggiungere mai una forma ben definita.

Nel numero 2 della rivista di cultura romena, «Familia», pubblicato nel febbraio 2019, sono apparsi diversi articoli redatti da vari autori, la maggior parte provenienti dal mondo dell'insegnamento, che denunciano con toni allarmanti, l'importanza attribuita dalla Commissione Europea ai linguaggi della comunicazione, mentre sempre minore attenzione viene prestata alla letteratura nell'ambito della creazione dei programmi delle scuole secondarie di primo grado. Come si legge nell'introduzione di Ion Simuț – critico e storico della letteratura romena, professore alla Facoltà di Lettere dell'Università di Oradea, nonché redattore di «Familia»:

Il progetto presidenziale «Romania istruita» vaga nella nebbia. Nel frattempo si prendono decisioni estremamente importanti che vengono trattate con superficialità e mancanza di trasparenza. Come ad esempio, la condizione della letteratura romena nelle scuole secondarie di primo grado, il cui statuto cambia radicalmente senza che queste trasformazioni smuovano la coscienza pubblica. Le nostre iniziative non contano quasi più nulla e la resistenza alle raccomandazioni europee verrebbero tacciate di antieuropeismo³.

La nebbia che avvolge il progetto europeo nasconde il pericolo che si trova dietro agli effetti della riforma, che prevede in sostanza la riduzione del contenuto letterario dei manuali di lingua e di letteratura romena nelle scuole

³ I. Simuț, *Efectele reformei curriculare din gimnaziu asupra receptării literaturii române în școală. Introdúcere în subiect*, in «Familia», n. 2, feb. 2019, p. 7.

medie, e un ampliamento dei contenuti relativi ai processi di trasmissione di informazioni nel mondo della comunicazione.

In Romania, dal 1° gennaio 2007, il Ministro dell'Istruzione e l'Istituto di Scienze dell'Educazione hanno elaborato delle politiche educative, nel quadro generale della Commissione Europea, secondo cui uno studente, di qualsiasi livello d'istruzione, deve essere in grado di inserirsi in maniera «socio-professionale» in una società dominata dalla tecnologia e dall'economia di mercato. In questo contesto si sono stabilite una serie di competenze atte a facilitare il suo «adeguamento» alle dinamiche sociali. Queste competenze consistono nella conoscenza della grammatica funzionale, delle funzioni della lingua, dei principali modelli di interazione verbale, di un registro di testi letterari e non letterari, dei diversi stili e registri di lingua, della variabilità della lingua e della comunicazione nei diversi contesti. Le abilità dello studente vengono ridotte al «monitoraggio» e all'«adeguamento» della sua comunicazione a seconda del contesto. Lo studente deve essere capace di «processare», come fanno i computer, informazioni, ed esprimere argomenti in modo convincente. Tutto ciò a scapito della sua crescita culturale. La sua formazione diventa così estremamente pragmatica, funzionale e sfruttabile nella società della produzione, mentre l'orientamento culturale e la sensibilità dell'individuo vengono presi in considerazione solo nella misura in cui possono fornire dati utili per uno studio statistico.

Nell'articolo di Adela Bradea, apparso sulla stessa rivista, l'autrice, che insegna Psicologia educativa presso l'Università di Oradea, sottolinea la necessità di coltivare la letteratura, proprio per far fronte alle richieste della società odierna che è tenuta a fare i conti con le disposizioni della Commissione europea:

Gli studenti hanno bisogno di coltivare alcuni valori e alcune attitudini che si possono ritrovare prima di tutto nei testi letterari. C'è bisogno di una letteratura di valore, autentica e che si inquadri nella sfera di interesse degli studenti. La nuova proposta della Commissione Europea del 23 maggio 2018 (che sostituisce quella del 18 dicembre 2006) riguardo alle competenze chiave è ancora più preoccupante. Secondo le nuove disposizioni, la competenza chiave è la *Literacy competence*, che viene tradotta in lingua romena con *Competența de alfabetizare*, definita come «capacità di identificare, comprendere, esprimere, creare e interpretare concetti, sentimenti, fatti e opinioni, sia nella forma orale, che scritta, attraverso l'impiego di materiali audio-visivi e digitali nelle diverse discipline e nei diversi contesti. Essa implica la capacità di comunicare e di stabilire connessioni con altre persone, in modo efficiente, ade-

guato e creativo [...] e include la conoscenza dei tre tipi principali di interazione verbale, di una serie di testi letterari e non letterari e delle principali caratteristiche dei diversi stili e registri linguistici. [...] un'attitudine positiva riguardo all'alfabetizzazione implica l'adozione di un dialogo critico e costruttivo, che valorizzi le qualità estetiche e l'interesse per l'interazione con altre persone»⁴.

Si parla dunque di una competenza che, come si vede, ha ben poco a che fare con la letteratura. L'idea che sta alla base di questo orientamento educativo privilegia in maniera evidente la dimensione comunicativa, dove il linguaggio impiegato, grazie all'ausilio di «materiali audio-visivi», ha lo scopo di «stabilire connessioni» in modo «efficace» e «adeguato», per essere sempre adatti a qualsiasi contesto e situazione. Come se esistesse un modello in grado di stabilire l'efficacia e l'adeguatezza di un discorso o di un dialogo con un interlocutore, la cui natura (e questo non bisogna dimenticarlo) è quella di un essere umano, che ha imparato la propria lingua grazie alle parole dell'altro, e la lingua che noi parliamo, come si sa, proviene in gran parte dalla letteratura. Tuttavia, proprio la letteratura sembra non avere molto spazio in tale contesto, come si legge più avanti a proposito della parola *Literacy*:

Literacy, dall'inglese, significa la capacità di un individuo di leggere e scrivere, cosa che in romeno si tradurrebbe con *alfabetizzazione*. Nell'attuale contesto, in una società in continua trasformazione, in cui i giovani devono essere in grado di affrontare costantemente le provocazioni delle dinamiche sociali ed economiche, il concetto racchiude diverse dimensioni. In un contesto di analfabetismo funzionale, la traduzione di *Literacy competence* viene intesa come *Competenza di alfabetizzazione*. Considero molto più adeguato il termine *Competenza letteraria*, dal momento che nella lingua romena esiste ancora questo concetto, anche se da qualche anno viene impiegato in diverse iniziative (programmi di formazione, progetti internazionali, workshop, ecc.) che si propongono di formare i docenti per sviluppare le competenze letterarie degli studenti⁵.

La questione, quindi, sembra tutta giocarsi su un equivoco di traduzione, che in maniera consapevole o inconsapevole, appiattisce il problema della competenza specifica: si parla di alfabetizzazione, cioè del conferimento di

⁴ A. Bradea, *Literatura română în sistemul unei educații adaptate cerințelor de azi*, in «Familia», cit., pp. 19-20.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

nozioni e rudimenti per apprendere la tecnica della lettura e della scrittura, o di educare alle competenze letterarie, che consentono di sviluppare la capacità di affrontare un testo letterario, di comprenderlo, interpretarlo, e eventualmente di apprezzarne il valore estetico? La faccenda, secondo la studiosa, non è molto chiara. È necessario a tal proposito fare delle precisazioni, altrimenti si rischia di accettare un sistema preconfezionato che può mettere seriamente a repentaglio la cultura e la tradizione specifica di un paese:

Prendiamo troppo facilmente e in maniera grossolana tutto quello che ci viene proposto, senza tener conto della nostra cultura che non può sempre adeguarsi [...].

Perché ho fatto queste precisazioni? Perché se *Literacy competence* viene tradotto come *Competenza di alfabetizzazione*, potremmo avere la sorpresa che nei manuali scolastici di letteratura l'accento venga posto sulla dimensione della comunicazione [...], a danno della letteratura⁶.

Del resto tradurre *Literacy competence* con *Competenze di alfabetizzazione* reca già in sé i primi sintomi di un appiattimento e di una massificazione linguistica che minaccia il particolare e la diversità. Tradurre è atto di responsabilità che richiede attenzione e interesse per l'estraneità. Ma se di questa estraneità non sene vuole sapere, se non in termini di comunicazione funzionale, allora lo spazio per la letteratura andrà scomparendo.

La diretta conseguenza è la perdita dei grandi nomi della letteratura dai libri scolastici, come si legge nello stesso articolo, dove l'autrice denuncia l'assenza dei testi poetici di Mihai Eminescu – poeta nazionale romeno, comparabile per prestigio e importanza a Dante in Italia – nei manuali da cui studiano gli alunni delle scuole medie:

Analizzando i manuali delle scuole secondarie di primo grado, realizzati secondo il nuovo programma europeo, in soli due dei cinque manuali della V classe è presente un testo poetico di Mihai Eminescu, mentre nei due manuali impiegati nelle VI classi, il poeta nazionale romeno non appare da nessuna parte. Non si intende qui fare l'apologia degli scrittori che sono entrati nel canone della letteratura romena, né si intende elogiare una letteratura vetusta, in cui i giovani non si riconoscono. Ma la nostra letteratura è così ricca da poter essere rappresentata in qualsiasi manuale nella maniera più efficace⁷.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

Qui il rischio è quello di cancellare una memoria letteraria su cui si è fondata la lingua romena. Per la complessità e la profondità di un pensiero è necessaria una lingua autentica, la lingua dei poeti, la sola in grado di far vibrare le corde nascoste dell'anima, tentativo ultimo di dare voce ai sentimenti dell'io. La letteratura, servendosi delle parole, ha il potere di forgiare significati sempre nuovi e di ritrarre il mondo attraverso una luce sempre diversa. È scoperta, riflessione, immaginazione che non provengono dal nozionismo o dai tecnicismi del linguaggio della comunicazione.

Anche nell'articolo di Diana Popa – che insegna all'Università di Iași – apparso sempre su «Familia», viene denunciata la pericolosa condizione in cui versa l'insegnamento della letteratura romena nelle scuole medie, dove gli alunni corrono il pericolo di non essere più capaci di pensare, perché non sono stati educati a guardare il mondo che li circonda attraverso il filtro della letteratura:

Gli studenti non possiedono più i meccanismi necessari per guardare in modo critico il mondo, per discernere tra l'essenziale e inessenziale, tra verità e menzogna. Si produce una confusione e un rovesciamento dei valori, provocati proprio dall'assenza di contatto con i valori promossi dalla letteratura [...]⁸.

Il risultato di questa confusione dei valori è la creazione di un deserto di genericità, dove non si riesce più a fare distinzione tra memoria e oblio, tra negazione e responsabilità, tra libertà e sottomissione, dove tutto può essere il contrario di tutto, perché, secondo l'imperativo neoliberista – al quale anche la scuola sembra oggi doversi necessariamente piegare –, non c'è più tempo, e dunque anche i cambiamenti devono avvenire in maniera altrettanto veloce. Come scrive Popa:

I cambiamenti operati nei programmi scolastici si succedono con una tale velocità che non consentono nessun approfondimento, creando tutte le premesse per la superficialità. Le riforme producono esperimenti eccessivi, senza contare che coloro che ci perdono sono innanzitutto gli alunni, i primi beneficiari dell'istruzione⁹.

⁸ D. Popa, *Centrul orei de limba și literatura română în gimnaziu: textul literar*, in «Familia», cit., p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

Anche Popa, come gli altri autori degli articoli apparsi sulla stessa rivista, è dell'idea di non tralasciare l'importanza del testo letterario nell'insegnamento scolastico, dato che questo consente a colui che lo studia di mettere in gioco se stesso, a partire dalle sue esperienze, dalle sue interrogazioni e dai suoi desideri. Per comprendere meglio il mondo e le persone che lo abitano, scrive Popa:

Affrontare un'opera letteraria da diverse prospettive può essere un vantaggio per gli studenti, tuttavia è necessario che al centro delle lezioni di lingua e di letteratura romena ci sia il testo letterario, a cui ciascuno studente può appropiarsi in maniera diversa, in funzione della propria esperienza culturale e di vita, e in funzione delle proprie domande e delle proprie aspirazioni¹⁰.

In quest'articolo inoltre viene ribadito il fatto che se una società viene educata secondo degli ideali che tendono ad appiattire l'identità, a omologare il pensiero e le inclinazioni personali, dove sarà mai possibile trovare uno spazio in cui si potranno formulare delle vere domande e far emergere liberamente le aspirazioni degli individui. Se la letteratura non si studia più, le parole diminuiscono, e se queste diminuiscono come si fa a formulare delle domande, come sarà possibile esprimere i propri desideri? Insieme alle parole si ridurrà sempre più anche la libertà di coscienza, fino ad annientare, all'ultimo stadio, la libertà di pensiero.

Anche Ion Simuț preannuncia, con questa riforma europea, la scomparsa dei grandi nomi della letteratura romena nell'insegnamento scolastico nazionale e vede nella telematica il luogo dove i giovani possono avere l'illusione di crearsi una formazione, senza dover uscire di casa, senza dover rispettare delle regole, e soprattutto, senza doversi confrontare con i professori:

Siamo in un periodo storico di disgiunzione tra l'insegnamento e la cultura. [...] Internet ci aiuta. Presto diremo: a che serve andare a scuola, quando puoi imparare benissimo da casa, senza spostarti, senza programmi, e ovviamente, senza professori? Siamo nella fase in cui distruggiamo le ultime cose buone che sono rimaste. [...] Ora si cerca (e probabilmente accadrà!) di togliere la letteratura romena dai programmi e dai manuali delle scuole medie. Un primo passo è stato fatto: c'è stata una diminuzione della letteratura di tradizione nazionale (la fiaba, la leggenda, la ballata popolare sono scomparse; Bălcescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Alecsandri, Coșbuc, Goga, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi li incontreremo sempre di meno), sostituita da lezioni di comuni-

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

cazione e di relazione, allo scopo di facilitare una buona circolazione degli studenti all'interno dell'Europa. La letteratura diventa inaccettabile e quindi inutile per gli analfabeti funzionali delle scuole medie e per le politiche degli esperti nell'istruzione¹¹.

Circolare all'interno dell'Europa con un bagaglio culturale improntato sul *Knowhow*, sull'*Expertise* e sull'*Effective communication*, senza conoscere la propria storia, la propria identità e la propria provenienza, può dare soltanto l'impressione di riuscire a entrare in relazione con le altre culture europee e di muoversi liberamente nello spazio della Comunità, ma solo nella misura in cui si è «utili e spendibili» a partire dalle competenze specifiche che essa richiede. Tutto il resto non ha alcuna rilevanza. Infatti, Ion Simuț constata amaramente che le nuove disposizioni in materia educativa in Romania non sono affatto in grado di fornire alle giovani generazioni un'adeguata preparazione per affrontare il mondo di oggi:

È assolutamente falsa l'idea che la riforma scolastica tenga conto dell'evoluzione della società, del progresso della conoscenza e della necessità di un adattamento alle realtà contemporanee. Secondo questa riforma un alunno delle scuole medie di oggi non è in grado di imparare ciò che imparava lo stesso alunno di dieci, venti, trenta o cinquant'anni fa. [...] Non è assolutamente una forma di progresso, al contrario, questo è regresso. [...] Non diamo credito a tutti gli stupidi che vengono da Bruxelles (anche lì ci sono degli stupidi!) che fanno un bel connubio con i nostri stupidi¹².

La sua osservazione, eccessivamente critica, mette però chiaramente in evidenza il fenomeno del degrado scolastico che è avvenuto, in buona o in cattiva fede, con il passare del tempo, a seguito delle numerose riforme che sono intervenute nel mondo dell'insegnamento, e facendo un confronto con il passato, aggiunge: «“La Romania ci vuole stupidi” era un detto che si sentiva alcuni anni fa, ma temo che anche l'Europa ci voglia stupidi, standardizzati, ignoranti, senza identità nazionale, buoni solo per il mercato del lavoro»¹³. Sarà forse anche questo il futuro dell'Europa? Un orizzonte privo di anima che svuota gli individui di tutte le loro caratteristiche riconoscibili, per inserirli in un sistema che mette tutti sullo stesso livello, in nome di una presunta *uguaglianza*, dove persino le altre lingue saranno destinate a sparire nella lin-

¹¹ I. Simuț, *Sensul schimbării*, in «Familia», cit., p. 27.

¹² *Ibid.*, pp. 29-30.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

gua unica? A tal proposito Ion Simuț cita un verso di un poeta abbastanza noto della cultura romena, Alexei Mateevici: «In futuro il verso del poeta Alexei Mateevici, «la nostra lingua è un tesoro», potrà diventare, se non verrà censurato, ridicolo per le giovani generazioni anglicizzate di oggi»¹⁴.

Lungi dal voler fare un discorso nazionalista, il redattore di «Familia» punta al recupero del particolare e del singolare, per provare a resistere a un sistema totalizzante di pensiero che cerca di reprimere e di rendere inerme la diversità, e aggiunge:

Quale *comunicazione* si può mai avere con un individuo privo di personalità, che non conosce neanche i propri valori nazionali e neppure gli interessano? Al contrario viene spronato ad ignorarli! Anche Ceaușescu voleva che la scuola preparasse velocemente i giovani per il mercato del lavoro. L'Europa vuole la stessa cosa? Anni fa, quando la nostra scuola conservava ancora qualche briciola di dignità, c'era stata un'accusa contro l'insegnamento superiore, prima che venisse applicata nel nefasto processo di Bologna: le università romene di durata quadriennale iperspecializzano gli studenti, facendo ritardare la loro impiegabilità nel mondo sociale. Quindi riduciamo la durata degli studi a tre anni. Abbiamo fatto questa cosa, ma il risultato è stato disastroso: c'è stato un calo allarmante della preparazione professionale. I professori che si sono laureati prima del 2008 [...] sono migliori di quelli che sono venuti dopo. È una constatazione che fanno tutti quelli che hanno conosciuto [...] il processo di Bologna. Quando Mosca, all'epoca di Stalin, ci aveva chiesto una simile riduzione della cultura nazionale, per dare priorità alla cultura sovietica, sappiamo che è stata una catastrofe. Ora la stessa cosa ci viene richiesta da Bruxelles [...]. L'Istituto di Scienze dell'Educazione si conformerà alle disposizioni europee e passerà a una ben più drastica epurazione della letteratura nazionale dai manuali delle scuole secondarie di primo grado?¹⁵

Anche se il paragone alla dittatura sovietica di Stalin e a quella comunista di Ceaușescu può sembrare azzardato, il messaggio di Simuț vuole essere essenzialmente un monito per le istituzioni politiche e culturali romene, affinché non si commettano di nuovo gli stessi errori e la popolazione romena non ricada vittima di un nuovo sistema imperialista che potrebbe mostrare da un momento all'altro il suo lato oscuro, che oggi si nasconde dietro il suo aspetto liberale, comprensivo e benevolo, soprattutto nei confronti dei paesi in via di progressiva democratizzazione, come quelli dell'Est e del Centro-Europa,

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ I. Simuț, *Sensul schimbării*, in «Familia», cit., p. 30.

che hanno vissuto per più di un quarantennio sotto il giogo delle direttive del realismo socialista di stampo stalinista, in funzione della creazione dell'«uomo nuovo».

Più avanti Simuț ribadisce l'importanza di conservare e difendere il proprio sentimento nazionale, la propria identità e la propria letteratura, per poter meglio entrare in contatto con le altre culture europee. Soltanto così potrà esserci un vero confronto, uno scambio e un arricchimento culturale per tutti. Solo così, secondo lui, è possibile diventare realmente europei:

Possiamo essere europei, vogliamo esserlo, ma coltivando già dalle scuole medie la nostra specifica identità nazionale, per la cui costituzione la letteratura nazionale ha un ruolo essenziale. [...] Solo grazie al nostro sentimento nazionale possiamo partecipare al dialogo con le altre culture¹⁶.

I toni di Simuț sono appassionati e teme che se la letteratura verrà cancellata dai programmi d'insegnamento delle scuole dell'obbligo, questa disciplina non sarà più insegnata all'università. Ciò condurrebbe inevitabilmente alla perdita dell'identità del popolo e, di conseguenza, all'appiattimento di qualsiasi valore culturale sia in senso psicologico che formativo – come si legge in queste righe:

Se la letteratura romena sparisce dalle scuole medie, se diminuirà in maniera considerevole nei licei, che senso ha più studiarla nelle facoltà di lettere che forma professori per le medie e i licei, dove la letteratura romena diventa un fantasma etereo? Ora siamo europei di origine romena, domani potremmo essere europei di origine sconosciuta, senza alcun tipo di cultura riconoscibile e raccomandabile. [...] il dramma della letteratura romena riflette quello di una nazione in disfacimento, il dramma di ogni specie in via di estinzione¹⁷.

La posizione di Simuț non sembra affatto rassicurante, al contrario, pronostica un inevitabile tramonto della letteratura, insieme alla lingua e alla cultura di un popolo, come effetto di una reazione a catena. Più o meno così suonerà la domanda che si porranno le future generazioni: che senso ha laurearsi in lettere, se alle medie e nei licei non si fanno più ore di letteratura?

Negli ultimi tempi, anche in Italia, in particolare sulla rivista online «Doppiozero», alcuni docenti universitari, con ben altri toni rispetto a quelli

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibidem*.

manifestati da Simuț e dai collaboratori di «Familia», si sono chiesti se la letteratura può avere qualche ‘utilità’ nell’epoca in cui viviamo e se essa è ancora in grado di contribuire realmente alla formazione di un individuo in senso sociale.

Mario Barenghi, che insegna letteratura italiana contemporanea all’Università di Milano Bicocca, in un articolo intitolato *Perché insegnare letteratura (e non solo agli studenti di Lettere)*, riconosce che lo studio della letteratura – rispetto ad altri ampi più propriamente scientifici – «produce un sapere diverso»¹⁸. Anche se in ambito letterario possono avvenire, come in quello scientifico, delle scoperte e delle nuove acquisizioni, nel senso dell’estensione oggettiva delle conoscenze, «il nocciolo della nostra attività – scrive Barenghi – ha a che vedere con l’interpretazione e con la valutazione: ossia con qualcosa di decisamente più problematico, di più provvisorio e aleatorio, di opinabile, di contingente»¹⁹. Il lavoro di chi si occupa di letteratura, più che conquistare territori inesplorati, è quello di dedicarsi a un lavoro di rielaborazione, ripensamento e di contestualizzazione di un testo e, in ultima analisi, affermare o ribadire che vale la pena di leggerlo, perché merita una certa attenzione. Per di più in campo letterario avviene un altro fenomeno, come sottolineava anche Simuț, vale a dire che la critica riconosce i testi ritenuti degni di essere tramandati come patrimonio letterario, entrando così a far parte del *corpus* comune della tradizione nazionale. La letteratura inoltre, «in quanto simulazione di esperienze – scrive Barenghi – è la custode della connessione organica fra le nostre facoltà», nel senso che non registra e non produce solo scosse affettive sul lettore ma provoca anche altri effetti come «l’accensione intellettuale, il tendersi della coscienza morale, la sollecitazione a giudicare, lo stimolo della volontà»²⁰. Un ultimo aspetto che occorre segnalare in questo articolo è il fatto che la letteratura è da intendersi come un «presidio della possibilità di integrare nello scibile la singolarità vissuta», nel senso che la vita, nella sua dimensione di «concretezza empirica, irriducibilmente contingente, particolare, accidentale, fortuita», grazie alla letteratura può diventare realmente una «sorgente di conoscenza» e una fonte «di nutrimento» culturale che aiuta a muoversi più liberamente nel tessuto sociale in

¹⁸ M. Barenghi, *Perché insegnare letteratura (e non solo agli studenti di Lettere)*, «Doppiozero», 18 mar. 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/perche-insegnare-letteratura-e-non-solo-agli-studenti-di-lettere>

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

cui viviamo. Il dono della letteratura è quello di situarsi «su un margine», sia in senso spaziale che temporale, in cui l'avvenire sembra provenire dal passato e dove il presente sembra sporgersi verso il futuro. L'articolo si conclude con queste parole: «Credo che chi fa il nostro mestiere non dovrebbe mai dimenticarlo. La forza della letteratura sta nella sua capacità di parlare di tutto, a tutti. Farlo vedere, farlo sentire: questa, non altra, è la posta in gioco»²¹.

In un altro articolo, intitolato: *A cosa serve la letteratura?*²², apparso un anno prima su «Doppiozero», Barengi s'interrogava appunto sullo 'scopo', sulla 'ragion d'essere' della letteratura da un'altra prospettiva. In polemica con Giovanni Bottiroli (professore di Teoria della Letteratura e docente di Estetica all'Università di Bergamo), il quale ne *La letteratura: se iniziassimo davvero a studiarla?* intendeva rispondere alle domande «che cos'è la letteratura?» o «che cos'è un testo letterario?»²³, Barengi intende affrontare il problema dell'insegnamento della letteratura nelle università e nelle scuole da un punto di vista 'funzionale' e non propriamente 'ontologico'. A partire dal linguista israeliano, Daniel Dor, che definisce la letteratura come una tecnica di «istruzione dell'immaginazione»²⁴, che non serve a comunicare, ma a far vivere esperienze simulate che si possono condividere socialmente, Barengi è convinto che la letteratura possa fornire degli strumenti 'utili' per fronteggiare le sfide della vita reale:

La letteratura è una tecnica di «istruzione dell'immaginazione», che serve non a «comunicare», semplicemente, bensì a far vivere esperienze simulate. Attraverso una prassi di simulazione socialmente condivisa (diversa quindi dalla fantasticheria individuale) il lettore ha la possibilità di ampliare la propria esperienza esistenziale complessiva: di chiarirla e di arricchirla, di articolarla ed estenderla, acquisendo così nuovi strumenti per far fronte alle sfide della vita reale²⁵.

Barengi formula questa idea in termini fortemente morali. Secondo lui, prendendo in prestito alcune parole di Todorov, Compagnon e Calvino, il fi-

²¹ *Ibidem*.

²² M. Barengi, *A cosa serve la letteratura*, in «Doppiozero», 13 giu. 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/cosa-serve-la-letteratura>

²³ Cfr. G. Bottiroli, *La letteratura: se iniziassimo davvero a studiarla?*, in «Doppiozero», 26 maggio 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/la-letteratura-se-iniziassimo-davvero-studiarla>

²⁴ D. Dor, *The Instruction of Imagination. Language as a Social Communication Technology*, Oxford U.P. 2015.

²⁵ M. Barengi, *A cosa serve la letteratura*, cit.

ne delle opere letterarie dovrebbe essere di aiutarci a vivere; a vivere, o a sopravvivere, o a farci vivere meglio e serve a renderci più felici o meno infelici, e in ultima istanza a farci sentire meglio inseriti nell'ambiente in cui viviamo: «più abili nel capire i nostri simili, le loro azioni e i loro atteggiamenti, così come le dinamiche delle relazioni che a loro ci legano; più pronti a intendere il senso e il peso delle parole, nostre e altrui»²⁶.

Ma in realtà che cosa rappresenta la letteratura? Essa può rappresentare qualsiasi cosa, come scrive Barengi²⁷, dalla vita reale a qualunque realtà immaginaria. Tuttavia ciò la rende attaccabile dalle discipline scientifiche più positive, che le rimproverano mancanza di consistenza e di concretezza, in quanto il sapere che essa produrrebbe in realtà non è né quantificabile, né misurabile.

D'altra parte, tornando alle critiche espresse dai docenti romeni in merito ai cambiamenti nell'insegnamento in Romania a partire dalle disposizioni europee, come si può realmente dare concretezza alla vita di un individuo attraverso un metodo di apprendimento basato sui linguaggi settoriali? Come si può pretendere che un linguaggio semplificato al livello della morfosintassi e volto a comunicare contenuti, nozioni e argomenti specialistici, possa offrire un adeguato sviluppo e una vera educazione ai sentimenti? È chiaro che la standardizzazione della metodologia d'insegnamento e la conseguente uniformazione dei livelli di conoscenza, proposti dalle direttive europee, è ciò che si allontana di più da una vera e propria educazione ai sentimenti, il cui fine sarebbe poi quello di riconoscerli, sperimentarli, e al limite gestirli. A mio avviso, una disciplina, come la letteratura, che stimola la riflessione su se stessi e sugli altri e che fornisce gli strumenti critici in grado di mettere in discussione i pregiudizi e gli stereotipi dominanti, può definire realmente il progresso e l'evoluzione di una società. Ma insegnare la letteratura non è cosa semplice. Bottioli, nell'articolo citato su «Doppiozero», afferma che:

Per ogni testo che ha rappresentato un incontro felice ce ne sono dieci che si presentano irti di ostacoli: il lessico, la diversa visione del mondo, e soprattutto una complessità con cui i lettori non riescono a fare i conti. Ne derivano frustrazione, noia, abbandono. Com'è noto, alcuni classici della nostra lingua sono stati «tradotti» nell'italiano contemporaneo; ciò non è sufficiente però a

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

renderli davvero contemporanei, nel senso di offrire un'esperienza emotiva e intellettuale attraente²⁸.

A questo punto ci si chiede se si possa davvero insegnare la letteratura. Secondo Bottirolì, «ciò che un insegnante di lettere può fare è creare le condizioni perché sia possibile un'esperienza estetica. Non la può imporre, ma la può favorire»²⁹. Imporre un'esperienza estetica della letteratura è sicuramente la modalità più indicata per distruggerla. Tutti noi sappiamo come intere generazioni di studenti hanno odiato *I promessi sposi*, ma non bisogna neppure eccedere nell'altro senso, cercando di trovare una scorciatoia oppure suggerire una perentoria soluzione al problema, come si legge nella proposta contenuta nel libello del poeta e drammaturgo Davide Rondoni, che si intitola *Contro la letteratura. Un'accusa e una proposta*:

La letteratura è l'unico bene antropologico del nostro Paese. E la scuola la sta distruggendo. A chi difende il vigente sistema di insegnamento dico: voi state difendendo questa situazione. Ne siete dunque corresponsabili almeno quanto quelli che l'hanno generata in migliaia di pubblicazioni, convegni, ore di insegnamento. Per di più pagati dallo Stato. Una montagna di soldi pubblici per ottenere la pubblica facilonanza dei grandi capolavori della nostra letteratura. Una formidabile idiozia. Tutto questo non vi suscita nessun moto di insurrezione? A me sì, e per questo faccio una proposta: smettiamo di insegnare la letteratura a scuola, rendiamola facoltativa. Lasciamo ai nostri figli questa libertà³⁰.

La posizione di Rondoni, che si è laureato all'Università di Bologna con Ezio Raimondi, è chiaramente provocatoria ed è quella di un uomo che ama sconfinatamente la letteratura. La sua polemica non è rivolta contro di essa, bensì contro un sistema che per anni non ha fatto altro che svilirla. Ma la sua proposta, che si aggrappa all'idea di una presunta libertà, sembra evocare a tratti un omicidio passionale: siccome la letteratura viene insegnata barbaramente nelle scuole, meglio toglierla di mezzo! È vero che egli propone anche un reclutamento di docenti realmente preparati in grado di trasmettere ai giovani il sapere letterario. Ma ciò, allo stato attuale delle cose, è realmente possibile?

²⁸ G. Bottirolì, *La letteratura: se iniziassimo davvero a studiarla?*, cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. la quarta di copertina del volume di D. Rondoni, *Contro la letteratura. Un'accusa e una proposta*, Il Saggiatore, Milano 2010.

Più moderata sembra essere invece la posizione di Mario Barenghi, che nell'articolo sopra citato, si esprime nel modo seguente in risposta a Giovanni Bottioli, riguardo alla questione di una possibile esperienza estetica della letteratura:

Nell'università di un tempo si poteva dare per scontata, forse, una diffusa familiarità con l'esperienza letteraria. Gli studenti, almeno nelle Facoltà di Lettere, nutrivano un consolidato interesse per la letteratura: se non proprio per tutti gli autori del nostro canone storico-letterario, certo per molti classici della modernità. Ignoro se queste circostanze si riproducano oggi in qualche isola privilegiata dell'arcipelago accademico. Personalmente, insegno in corsi di laurea dove la letteratura non è in cima ai pensieri degli studenti, quindi non posso non pormi il problema di *interessarli*, [...]. Mi sforzo di far sì che le letture che propongo interagiscano con le loro coscienze – s'intende, nei modi propri della letteratura. So per certo che non ci riesco con tutti, né – temo – con la maggior parte; mi auguro di riuscirci almeno con qualcuno. Da tutti cerco però di pretendere che si rendano conto della *densità* del testo letterario, della pregnanza dell'uso delle parole, della complessità della costruzione del discorso, dell'importanza dei temi toccati. Tanto non basterà perché abbia luogo una vera esperienza estetica; ma se nel frattempo sarò riuscito a non suscitare un disgusto eccessivo, una reazione di repulsione per la letteratura in generale, potrà valere, forse, come presupposto o piattaforma di esperienze future. Non molto, ma meglio che niente³¹.

Come si vede, sia in Italia che in Romania, e probabilmente anche in molti altri paesi europei, il problema dell'insegnamento della letteratura, nelle scuole e nelle università, comincia a porsi in maniera abbastanza seria, e questo dipende forse anche dall'attuale crisi che la letteratura stessa sta attraversando. Anzi, forse esiste addirittura una stretta relazione. Non è pensabile un insegnamento della letteratura se sempre meno lettori dimostrano interesse per i testi letterari. Se non c'è letteratura, il suo insegnamento inevitabilmente muore. Ciò significa che le sorti dell'insegnamento della letteratura restano intimamente connesse alle sorti della letteratura stessa. Tuttavia, anche se il mondo letterario non ha più una posizione dominante nella cultura contemporanea di molte società, come aveva avuto in passato, il suo ruolo resta comunque fondamentale e continuerà ad avere una funzione essenziale, se non altro per tentare di mettere in discussione le scelte della politica, spesso sconosciute in ambito educativo e nella formazione dei futuri cittadini. In tal sen-

³¹ M. Barenghi, *A cosa serve la letteratura*, cit.

so, anche se le nuove disposizioni europee cercano o cercheranno di ridurre la sfera d'influenza della letteratura nei luoghi istituzionali dove si trasmette il sapere, la sua totale cancellazione non sarà una possibilità realmente concreta. Anche se con questo non bisogna tacere di fronte alle aberranti trasformazioni dei programmi scolastici, imposti dalla Comunità europea, che i professori romeni avvertono come una pericolosa minaccia per il futuro della loro identità culturale in Europa.

Ormai è diventato un luogo comune considerare la scienza positiva, in senso tecnico e oggettivistico l'unico e vero sapere. Tutto il resto sembra essere accessorio e privo di utilità. Tuttavia l'essere umano ha bisogno anche di un altro tipo di verità che solo la letteratura e altre discipline affini (come la critica letteraria, l'estetica, la filosofia e la psicanalisi) possono produrre; e questa verità, che riguarda sostanzialmente il soggetto, non è riconducibile ad alcun sapere di tipo tecnico. Esistono molti saperi che sono fondamentali per l'uomo pur non essendo accertabili e verificabili scientificamente. Occorre fare distinzione tra il sapere della letteratura e i saperi delle scienze esatte. La poesia, ad esempio, è rigorosa senza essere per questo esatta. Si può parlare di una crisi della letteratura, mentre non si parlerà mai di una crisi della scienza.

Le attuali tendenze 'culturali', improntate al neopositivismo, o a qualche altra forma di realismo ingenuo, mirano a trasformare tutti i saperi umanistici in saperi scientifici, per cui i cosiddetti 'prodotti' della ricerca tendono spesso ad essere un «ibrido fluido» che non ha più nulla di umanistico, né tanto meno di scientifico. E tutto questo allo scopo di competere e stare al fianco delle cosiddette discipline scientifiche di tipo normativo. Occorre pertanto contrastare l'attitudine invalsa di oggettivare la cultura umanistica, poiché la sua stessa natura non consente una reale reificazione, se non alterandosi. La direzione che sta prendendo l'Europa in materia di politica educativa, come hanno ben osservato gli intellettuali romeni negli ultimi tempi, è quella che si limita a descrivere e a quantificare i 'prodotti' secondo i canoni oggettivistici di un sistema dominante di pensiero che non tiene conto della particolarità del soggetto. Ma è proprio la presenza singolare del soggetto ciò che dà un carattere di 'ambiguità' e 'opacità' al testo letterario, se non proprio di 'intransività', come testimonia il linguaggio poetico in cui la bellezza è spesso data dai caratteri differenziali della lingua, dai giochi anagrammatici o dalla cosiddetta «autonomia del significante». È questa forse la ragione per cui ogni lettore è chiamato tutte le volte che legge un testo a fornire un'interpretazione sempre parziale e provvisoria e che, di conseguenza, non

potrà mai essere semplicemente ricondotta alla sfera oggettivistica della conoscenza. La caratteristica fondamentale dei testi letterari è quella di essere riletti all'infinito, perché essi comunicano infinitamente sia nel tempo che nello spazio, e aprono nuovi mondi che spesso risultano inconciliabili con il mondo attuale.

La letteratura e le altre discipline affini corrono oggi un grave rischio perché, spesso anche nei luoghi istituzionali deputati alla trasmissione del sapere, le opere degli scrittori più rappresentativi vengono affrontate seguendo un'imposizione dogmatica che pretende di dire la verità sui testi solo in senso tecnico e oggettivistico, dando così l'idea che il compito degli insegnanti e degli intellettuali sia quello di fornire informazioni e dati meramente descrittivi, che siano in grado di produrre una rappresentazione della verità intesa come rappresentazione delle cose come sono, ovvero delle cose come «stanno». In tal modo, a mio avviso, si tradiscono realmente le ragioni stesse del pensiero, e si rende del tutto superflua la figura sociale dello studioso di letteratura e delle discipline affini che si pongono il problema della verità di ciò che è singolare, dal momento che, in questo ambito, il caso generale non esiste.

Se anziché limitarsi a descrivere ciò che in generale accade nel campo della letteratura, si cominciasse a formulare seriamente delle domande sul come e sul perché alcune cose accadono anche oggi, sarà possibile fornire alle future generazioni una reale coscienza critica, affinché diventino agenti veramente consapevoli della loro vita e del mondo che li circonda.

Rivendicare il ruolo essenziale del sapere critico – ossia del sapere di ciò che sta concretamente accadendo –, e il valore performativo che la letteratura e solo poche altre discipline sono in grado di offrire, non è solo possibile oggi, ma necessario. Magari anche 'utile'.

ANNA CERBO

NOZIONI DI MITOLOGIA ED ESEGESI DEL MITO
NELLO ZIBALDONE DI LEOPARDI

1. Nell'*Indice del mio Zibaldone* di Giacomo Leopardi compaiono le voci *Mitologia greca* e *Mitologie, Simboli ec. Loro origine e ragione ec.* con il richiamo ai luoghi del testo in cui si parla di esse. Scorrendo questi luoghi, si nota subito che gli appunti sui miti, anche se sono abbastanza frammentari, contengono riflessioni e ricognizioni molto significative.

Le riflessioni sulla mitologia greca si incontrano già nelle prime pagine dello *Zibaldone*¹. A pagina 52 leggiamo questo essenziale acuto frammento: «Un esempio di quanto fosse naturale e piena di amabili e naturali illusioni la mitologia greca, è la personificazione dell'eco»².

La mitologia greca appare al giovane Recanatese «naturale e piena di amabili e naturali illusioni». La reiterazione dell'aggettivo *naturale/naturali* non può passare inosservata, perché della mitologia greca il Poeta ha colto la «naturalezza». «Naturali» gli sono apparsi i miti greci, e «naturali» quanto «amabili» le illusioni che essi contengono. Per l'intelligenza del frammento

¹ In verità Leopardi comincia a interessarsi dei miti a partire dalla *Storia dell'Astronomia* (1813) e dal *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815). Si veda il saggio di L. Felici, Giacomo Leopardi. «Vote son le stanze d'Olimpo», in AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana*, vol. III: *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di R. Bertazzoli, Morcelliana, Venezia 2003, pp.159-199.

² *Zibaldone*, 52. Si cita dall'edizione G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, vol. I, p. 72.

citato, è opportuno leggere attentamente la nota sull'idea leopardiana di *illusioni*, espressa nella precedente pagina 51 dello *Zibaldone*: «ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo, ma propri veramente dell'uomo e voluti dalla natura, e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec.»³. Le illusioni sono intrinseche alla natura umana, date dalla natura a tutti gli uomini come necessarie per controbilanciare la miseria e la negatività della vita.

Nel brano citato sulla mitologia greca, passando dal piano filosofico ed esistenziale a quello estetico, Leopardi introduce due aspetti fondamentali della sua poetica, della futura riflessione sulla letteratura e sull'arte. La mitologia greca, come la poesia greca, è «naturale» e «amabile». La creazione dei miti, al pari della creazione poetica, è frutto di illusioni. Come esempio delle qualità appena menzionate della mitologia greca ricorda la personificazione dell'eco. Ma qui l'eco è solo evocata; dei suoi effetti il Recanatese parla invece negli appunti datati 16 ottobre 1821, in un lungo discorso sugli effetti della luce e dei suoni, che si conclude con il riferimento a Virgilio, all'*Eneide*, per l'immagine della notte, la più propria ad «aiutare, o anche a cagionare» gli effetti del suono⁴. L'eco è piacevole perché non si vede; ed è tanto più piacevole quanto più viene da lontano e quanto più si diffonde, quanto più sono indeterminati i punti da cui essa parte. Sulla personificazione dell'eco torna Leopardi poeta nella canzone *Alla Primavera*, nei versi 58-69 che riscrivono il mito dell'infelice amante di Narciso.

È opportuno soffermarsi sui concetti leopardiani di «naturalezza» e di «amabilità»; quest'ultima è considerata proprietà indispensabile in poesia per suscitare l'interesse. Nelle pagine 3601-3613 dello *Zibaldone* Leopardi discute a lungo sull'«amabilità» degli eroi nei poemi epici di Omero, Virgilio e Tasso, arrivando a queste conclusioni:

Da tutte queste considerazioni risulta che l'Iliade oltre all'essere il più perfetto poema epico quanto al disegno, in contrario di quel che generalmente si stima, lo è ancora quanto ai caratteri principali, perché questi sono più interessanti che negli altri poemi. E ciò perché sono più amabili. E sono più amabili perché più conformi a natura, più umani, e meno perfetti che negli altri poemi⁵.

³ *Zibaldone*, 51, *ibid.*, p. 70.

⁴ Cfr. *Zibaldone*, 1930.

⁵ *Zibaldone*, cit., vol. II, pp. 1887-1888.

È necessario per il poeta eroico (come pure per il poeta drammatico, per il romanziere e per lo storico) che voglia rendere «interessanti» i suoi personaggi, raffigurarli «amabili», e tanto più amabili quanto più desidera che siano interessanti. Il vero interesse è quello alimentato dal cuore; quello alimentato dalla sola curiosità o dalla sola ammirazione non può che essere debole e passeggero. Così Ulisse appare a Leopardi «molto stimabile, in molte parti ammirabile e straordinario, in nessuna amabile»⁶, molto diverso da Achille:

[...] interessantissimo perch'egli è amabilissimo. Ed è amabilissimo non solamente a causa del suo sovrano valor personale, ma eziandio per la stessa ferocia, p. la stessa intolleranza, p. la stessa suscettibilità, veemenza ed impeto di carattere e di passioni, superbia, carattere e maniere disprezzanti (veri mezzi di farsi amare, e forse soli ec.) iracondo, incapace di sopportare un'ingiuria, soverchiatore, un poco *étourdi*, *volage* ec. e per lo stesso capriccio, qualità che congiunte colla gioventù e colla bellezza, e di più col coraggio, la forza e i tanti altri pregi, fortune, circostanze, e meriti reali di Achille, sono sempre amabilissime, e fanno amatissimo chi le possiede⁷.

L'interesse per Achille riesce a coinvolgere il cuore di Leopardi.

Anche le illusioni cantate dai poeti greci sono «naturali» e «amabili», perché risvegliano interesse nei lettori di ogni tempo e di ogni luogo, anzi rivivono con intensità nei loro animi. La favola di Eco, tocca il cuore appunto, e Leopardi poeta così la riscrive nella citata canzone *Alla Primavera*:

Né dell'umano affanno,
rigide balze, i luttuosi accenti
voi negletti ferir mentre le vostre
paurose latebre Eco solinga,
non vano error de' venti,
ma di ninfa abitò misero spirto,
cui grave amor, cui duro fato escluse
delle tenere membra. Ella per grotte,
per nudi scogli e desolati alberghi,
le non ignote ambasce e l'alte e rotte
nostre querele al curvo
etra insegnava⁸.

⁶ Zibaldone, 3601, *ibid.*, p. 1882.

⁷ Zibaldone, 3597, *ibid.*, pp. 1879-1880.

⁸ Si cita dai *Canti*, a cura di G. e D. De Robertis, Mondadori, Milano 1978, pp. 105-106. Sulla canzone *Alla Primavera* si rinvia a G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi* [1950], in

Figliuola dell'Aria e della Terra, amante di Narciso senza essere riamata, Eco si consumò di dolore tanto che di lei non rimase che la nuda voce nelle grotte. Leopardi ricorda come Eco fosse per gli antichi «miserò spirito» di ninfa e non «vano error de' venti», cioè effetto ingannevole del vento. La voce *error* esprime un misto di inganno e di illusione. Il poeta di Recanati insiste sulla sventura della ninfa, che rende la personificazione e la *fabula* di Eco quanto mai amabile⁹. Insiste sul dolore insopportabile che lentamente la consumò («cui grave amor, cui duro fato escluse / delle tenere membra»); ribadisce un'infelicità grande vissuta nella totale solitudine della vita della natura («[...] i luttuosi accenti / voi negletti ferir mentre le vostre / paurose latebre Eco solinga [...]»). Attraverso l'amore sfortunato di Eco, Leopardi sembra rivivere la propria dolorosa esperienza d'amore; ma nella canzone la ninfa diventa antica testimone degli affanni e dei lamenti umani («Ella per grotte, / per nudi scogli e desolati alberghi, / le non ignote ambasce e l'alte e rotte / nostre querele al curvo / etra insegnava»)¹⁰.

2. Poche pagine dopo il rilievo della naturalezza della mitologia greca e dell'amabilità delle sue illusioni, Leopardi sottolinea «il gran giudizio e gusto e bella immaginazione dei greci»¹¹. Ricordando che di solito la mitologia attribuiva molti compiti a giovani dèi, osserva che molto opportunamente solamente nell'Inferno il barcaiuolo è un vecchio, «cosa che conviene sommanente alla ruvidezza e squallore di quel luogo»¹². Ma la riflessione leopardiana sulla mitologia antica si approfondisce negli appunti datati 19 ottobre 1820, quando afferma che è necessario alla poesia, come a ogni grande azione, «un misto di persuasione e di passione o illusione»¹³. I miti antichi e le invenzioni poetiche che si avvicinavano a quelli contenevano questo misto, che è venuto meno nella poesia dei moderni. La ripetizione delle stesse o di altre simili invenzioni nell'età contemporanea, soprattutto nella trattazione di soggetti moderni, dà come risultato qualcosa di arido e di falso, perché nei

Idem, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 486-489.

⁹ Cfr. quanto si legge nello *Zibaldone* intorno al rapporto *sventura-amabilità* del personaggio letterario.

¹⁰ G. Leopardi, *Alla Primavera*, cit., vv. 65-69.

¹¹ Cfr. *Zibaldone*, 68, cit., vol. I, p. 90. Sono parole-concetti di grande significato estetico, sui quali non ci possiamo fermare in questa sede.

¹² Cfr. *Ibidem*.

¹³ Cfr. *Zibaldone*, 285, *ibid.*, p. 243. Ancora parole tematiche della poetica leopardiana.

moderni manca l'assuefazione degli antichi, manca la forza della persuasione, non potendo produrre più le favole antiche gli effetti di una volta, anche quando la parte del bello immaginario e meraviglioso sia perfetta. La poesia ha bisogno di un falso che pur possa persuadere. Leopardi spiega le ragioni per le quali la poesia dei suoi tempi non può produrre i grandi effetti della poesia antica «né riguardo alla meraviglia e al diletto, né riguardo all'eccitamento degli animi, delle passioni ec. all'impulso a grandi azioni ec.»:

Ma oggidì in tanta propagazione e incremento di lumi, nessuna finzione o nuova [o] nuovamente applicata, trova il menomo luogo nell'intelletto, mancando la detta assuefazione, la quale supplisce al resto ne' poeti antichi. E questa è una gran ragione per cui la poesia oggidì non può più produrre quei grandi effetti né riguardo alla meraviglia e al diletto, né riguardo all'eccitamento degli animi, delle passioni ec. all'impulso a grandi azioni ec.¹⁴.

Leopardi era dunque convinto dell'inutilità di chi volesse riproporre di peso le favole antiche al mondo moderno, ma fu certamente propenso all'uso di esse nella letteratura e nell'arte, tanto da considerarle utili e preziose per sfuggire all'asfissia del proprio tempo¹⁵; tanto da mostrarsi convincente, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, contro il giudizio del Di Breme sulla vanità poetica della mitologia¹⁶.

Già Vincenzo Monti aveva rilevato il carattere orrido e notturno dominante della poesia romantica. Nel sermone *Sulla mitologia* esponeva le sue idee

¹⁴ Zibaldone, 286, *ibidem*.

¹⁵ Cfr. Zibaldone, 2946, dove il Recanatense insegna il buon uso moderno delle favole antiche: «Perdóno dunque se il poeta moderno segue le cose antiche, se adopera il linguaggio e lo stile e la maniera antica, se usa eziandio le antiche favole ec., se mostra di accostarsi alle antiche opinioni, se preferisce gli antichi costumi, usi, avvenimenti, se imprime alla sua poesia un carattere d'altro secolo, se cerca in somma o di essere, quanto allo spirito o all'indole, o di parere antico. Perdóno se il poeta, se la poesia moderna non si mostrano, non sono contemporanei a questo secolo, poiché esser contemporaneo a questo secolo, è o inchiude essenzialmente, non esser poeta, non esser poesia».

¹⁶ In generale sia il Neoclassicismo sia il Romanticismo ritornano al passato mitico (Schiller, *Gli dèi della Grecia*), cercano il «rimpatro» nel mondo dei pagani. Ma i neoclassici realizzavano tale rimpatro soltanto attraverso un'estetica della «grazia», intesa come interiorizzazione razionale dei miti; i romantici, invece, insistevano sul concetto di «sublime» che Winckelmann aveva finito per opporre alla «grazia». Quanto alla sottile divergenza di Leopardi dai romantici tedeschi e inglesi, nel grande dibattito intorno ai miti, cfr. L. Felici, *Giacomo Leopardi. «Vote son le stanze d'Olimpo»*, cit., pp. 164-168.

contrarie alla moda contemporanea, suggerendo in particolare i miti delle divinità minori che popolano il mare e le campagne e che esprimono una visione serena della vita. In effetti l'intenzione di Monti, ammiratore della solarità dei miti, era di combattere gli eccessi in Italia sia nell'uso della mitologia nordica allora dominante, sia nell'uso della mitologia classica, come si legge in una lettera a Carlo Tedaldi Fores (Milano, 30 novembre 1825), immediatamente successiva al Sermone:

Se voi richiederete ben alla mente il consiglio ch'io vi diedi, di non caricare la poesia di troppi ornamenti mitologici [...], ben v'avvedrete, ch'io non sono punto nemico di quel genere di poesia che voi chiamate romantico e io classico, e che, ridotto il tutto a poche parole, io non mi sdegno, dall'una parte e dall'altra, che dell'eccesso [...]. Io lodo adunque la poesia settentrionale, che si accorda perfettamente all'orrido cielo da cui riceve le sue ispirazioni. Ma l'italiana, ispirata da un cielo tutto di letizia e di riso, non è ella pazza quando va a farsi bella fra le nebbie e il gelo dell'Orsa maggiore, e si studia di dipingere una natura di cui ella non può aver idea che per imitazione?¹⁷

Leopardi va alla ricerca delle ragioni della mitologia greca nel «trasmutare in uomini tutti gli oggetti della natura» e le trova nella diffusa sensibilità e nell'assenza di indifferenza. Tuttavia, ciò che lo incuriosisce molto è l'indagine sul rapporto tra mitologia greca e mitologia latina, come testimonia una nota del 19 settembre 1823:

I poeti latini [...] usarono la mitologia greca, non per lo aver preso da' greci la loro letteratura e poesia, ma perché, o da' greci o d'altronde ch'e' ricevessero la loro religione, essa mitologia alla religion latina apparteneva niente meno che alla greca, e nel Lazio non meno che in Grecia era cosa popolare e creduta dal popolo. Laonde se questa o quella favola adoperata, accennata ec. dagli scrittori o poeti latini, fu tolta da' greci, o ch'ella fosse stata primieramente e di netto inventata da qualche greco poeta, o che in Grecia e non nel Lazio ella fosse sparsa ec., non perciò segue che la mitologia dagli scrittori latini usata, non fosse, com'ella fu, altrettanto latina che greca. Perocchè il fabbricare, per dir così, sul fondamento delle opinioni popolari, fu sempre lecito ai poeti, anzi fu loro sempre prescritto. Laonde se i poeti latini fabbricarono su tali opinioni popolari nazionali, o dell'altrui fabbriche si servirono, o rami stranieri innestarono sul tronco domestico, niuno di ciò li dee riprendere. Né perciò essi vollero introdurre un nuovo genere di opinioni popolari nella nazione e farne mate-

¹⁷ G. Leopardi, *Epistolario*, in Edizione Nazionale delle *Opere*, Le Monnier, Firenze 1954, vol. VI, pp. 147-150.

ria di lor poesia; né supposero falsamente un genere un sistema di opinioni popolari che nella nazione non esisteva, ma su di quel ch'esisteva in effetto, innestarono, fabbricarono, lavorarono. Similmente i greci, da qualunque luogo pigliassero la loro mitologia, certo è che di là presero eziandio la loro religion popolare, e che tra' greci il sistema greco religioso e mitologico, quanto alla sostanza, alla natura, alla principal parte ed al generale, non fu prima de' poeti che del popolo. E se i letterati greci si giovarono, come si dice, delle letterature o dottrine ec. egizie, indiane o d'altre genti, non adottarono perciò nelle loro finzioni ch'avessero ad esser popolari, e nazionali ec. le mitologie d'esse nazioni¹⁸.

Anche se i poeti latini usarono le favole greche, non per questo la loro mitologia non fu latina, perché fu «popolare e creduta dal popolo», pertanto costruita sulle fondamenta delle opinioni popolari e nazionali. La mitologia dei poeti latini apparteneva alla loro religione. Ogni nazione ha una propria mitologia; e il fatto che la letteratura italiana sia modellata sulle letterature greca e latina, o meglio sia una continuazione di quelle, non significa che essa possa usare la loro mitologia alla stessa maniera in cui l'utilizzavano gli antichi greci e latini¹⁹:

Tutt'altre sono le nostre opinioni popolari nazionali e moderne da quelle de' greci e de' latini. E gli scrittori italiani o moderni che usano le favole antiche alla maniera degli antichi, eccedono tutte le qualità della giusta imitazione. L'imitare non è copiare, né ragionevolmente s'imita se non quando l'imitazione è adattata e conformata alle circostanze del luogo, del tempo, delle persone ec. in cui e fra cui si trova l'imitatore, e per li quali imita, e a' quali è destinata e indirizzata l'imitazione²⁰.

Riflettendo qua e là sulla mitologia, Leopardi può dire che «le prime nozioni della mitologia che apprendiamo, sono strettamente legate e in buona parte composte dalle invenzioni d'Omero ec. ec.»²¹, soprattutto dell'*Iliade*, che è superiore agli altri poemi nella tessitura dell'opera, nella *dispositio* e nella condotta, oltre che nell'invenzione; superiore anche per il crescente interesse e la capacità di procurare un'illusione universale²².

¹⁸ Cfr. *Zibaldone*, 3461-3462, cit., vol. II, pp.1808-1809.

¹⁹ *Zibaldone*, 3462, *ibid.*, p. 1809.

²⁰ *Zibaldone*, 3463, *ibidem*.

²¹ Cfr. *Zibaldone*, 3771, *ibid.*, p. 1969.

²² *Ibidem*.

Nello *Zibaldone* Leopardi indaga sull'origine e sulle ragioni delle mitologie, ovvero delle favole antiche. Gli antichi sapienti esprimevano profonde verità sotto il velo dell'allegoria; le vestivano liberamente di finzioni, oppure di proposito le «accennavano confusamente al popolo»²³, in modo che i dogmi, forse pericolosi a conoscersi, restassero avvolti nel mistero, assaporati dai soli sapienti²⁴. D'accordo con Vico, Leopardi avverte che i primi sapienti per naturale inclinazione si servirono della poesia, furono cioè poeti, e quindi comunicarono in versi le proprie verità, secondando anche l'inclinazione dei popoli a cui parlavano. I sapienti poeti senza espressa intenzione velarono le verità e le fecero poco comprensibili, perché esse naturalmente si presentavano alla loro mente rivestite dall'immaginazione. Anzi quelle verità erano trovate dall'immaginazione piuttosto che dalla ragione:

E infatti i primi sapienti furono i poeti, o vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non, cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in un abito lavorato dall'immaginazione, e in gran parte erano trovate da questa anzi che dalla ragione, anzi avevano eziandio gran parte d'immaginario, specialmente riguardo alle cagioni ec., benchè di buona fede creduto dai sapienti che le concepivano o annunziavano²⁵.

Leopardi, come Vico, vede negli antichi il connubio tra poesia e sapienza: i miti sono il frutto dell'immaginazione e della conoscenza dei popoli, poesia o fonte di poesia essi stessi; le finzioni dei poeti sono espressioni anch'esse di immaginazione e di verità. Gli antichi furono dunque i primi poeti e sapienti, convinti e impegnati nel finalizzare «l'immaginazione de' popoli, e le invenzioni e favole proprie a' bisogni e comodi della società, conformando quelle a questi»²⁶. I miti e le favole poetiche, dunque – ribadisce Leopardi – sono nati in conformità con i bisogni della società. Per queste ragioni vere e concrete Orazio avrebbe potuto asserire, nella *Poetica*, che gli antichi «furono gl'istitutori e i fondatori del viver cittadino e sociale, onde Orfeo ed Anfione furono eziandio tenuti p. fondatori di città»²⁷.

²³ *Zibaldone*, 2940, *ibid.*, p. 1556.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Zibaldone*, 2940-2941, *ibid.*, pp. 1556-1557.

²⁶ Cfr. *Zibaldone*, 3432, *ibid.*, p. 1794.

²⁷ Cfr. *Ars poetica*, 391-401.

3. Nelle pagine 3638-3644 dello *Zibaldone* il Recanatese indaga sul rapporto uomini-dèi, sulle divinità inventate e venerate dalle nazioni civili; medita sulla prima idea della divinità. Le «cagioni» delle favole antiche, soprattutto delle favole degli dèi, hanno molto di immaginario, ma anche di etico e di psicologico.

L'idea della divinità nasce dalla paura, dal timore. A pagina 2208 dello *Zibaldone* si legge:

L'egoismo del timore spingeva gli Americani (ed altri antichi, massime ne' grandi disastri ec. o altri popoli barbari) ad immolar vittime umane ai loro Dei, fatti veramente dal timore (*primos in orbe deos fecit timor*), e non per altra cagione rappresentati e adorati da essi sotto le forme più mostruose e spaventose²⁸.

Su questo argomento Leopardi ritorna a pagina 3638, datata ottobre 1823, per aggiungere qualche altra considerazione relativamente al *timore*. Annota che c'è proporzione tra il timore e l'ignoranza, tra la barbarie e l'ignoranza. Infatti, i popoli più barbari e selvaggi si figurano come divinità esseri che incutono spavento, molto più forti di loro, invidiosi del genere umano e desiderosi delle sue sventure. Alimentano idee spaventose del divino, mentre le immagini e gli idoli che essi si «fabbricano» degli dèi sono mostruosi e di aspetto terribile. Il divino è concepito «bruttissimo e terribilissimo d'aspetto come d'opinione» anche dalle nazioni che, per quanto lontane dalla civiltà, non fossero ignare di arte, come la nazione dei Messicani. Leopardi può concludere che il primo attributo che gli uomini hanno riconosciuto alla divinità è una forza superiore a quella umana²⁹.

Leopardi ritorna circa un mese dopo, il 13 novembre del 1823, sulla prima idea della divinità. Ancora una volta il ritorno vale come approfondimento psicologico dell'argomento, cercando di spiegare il nesso *forza soprumanale-maleficenza-terribilità*:

Esseri più forti dell'uomo; ecco i primi Dei adorati dagli uomini [...]; ecco la prima idea della divinità. E come i più forti p. lo più anzi, naturalm. e primitivam., sempre si prevalgono di questo, come di ogni altro, vantaggio, in loro proprio bene, e quindi sovente in danno de' più deboli, e però essi sono, ap-

²⁸ *Zibaldone*, cit., vol. I, p. 1212.

²⁹ Cfr. *Zibaldone*, 3639 e 3878 («Esseri più forti dell'uomo; ecco i primi Dei adorati dagli uomini, o da loro riconosciuti e immaginati e considerati per tali»), cit., vol. II, p. 2045.

punto in quanto più forti, malefici e formidabili ai più deboli; e come gli stessi individui umani, massime nella società primitiva e selvaggia (che fu quella in cui nacque l'idea della Divinità) così ne usavano e ne usano verso i più deboli per qualunque lato, si loro simili, sì d'altre specie; quindi nell'idea primitiva della Divinità che consisteva nella maggior forza e soprumana, dovette necessariamente entrare l'idea della maleficenza e della terribilità, naturali effetti e conseguenze e compagne della maggior forza. Anche gli uomini ch'erano o erano stati straordinariamente superiori e più forti degli altri, sia di forza corporale, sia di quella che nasce da qualunqu'altro vantaggio, ancorchè malefici, temuti e odiati, furono non di rado nelle società primitive, e lo sono forse ancora nelle selvagge, divinizzati sì nell'idea, sì talora nel culto, vivi o morti [...]³⁰.

Alla luce dell'acuta speculazione sulle origini delle mitologie, la *maleficenza* e la *terribilità* sarebbero per Leopardi «effetti e conseguenze e compagne della maggiore forza», mentre non esita ad esprimersi, anche in questa occasione, sulla mitologia greca «men feroce e terribile e odiosa, anzi più molle ed umana e ridente e amena e vaga e graziosa ed amabile di tutte l'altre ec.»³¹. Un appunto quest'ultimo da leggere, per completezza teorica, insieme alla precedente nota, *Zibaldone* 3639, dove, sostenendo che solo quando la civiltà è avanzata in una nazione è possibile trovarvi «la idea e le immagini o simboli o significazioni della divinità, piacevoli o non terribili», il Recanatese scrive con determinatezza:

Come fu in Grecia, sebben molto a ciò dovette contribuire la piacevolezza e moderatezza di quel clima, che nulla o quasi nulla offre mai di terribile. Perciò le forze della natura vedute negli elementi ec., riconosciute per superiori di gran lunga a quelle degli uomini, e, a causa dell'ignoranza, credute esser proprie di qualche cosa animata e capace, come l'uomo di volontà, poiché è capace di movimento, di muovere ec.; sono state le cose che hanno suscitata l'idea della divinità [...], ond'è ben naturale che tale idea corrispondesse alla natura di tali effetti, e fosse terribile se terribili, moderata se moderati, piacevole se piacevoli ec. e più e meno secondo i gradi ec. Se non che nell'idea primitiva dovette sempre prevalere o aver gran parte il terribile, perché essendo l'uomo naturalmente inclinato più al timore che alla speranza, come altrove in più luoghi, una forza superiore affatto all'umana, dovette agli ignoranti naturalmente aver sempre del formidabile³².

³⁰ *Zibaldone*, 3878-3879, *ibid.*, pp. 2045-2046.

³¹ Cfr. *Zibaldone*, 3879, *ibid.*, p. 2046.

³² *Zibaldone*, 3639-3640, *ibid.*, p. 1902. «Formidabil monte» (*La ginestra*, v. 2).

Leopardi osserva che le nazioni selvagge riconobbero quali divinità gli animali più forti dell'uomo, quegli animali che essi più temevano e dai quali non potevano difendersi. Osserva ancora che delle diverse divinità di una nazione, o di una mitologia, le più antiche «son certamente le più formidabili e cattive, e le più amabili e benefiche ec. son certamente le più moderne»³³.

Secondo un costume consueto nello *Zibaldone*, Leopardi ritorna il 24 dicembre del 1823 sulle divinità benefiche inventate e venerate dalle nazioni civili (e tanto più benefiche quanto più fossero queste civili), per insistere non tanto sull'aggettivo «benefiche», quanto sull'attributo «amabili», già usato precedentemente, e su «graziose» per le divinità positive, e per aggiungere l'aggettivo «indifferenti», molto significativo nella poetica leopardiana, per le divinità non benevoli³⁴. Seguendo la *Chronica del Peru* di Pedro de Cieça, parte I, cap. 55, Leopardi ripete che le nazioni più rozze adoravano gli animali più feroci, mentre quelle più civilizzate adoravano «gli animali utili, domestici, mansueti ec. come gli egizi il bue, il cane, o loro immagini». Dunque gli dèi delle nazioni civili sono più generosi e meno potenti. Per addurre esempi, si rifà alla mitologia greca e latina, ricordando uno dei più antichi dèi della Grecia, Saturno, più antico anche di Giove, «dio crudele e malefico», rappresentato «vecchio, brutto, e d'aspetto come d'indole e di opere, odioso»³⁵. Molto interessante è l'interpretazione leopardiana del mito di Saturno e di Giove:

[...] La qual favola o volle espressamente significare la mutazione delle idee de' greci ec. circa la divinità, e il loro passaggio dallo spaventoso all'amabile ec. cagionato dal progresso della civiltà, e decremento dell'ignoranza; o (più verisimilmente) ebbe origine e occasione da questo passaggio, di essere inventata naturalmente³⁶.

Nelle pagine 2387-2389 e 2669-2670, e ancora a pagina 3641, Leopardi fa notare che, proprio in ragione della divinità come «formidabile, odiosa, odiatrice, nemica», nacque la consuetudine dei sacrifici cruenti, comune presso i popoli antichi e selvaggi. E questi sacrifici furono tanto più crudeli quanto più i popoli furono barbari e ignoranti, «perché tanto più crudele, nemica,

³³ Cfr. *Zibaldone*, 3640, *ibidem*.

³⁴ Cfr. *Zibaldone*, 4001.

³⁵ Cfr. *Zibaldone*, 3640, cit., vol. II, p. 1903.

³⁶ *Zibaldone*, 3641, *ibidem*.

maligna, odiosa, terribile e' si figuravano o si figurano la divinità»³⁷. L'intento era di placare l'odio e l'ira degli dèi verso gli uomini. In queste dissertazioni Leopardi segue le informazioni che gli venivano dai libri di storia, dalle notizie dell'antichità, nonché dalle relazioni dei viaggiatori, tra le quali la *Historia de la conquista de México* di Antonio De Solis, dalla quale leggeva intorno alle divinità messicane e intorno ai sacrifici umani dei messicani, e in generale sulle divinità dei popoli primitivi³⁸.

La ricerca sulla differenza tra le antiche mitologie e quelle più recenti continua a impegnare Leopardi ancora nel dicembre del 1826. Ormai Leopardi è convinto che gli inventori delle prime mitologie, sia gli individui sia i popoli, sentivano il bisogno della chiarezza, il bisogno di spiegare l'astratto con le cose sensibili, di accostarsi il più possibile alle cose che l'uomo non può comprendere. Al contrario, gli inventori delle ultime mitologie, i platonici e in particolare gli uomini dei primi secoli dell'età moderna, cercavano l'oscurità nella chiarezza, «volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili, colle non intelligibili e non sensibili; si compiacevano delle tenebre, rendevano ragione delle cose chiare e manifeste, con dei misteri e dei segreti»:

Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; le ultime sono state trovate per farci credere mistero e superiore alla intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano, quello dove, altrimenti, non avremmo sospettato nessuno arcano. Quindi il diverso carattere delle due sorti di mitologie, corrispondente al diverso carattere sì dei tempi in cui nacquero, sì dello spirito e del fine o tendenza con cui furono create. Le une gaie, le altre tetre ec.³⁹.

Accanto alle numerose riflessioni sulla mitologia, si rinvencono nello *Zibaldone* anche interessanti frammenti in cui Leopardi si cimenta nell'interpretazione di alcuni miti. Per ovvie ragioni di spazio, in questa sede, ci soffermiamo sulle annotazioni esegetiche di un solo mito, quello di Psiche. E ci pare che possa essere un buon punto di riferimento.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. *Zibaldone*, 3643 e 3893.

³⁹ *Zibaldone*, 4239, vol. II, pp. 2355-2356. Su questo tema cfr. C. Galimberti, *Corollario sulle «ultime mitologie»* [1987], in *Id.*, *Cose che non son cose. Saggi su Leopardi*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 39-44.

4. La favola di Psiche (Zib.637-638, 2939)

Oggetto di breve ma acuta interpretazione è la favola di Amore e Psiche, considerata da Leopardi come la più chiara allegoria della natura umana, felice prima che sperimentasse le conseguenze della conoscenza. Questa favola gli sembra un'autorevole conferma della propria visione esistenziale, della proporzione *conoscenza-infelicità*.

In un appunto del 10 febbraio 1821, Leopardi dichiara di non credere alle allegorie, e di non essere abituato all'esegesi allegorica dei miti o delle invenzioni poetiche o ancora delle credenze popolari; eppure confessa che nella favola di Psiche vede riposta una profonda verità. Riportiamo l'intero brano che, se propone una lettura allegorica tutta leopardiana di quel mito, attesta pure il rifiuto dell'esegesi allegorica dell'antica mitologia:

Io non soglio credere alle allegorie, né cercarle nella mitologia, o nelle invenzioni dei poeti, o credenze del volgo. Tuttavia la favola di Psiche, cioè dell'Anima, che era felicissima senza conoscere, e contentandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere, mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa, del danno del sapere, della felicità che ci conveniva, che unendo questa considerazione, al manifesto significato del nome di Psiche, appena posso discredere che quella favola non sia un parto della più profonda sapienza, e cognizione della natura dell'uomo e di questo mondo⁴⁰.

La nota favola di Psiche, narrata nei libri IV-VI delle *Metamorfosi* di Apuleio, viene definita «un parto della più profonda sapienza, e cognizione della natura dell'uomo e di questo mondo». In questa valutazione Leopardi ha sintetizzato la chiave della sua lettura filosofico-allegorica. Boccaccio e gli esegeti cristiani vi avevano letto la sfida ai limiti dell'umana conoscenza, la pretesa di conoscere il divino⁴¹. Leopardi vi legge i danni del troppo conoscere, la condanna all'infelicità dell'uomo che cerca di sapere; si muove in direzione metafisico-speculativa, piuttosto che etico-spirituale. Pertanto, ricorda la spiegazione allegorica della favola di Psiche in un brano di Madame

⁴⁰ Zibaldone, 637. Sull'allegoria cfr. G. Abbadessa, *L'allegoria in Leopardi: l'eco dantesca*, in «Lexicon Philosophicum», 6, 2018, pp. 133-151.

⁴¹ G. Boccaccio, *Genealogie*, V, 22. Si rimanda agli studi di S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 31-37.

Anne-Thérèse de Lambert, intitolato *Psyché en grec. Ame*, e cita le pagine 284-285 delle *Oeuvres complètes* (Paris 1808, prima edizione), in cui quell'allegoria è stata «notata, e sebbene non profondamente, tuttavia bastantemente spiegata»:

La fable de Psyché représente l'âme humaine: elle est dans le corps, comme Psyché dans le Palais de l'Amour: elle est servie par un Être qu'elle ne connoît pas, qui exécute ses ordres avec une fidélité et une promptitude admirables. L'âme est mise dans le corps pour jouir, et non pour connoître. Ses sens, ce sont les partes et les canaux par lesquels elle se répande, se communique et se mêle avec tous les objets sensibles; ce sont les ministres de ses plaisirs [...]. Tout est pour elle, dès qu'elle ne voudra que jouir; tout se refuse à elle, dès qu'elle voudra connoître. L'être dès Êtres, qui a pris pour attribut l'INCONNU, veut être ignoré; il ne veut pas qu'on lui dérobe son secret⁴².

Il Recanatese concorda con l'esegesi allegorico-metafisica di Madame de Lambert («L'être dès Êtres veut être ignoré; il ne veut pas qu'on lui dérobe son secret»), forse condivisa – come egli crede – anche da altri studiosi del medesimo mito, concludendo con fermezza che il suo «sistema» è l'unico in grado di spiegare il senso riposto dell'antica favola: «Certo è che, o la non la significa nulla, o significa quel ch'io dico, e mostra che il mio sistema piacquo agli antichissimi: con altro sistema la non si spiega»⁴³.

L'interpretazione di Madame de Lambert⁴⁴, accolta e condivisa, anzi adattata al proprio «sistema» da Leopardi, trova riscontro nel racconto della *Genesi*, «dove l'origine immediata della infelicità e decadimento dell'uomo, si attribuisce manifestamente al sapere»⁴⁵. A Leopardi sembra che questa verità fosse nota ai più antichi sapienti, anzi fosse una delle principali fra quelle che essi, forse perché pericolose a sapersi, esprimevano sotto il velo dell'allegoria. Identico è il significato dell'albero della scienza nella *Genesi* a

⁴² Cfr. *Zibaldone*, 637, cit., vol. I, p. 423 e vol. III, pp. 601-602.

⁴³ *Zibaldone*, 637.

⁴⁴ Le opere della marchesa Anne-Thérèse de Lambert avevano offerto a Leopardi interessanti considerazioni sulla vita umana, di natura filosofica e psicologica, sulla psicologia dei fanciulli e degli anziani, sulla forza delle passioni e sui rischi che il sapere astratto comporta per la felicità (*Zib.*, 654-55), sui difetti come fonte di piacere (*Zib.*, 661-62), sulle gioie dell'immaginazione (*Zib.*, 666).

⁴⁵ *Zibaldone*, 638. Cfr. anche *Zibaldone*, 434-435.

quello della favola di Psiche⁴⁶. Combinando insieme i due luoghi nelle sue lunghe considerazioni⁴⁷, il Poeta di Recanati può formulare in ultimo queste massime: «l'uomo non è fatto per sapere, la cognizione del vero è nemica della felicità, la ragione è nemica della natura»; «verità proprie e quasi fondamentali dell'antichissima sapienza, se non altro di quella arcana e misteriosa, come l'orientale, e come l'egiziana dalla quale è chi pretende derivata, almeno in parte, la mitologia e la sapienza greca»⁴⁸. Come si vede, Leopardi non solo mette a confronto i saperi e le culture letterarie, ma è costantemente attento alla derivazione della mitologia e della sapienza greca.

In generale, nell'esegesi del Recanatese, anche i miti dell'età dell'oro (*Zib.*, 2679-2680), di Orfeo (*Zib.*, 281, 1029, 3432) e di Prometeo, come quello di Amore e Psiche, subiscono una sostanziale ritrattazione alla luce del suo «sistema», e finiscono per essere utilizzati a confermare il proprio pensiero e la propria poetica. E non si può restare sorpresi, perché sempre, dalla lettura e dal confronto con i classici, Leopardi fa nascere e crescere le proprie opere, avanzando decisamente verso nuove creazioni e nuovi orizzonti.

⁴⁶ Cfr. *Zibaldone*, 2939.

⁴⁷ Cfr. le riflessioni su altre favole antiche, nello *Zibaldone*, 63-64 («Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare tra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli»), nell'*Inno ai Patriarchi* e nella canzone *Alla Primavera*.

⁴⁸ *Zibaldone*, 638.

CHIARA COPPIN

NATALIA GINZBURG E IL TEATRO

Scrittrice ampiamente apprezzata per i suoi romanzi, racconti, saggi ed elzeviri, Natalia Ginzburg ha dedicato parte della sua lunga carriera al teatro¹. Tra il 1965 e il 1991 ha composto undici commedie² che, oltre ad incuriosire un pubblico non soltanto italiano³, hanno suscitato un certo interesse da parte della critica. Diversi studiosi, ripercorrendo le tappe della ricca e «politecnica»⁴ produzione dell'autrice, si sono interrogati sui motivi del suo tardivo approdo alla scrittura drammatica. La stessa Ginzburg, d'altronde, fermandosi

¹ Sulla produzione teatrale si vedano in particolare: F. Taviani, *Tutti i cinghiali hanno detto sì*, in «Teatro e Storia», VII, 1992, pp. 137-153; E. Flaiano, *Un personaggio in cerca di cappello*, in id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di S. Costa, Bompiani, Milano 1996, pp. 227-228; D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005; L. Peja, *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze 2009; Ead., *La vocazione teatrale della scrittura di Natalia Ginzburg*, in «Comparative Studies of Modernism», 11, 2017, pp. 139-159.

² *Ti ho sposato per allegria*, 1965; *L'inserzione*, 1965; *Fragola e panna*, 1966; *La segretaria*, 1967; *Paese di mare*, 1968; *La porta sbagliata*, 1968; *Dialogo*, 1970; *La parrucca*, 1971; *La poltrona*, 1985; *L'intervista*, 1988; *Il cormorano*, 1991.

³ Si ricorda, ad esempio, che la commedia *Ti ho sposato per allegria* è andata in scena a Parigi, presso il Théâtre de l'Atelier nella stagione 1986/1987, è divenuta un film per la regia di Luciano Selce nel 1967 e ha avuto un allestimento televisivo andato in onda su Rete Due nel 1982; *L'inserzione* venne rappresentata nel 1968 presso il Theatre Royal di Brighton nel 1968 con il titolo *The Advertisement*. Non tutti i testi hanno avuto la medesima fortuna. Per un elenco dettagliato delle rappresentazioni delle opere si veda D. Scarpa, *Apparato critico*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., pp. 387-409.

⁴ C. Garboli, *Prefazione* a N. Ginzburg, *Opere*, Mondadori, Milano 1986, p. XI.

più volte a riflettere sul «suo mestiere per chiarirne [...] le ragioni»⁵ e delineare la propria poetica, ha sentito il bisogno di parlare del suo rapporto col teatro⁶, un rapporto che sin dagli esordi appare alquanto complesso, scandito da sentimenti oscillanti tra il disagio e la paura, la sorpresa e la gioia. Si ricorda a tal riguardo che nel 1965, rispondendo alle domande di un'inchiesta condotta dalla rivista «Sipario»⁷, la narratrice dichiarò che la sola idea di scrivere una commedia le provocava un profondo malessere⁸. Tuttavia, proprio nello stesso anno completò il suo primo lavoro teatrale, *Ti ho sposato per allegria*, la cui realizzazione destò nel suo animo un «grande e ilare» stupore. Nella prefazione al testo, Ginzburg descrive il lento processo di avvicinamento alla scrittura per il teatro come una sorta di lotta con la pagina bianca: rievoca la frustrazione che in passato aveva accompagnato i falliti tentativi di portare a termine la composizione; l'impressione che i personaggi fossero presi all'improvviso da una «enorme voglia di tacere» e che una sgradevole sensazione di «ripugnanza»⁹ raggelasse l'invenzione. Le ragioni di tale disagio sono da lei attribuite alla paura del pubblico in sala, che non scaturiva da una volgare preoccupazione dell'insuccesso ma dal fatto che la platea, con la sua fisicità, sembrava violare l'intimità e il silenzio che riteneva necessari alla creazione artistica:

Scrivendo un racconto o un romanzo, non pensavo al pubblico, o meglio quello che avevo di fronte a me e a cui affidavo ciò che scrivevo, si configurava come un gruppo confuso di ombre senza corpo, come una specie di nuvola indistinta e oscura dove si mescolavano amici, persone amate, sconosciuti cui mi legava una segreta intesa; e il mio rapporto con questa oscura nuvola era un rapporto segreto, profondo e strettamente privato. Scrivendo invece qualcosa che non era un romanzo ma una commedia, avevo di fronte a me il mio

⁵ C. Borrelli, *Notizie di Natalia Ginzburg*, L'Orientale, Napoli 2002, p. 43.

⁶ Tra gli interventi della scrittrice sul teatro si ricordano i seguenti titoli: N. Ginzburg, *Filo diretto Dessì-Ginzburg. Teatro e narrativa*, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1967; Ead., *Sulle sponde del Tigris*, in Ead., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970, pp. 93-97; *Il teatro è parola*, in *ibid.*, pp. 135-140; *Il vizio assurdo*, in *Opere*, cit., pp. 568-572; *Con la poesia di Čechov*, in «La Stampa», 29 novembre 1977; *Occhiali sulla sabbia*, in «La Stampa», 31 luglio 1988.

⁷ *Gli scrittori e il teatro*, inchiesta a cura di M. Rusconi, in «Sipario», XX, 1965.

⁸ Altrove leggiamo: «Non riuscivo ad immaginare di scrivere una commedia senza subito detestarla» (N. Ginzburg, *Nota*, in Ead., *Teatro*, Einaudi, Torino 1990, p. V).

⁹ Le citazioni sono riprese dalla *Prefazione* apparsa sui «Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino», 5, 1965. Il testo è stato trascritto da D. Scarpa in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., pp. 387-390.

prossimo non già come un'oscura nuvola ma come un gruppo di gente vera e corporea, a me estranea e in qualche modo ostile, e il mio rapporto con questo gruppo di gente vera, cioè col pubblico, era un rapporto non profondo né segreto ma palese, superficiale e mondano, e un simile rapporto mi metteva a disagio e mi ispirava timidezza e ribrezzo¹⁰.

Al timore degli spettatori in carne ed ossa si aggiungeva una sorta di senso di inferiorità che sin da bambina la Ginzburg rivela di aver provato nei confronti del teatro, percepito come un «mondo regale e solenne, irraggiungibile e proibito ai mortali»¹¹. L'occasione per liberarsi di simili sensazioni le fu offerta da un'attrice a lei cara, Adriana Asti, la quale la invitò a scrivere una commedia in cui potesse avere una parte¹². Pensando all'immagine dell'amica, che apparteneva alla sua «vita abituale», la scrittrice dichiara di essere riuscita a percepire il teatro come una «cosa consueta», a considerarlo «in un rapporto privato», dimenticando ogni emozione estranea che potesse turbare il processo creativo. Il pensiero cominciò, così, a ronzare intorno alla figura dell'attrice che lentamente «prese stanza in una storia che crebbe intorno a lei»¹³. Il ribrezzo e la timidezza lasciarono spazio al piacere della scrittura da cui nacque la sua prima commedia. Tuttavia, in un'intervista apparsa sul «Corriere della Sera» (1967), Ginzburg riconosce che a spingerla a dedicarsi al teatro non fu solo la richiesta dell'Asti ma anche un'esigenza che riguardava le ragioni intime del suo lavoro, ossia il «desiderio di uscire dall'autobiografia» per allontanarsi da se stessa e dare la parola ad una pluralità di «io»:

Negli ultimi tempi, scrivendo romanzi, non riuscivo a usare che la prima persona. E quell'«io» a poco a poco mi aveva riempito di tedio. [...] Lo scrivere commedie [...] Consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. Di insediarsi in un punto da cui si guardano vivere persone diverse. Persone diverse possono venire avanti e parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere tra

¹⁰ *Ibid.*, p. 388. L'autrice ricorda che da bambina si cimentò nella scrittura teatrale con «un dialogo» (rimasto incompleto), i cui personaggi adoperavano le parole usate dalle persone che frequentavano la sua casa.

¹¹ *Ibid.*, p. 389. Assai spesso la Ginzburg ha sottolineato la sua incompetenza in materia teatrale e i limiti della propria scrittura, rivelando una tendenza a minimizzare la propria arte a proposito della quale Garboli ha parlato di «reticenza» (C. Garboli, *Fortuna e critica*, in N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 1590).

¹² N. Ginzburg, *Nota* a Ead., *Teatro*, cit., pp. V-VI.

¹³ Ead., *Tutto il teatro*, cit., pp. 389-390.

un «io» autobiografico e prepotente e un «egli» nebbioso, lontano e frigido, rappresenta per me, in questo momento, una liberazione¹⁴.

Il teatro sembra, dunque, moltiplicare le possibilità espressive della scrittura¹⁵. Occorre osservare, però, che l'autrice non riuscì mai a liberarsi dell'autobiografia in quanto, come leggiamo in un intervento del 1988 sui personaggi femminili delle sue commedie, essa è una componente ineliminabile e allo stesso tempo utile a conferire alle figure un carattere autentico:

Ci sono due tipi di donne nei miei lavori: una donna è istintiva, irrazionale, ed una donna è misurata, lucida. In *L'inserzione*, per esempio, questi due tipi sono Teresa e Elena. Io credo che tutto quello che si scrive sia autobiografico, così queste due donne sono due personaggi che convivono in me¹⁶.

Introducendoci nell'«officina» della sua produzione artistica, non di rado la Ginzburg ha fornito rapide informazioni su talune circostanze che hanno accompagnato la stesura delle sue opere: sappiamo, ad esempio, che *Ti ho sposato per allegria* è nata in estate, in un periodo di ozio; che amava scrivere tra le 4.00 e le 5.00 del mattino, perché a quell'ora c'erano meno «interferenze» e si sentiva più «intelligente», e che preferiva adoperare la penna piuttosto che la macchina da scrivere. Assai importante, inoltre, era lo stato d'animo che la guidava nella composizione: se si divertiva, riusciva a mantenere il ritmo ed un tono che le consentivano di proseguire fiduciosa che anche il pubblico si sarebbe divertito; se invece si annoiava, smetteva subito di

¹⁴ *Filo diretto Dessì-Ginzburg. Teatro e narrativa*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 1967.

¹⁵ In un'intervista di Paniccia, Ginzburg ha dichiarato che le sembrava «più facile riflettere la vita di oggi in una commedia che non in un romanzo». Scrivere un romanzo richiedeva delle strutture che reputava «stanche» mentre la scrittura drammaturgica le pareva un modo, forse più immediato, «di esprimersi, [...] di dare voce a qualcosa che sentiamo, di dare parole a immagini che abbiamo dentro di noi» (V. Paniccia, *Incontro con Natalia Ginzburg, sorprendente autrice barocca, Intervista a Natalia Ginzburg di Valeria Paniccia*, in «Ridotto: mensile dello Spettacolo Italiano», 8, 1990; www.valeriapaniccia.com, 14 agosto 2019). Tuttavia, la scrittrice non voleva che si parlasse di una sua «conversione» dal romanzo al teatro. In un dialogo con Cancogni, ha infatti evidenziato una sorta di continuità tra il procedimento teatrale e quello narrativo: «Parto da un personaggio, che è quasi sempre una donna, da una situazione. E la vicenda cresce, sviluppando quello che c'è dentro questi dati iniziali. Spesso al personaggio do l'aspetto fisico e i caratteri di una persona di mia conoscenza, anche se non c'entra con la storia; così mi riesce più facile dialogare con lui» (M. Cancogni, *L'ho sposato per obbligo. Conversazione con Natalia Ginzburg*, in «La Fiera letteraria, XLIII, 1968, p. 7).

¹⁶ S. Anderlini, *Solidarietà e femminismo: dove tracciare il limite?*, in «Canadian journal of Italian studies», XI, 1988, pp. 181.

scrivere¹⁷. Il diletto sembra essere, in effetti, un ingrediente importante nel percorso che ha condotto la narratrice a cimentarsi nella drammaturgia. Non a caso, in diverse interviste ella ha insistito su tale aspetto sottolineando peraltro la capacità del teatro di produrre un vero e proprio «miracolo del divertimento» in grado di far sparire ogni tristezza. A tale prodigio concorre la comicità che scaturisce da una «maniera nobile, civile e intelligente» di esaminare la realtà. In più occasioni, la scrittrice ha preso le distanze dalla volgarità del teatro del suo tempo osservando che in esso il riso sembrava «poter nascere soltanto su note stridenti e odiose, da volti e gesti scomposti e ripugnanti». Nel saggio *Sulle sponde del Tigrai*, apprezza Paolo Poli¹⁸ per la sua grazia colma d'ilarità, mentre altrove dichiara di non comprendere Dario Fo in quanto in lui mancava quella commistione di «ingenuità e tragicità» che consentono all'attore comico di riflettere in «maniera strana e lieta ogni condizione umana»¹⁹. Tali osservazioni risultano utili per comprendere alcuni aspetti della comicità ginzburghiana, su cui Scarpa ha espresso interessanti pareri:

La comicità della Ginzburg non somiglia a nessun'altra; è una comicità impassibile, impalata, cocciuta e ripetitiva; una comicità anchilosata e remissiva ma balenante sadismo nei tempi d'entrata inappariscanti e perfetti. È la stessa forza comica dei vecchi mestieranti della farsa napoletana, che per definirla hanno inventato una parola intraducibile: *tomità*. È il comico di chi preferisce in cuor suo Buster Keaton a Charlie Chaplin, e ha probabilmente amato i film di Jacques Tati²⁰.

Le commedie di Natalia Ginzburg portano in scena personaggi sbandati, uomini insicuri ed inetti e donne fragili e «randagie», incapaci di dare una direzione precisa alla propria esistenza. Sono figli di genitori che sembrano spariti nel nulla, giovani sprovvisti di una guida, sempre in cerca di lavoro,

¹⁷ Tali informazioni si ricavano dalla *Prefazione a Ti ho sposato per allegria* e dalle seguenti interviste in cui oltre a parlare della propria scrittura in generale, l'autrice si sofferma sulle sue opere teatrali: G. Grassi, *Incontro con Natalia Ginzburg*, in «Il pensiero nazionale», 16 ottobre 1965, pp. 26-27; M. Cancogni, *art. cit.*, pp. 5-7; A. Gasparini, *Ai concerti si addormenta*, in «La fiera letteraria», XLVIII, 1972, p. 9.

¹⁸ N. Ginzburg, *Sulle sponde del Tigrai*, *cit.*, pp. 93-97.

¹⁹ Ead., *Non capisco Dario Fo, in Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Einaudi, Torino 2001, p. 70. Nell'intervista di Paniccia, la Ginzburg afferma di aver sempre voluto unire la comicità al dolore. V. Paniccia, *art. cit.*

²⁰ D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, *cit.*, p. 440.

denaro o di un luogo sicuro in cui stabilirsi. Quasi sempre sono impegnati in relazioni affettive difficili, turbate da tradimenti, incomprensioni e litigi violenti. Essi sono protagonisti di vicende «patetiche fino al terribile» ma, come osserva D'Amico, «in modo buffo, allegro, giocoso [...] fanno ridere sulle loro disgrazie, oppure non riescono a riderci loro ma fanno ridere gli altri»²¹. L'allegria risiede perlopiù nelle parole, in una sorta di «chiacchiericcio» nel quale abbondano i *qui pro quo*, i *non-sense*, i sillogismi e la ripetizione di battute²². Questo gusto per gli «scambi verbali» e il «piacere del dialogo»²³ hanno indotto alcuni studiosi a parlare di teatro della parola o della chiacchiera²⁴. La stessa autrice, del resto, ha sottolineato il carattere dialogico della sua scrittura, ricordando che già nei romanzi aveva dato ampio spazio ai discorsi fra personaggi²⁵. Non potendo descrivere i protagonisti dell'azione, nella scrittura drammatica ella affida alla sola parola il compito di farne emergere la verità interiore, per cui le battute si caricano di tensione e si riempiono di vita.

Tra gli scritti nei quali la Ginzburg lascia trapelare la propria concezione del teatro occorre ricordare il saggio *Il teatro è parola*, il cui titolo suona già come un'affermazione di poetica. Il testo, riproducendo una conversazione tra la scrittrice e un anonimo interlocutore, esprime in prima istanza una certa insofferenza nei confronti di alcune tendenze in voga nel teatro contemporaneo, «gestuale e sacrale»:

Hanno detto che il teatro è crudeltà. Che senza crudeltà non c'è teatro. Che il pubblico dev'essere offeso, straziato, lacerato, sanguinare e dilaniarsi nel profondo. [...] Hanno anche detto che, a teatro, «il pubblico dev'essere coinvolto». Mi sembra che queste parole abbiano generato confusione. «Essere coinvolti» in fondo può significare semplicemente cadere in preda all'attenzione. Non significa che il pubblico debba per forza mescolarsi agli attori, salire sul-

²¹ D'Amico e Sinibaldi, parlando di *Ti ho sposato per allegria*, riflettono sull'umorismo dell'autrice (Ead., *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1999, p. 162).

²² Sulle strategie del comico adoperate dalla Ginzburg, si veda L. Peja, *Strategie del comico*, cit., p. 151.

²³ V. Merola, *La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *La letteratura italiana e le arti*, Adi editore, Roma 2018, p. 2.

²⁴ D. Scarpa, Apparato critico, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., pp. 429-458 e F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, il Mulino, Bologna 1997, pp. 153-155.

²⁵ R. Di Giammarco, *Maschile e femminile tra sorrisi e silenzi*, in «la Repubblica», 20 marzo 1980.

le scene, urlare, o che gli attori debbano mescolarsi al pubblico e fare polvere, baraonda e frastuono²⁶.

Secondo la drammaturga, tali convinzioni derivavano da una profonda infelicità che rendeva gli uomini e le donne della sua epoca desiderosi di «visioni tragiche, sanguinose e solenni» ma incapaci di «festeggiare la fragilità, la delicatezza e la misura». Ella preferisce il teatro di Goldoni, un teatro di parola e di caratteri, un teatro semplice, «in presenza del quale non siamo dilaniati o lacerati ma invece incantati, deliziati e rapiti». Come osserva Peja²⁷, la realtà messa in scena dalla scrittrice è assai vicina a quella del drammaturgo veneziano, «una realtà domestica, chiara, esigua, nitida e precisa»²⁸ che si riverbera anche nella scelta di una lingua concreta, aderente alle cose e vicina al parlato²⁹.

Un certo atteggiamento critico nei confronti della produzione drammaturgica degli anni Sessanta/Settanta si può cogliere anche nel *Vizio assurdo* (1974), saggio incentrato sull'omonima opera teatrale di Davide Lajolo e Diego Fabbri, ispirata alla figura di Cesare Pavese. Il giudizio sullo spettacolo è alquanto duro. Nel personaggio creato per la scena, l'autrice afferma di non essere riuscita a cogliere alcun aspetto dell'amico scomparso e di aver provato un profondo fastidio nel vedere «il vero e l'invenzione congiungersi in un lugubre accoppiamento». Riflettendo sulle ragioni del successo della rappresentazione, le coglie nella disponibilità del pubblico ad apprezzare tutto ciò che con «astuzia» veniva fatto passare per «cultura», «problematica» e «attualità». Ma soprattutto denuncia la presenza nel dramma di una serie di luoghi comuni del suo secolo, il «conflitto fra vita e libri; fra politica e i libri; il sesso; perfino la droga», che hanno finito per alterare, ridurre e mortificare la complessità della vita e della personalità di Pavese («Era stato estratto dal-

²⁶ N. Ginzburg, *Il teatro è parola*, cit., pp. 135-140.

²⁷ L. Peja, *Strategie del comico*, cit., pp. 143-144.

²⁸ N. Ginzburg, *Il teatro è parola*, cit., p. 137.

²⁹ Nella citata inchiesta della rivista «Sipario», la Ginzburg ha espresso giudizi alquanto duri sul linguaggio del teatro italiano del suo tempo: «Credo che la ragione della povertà del nostro teatro debba dunque ricercarsi in una questione di linguaggio. La nostra lingua scritta è diversa dalla nostra lingua parlata. [...] Occorre cercare un 'parlato' che non sia dialettale, un 'parlato' nel quale magari confluiscono tutti i dialetti insieme, confluiscono e si confondono fino a sparire» (D. Scarpa, *Apparato critico*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., p. 412). In seguito, la scrittrice ha dichiarato di non aver incontrato particolari difficoltà nel far parlare i suoi personaggi adoperando un codice vicino alla «lingua parlata ma non scadente [...] uno stile semplice, dimesso ma non logoro» (V. Paniccchia, *art.cit.*).

la vita di Pavese tutto quello che poteva essere biscottato, imbottigliato, saponificato»). Ella condanna, quindi, le mode e la voglia di fare spettacolo ad ogni costo, in quanto escludono la poesia. Quest'ultima «non ha nessun fine se non se stessa, è per sua stessa natura casta e reticente, [...] amorosa anche quando è crudele, veritiera anche quando mescola insieme fatti inventati e fatti reali. La poesia è per sua stessa natura fedele al vero». A suo avviso, il modo più «onesto» per rendere omaggio al grande autore sarebbe stato leggere le sue parole ad alta voce senza aggiungere altro ma in tal caso, commenta amaramente, forse nessuno sarebbe andato a teatro e i guadagni sarebbero stati assai esigui³⁰.

Non mancano, poi, giudizi su alcuni protagonisti della scena teatrale italiana. Piuttosto aspre appaiono, ad esempio, le dichiarazioni della scrittrice rilasciate al Grassi su Pirandello e sul suo teatro: «Non mi piace Pirandello autore di teatro e non mi piace neppure come scrittore [...] giudico Pirandello macchinoso, voluto, estremamente ricercato nella costruzione dei suoi scritti»³¹. Apprezza, invece, Ivy Compton Burnett, Harold Pinter e soprattutto Anton Pavlovič Čechov di cui si è interessata in un articolo del 1977 (*Con la poesia di Čechov*). Parlando della commedia *Il gabbiano*, ha osservato come nel teatro del russo si abbia spesso l'impressione di non trovarsi dinanzi ad una vicenda ma ad una situazione che si presenta sin da subito angosciosa; i personaggi appaiono invischiati in un groviglio di sentimenti, sono infelici ma la loro infelicità sembra avere solo in parte una causa precisa, essa è ovunque. L'autore rappresenta relazioni familiari complicate che, nell'opera in questione, vedono tra i protagonisti una fanciulla sola (Nina), scappata di casa, una «randagia» che sogna di fare l'attrice³². A ben vedere, motivi simili caratterizzano anche le commedie della Ginzburg: in esse gli intrecci sono alquanto esili e lo spettatore si trova fin dalle prime battute dinanzi a situazioni in cui ciascun personaggio è prigioniero di inquietudini riconducibili a una condizione esistenziale. In più occasioni, inoltre, nei testi ci si imbatte in giovani donne che, allontanatesi da realtà familiari opprimenti, sognano di fare le attrici senza riuscire a concretizzare il proprio proposito³³.

³⁰ G. Ginzburg, *Il vizio assurdo*, in Ead., *Opere*, cit., pp. 568-572.

³¹ G. Grassi, *art. cit.*, pp. 26-27.

³² N. Ginzburg, *Con la poesia di Čechov*, cit., p. 3. L'articolo riguarda il film di Marco Bellocchio, *Il gabbiano* (1977).

³³ Tra i personaggi che vogliono fare gli attori si ricordano Giuliana in *Ti ho sposato per allegria* e Silvana nella *Segretaria*.

È interessante notare che in diversi momenti della sua carriera Natalia Ginzburg ha osservato criticamente la propria produzione drammatica cogliendone alcune peculiarità. Più volte, ad esempio, ha sottolineato la presenza di lunghi monologhi ravvisandovi una vera e propria sfida per le attrici e gli attori che dovevano memorizzare e interpretare ampi brani. Nonostante ciò, in una conversazione con Paniccia, ha sostenuto l'importanza del monologo come maniera di esprimersi nonché come utile strumento attraverso il quale il personaggio «si confessa, [...] cerca di comunicare, vuol uscire dal silenzio, parlare, vuol dire chi è, dare i propri connotati»³⁴. Non mancano, inoltre, riflessioni sullo stile e la brevità dei propri scritti. Come ha spiegato a Serena Anderlini, ad esempio, un lavoro breve, capace di arrivare subito al «nocciolo», risulta più efficace di uno lungo perché nella società contemporanea non si ha il tempo di dedicarsi alla fruizione di ampie opere³⁵. Non a caso, *Dialogo* è la commedia che preferiva in quanto ha solo due personaggi e si svolge in un solo atto. Ciò che conta, dunque, è l'essenzialità che ha indotto l'autrice a ridurre tutto ciò che riteneva superfluo, incluse le didascalie che solitamente corredano il testo teatrale. In un'intervista del 1968, Ginzburg ha affermato di provare persino «ripugnanza» per le descrizioni esplicative:

Forse la cosa che mi ripugnava di più, se consideravo l'ipotesi di scrivere una commedia, erano le didascalie. Come si fa, mi chiedevo, a scrivere: «Salotto ammobiliato con gusto, un tavolo, alcune poltrone, e alla finestra che dà sul giardino tende di chinz...». Mi sembra bruttissimo, assurdo. Io quando scrivo [...] penso a una certa atmosfera; del mobilio di una stanza non m'importa nulla [...]...che stupidaggine³⁶.

Nei testi la drammaturgia si è limitata, pertanto, a fornire concise informazioni relative all'ingresso e all'uscita dei personaggi, lasciando nel silenzio qualsiasi altro aspetto che potesse riguardare la situazione scenica. A tal riguardo, Taviani ha osservato che la scrittrice «chiama gli attori e le attrici all'indipendenza»³⁷, spingendoli a trovare «una linea di comportamento che contrappunti il dialogo con azioni che abbiano una loro propria autonoma

³⁴ V. Paniccia, *art. cit.*

³⁵ S. Anderlini, *art. cit.*, pp. 181.

³⁶ M. Cancogni, *art. cit.*, p. 5.

³⁷ F. Taviani, *Tutti i cinghiali hanno detto sì*, cit., p. 142.

consistenza»³⁸. Ma se l'esiguità delle didascalie può far pensare che la Ginzburg sia stata poco attenta alla messinscena, occorre dire che non di rado ella ha espresso pareri e fornito notizie in merito all'interpretazione e alla regia. Poco esperta delle tecniche recitative vere e proprie, ha osservato con acume che gli attori italiani avevano la consuetudine di gridare troppo credendo in tal modo di tenere desta l'attenzione della platea. Allo stesso tempo, ha affermato che gli attori hanno un «modo proprio di parlare» e che un autore riesce a capire «quello che ha scritto solo quando lo sente detto» in scena. Il regista, a suo parere, «mette in un testo quello che gli manca. [...] sa meglio» dello scrittore «quello che ci vuole per il pubblico», affinché le sue parole arrivino allo spettatore³⁹. Tuttavia, interrogata da Di Giammarco sull'abilità degli addetti ai lavori nel tradurre fedelmente le sue commedie sul palco, ha osservato con una punta di dispetto che «forse» i registi tendevano ad accentuare in modo eccessivo «la piega brillante», lasciando sfuggire quella «pena quotidiana», quel «limite della speranza» che giace al fondo delle sue opere⁴⁰. Altrove, poi, ha espresso disappunto per le metamorfosi che le figure nate nella sua mente subivano nella trasposizione scenica:

Le donne, le immaginavo abitualmente piccole, gracili, disordinate e randagie. Però il teatro fa dei brutti scherzi. Le donne che avevo pensato piccole, quelli che mettevano in scena la commedia se ne infischiarono a volte che io dicessi che le avevo pensate piccole, e magari sceglievano delle attrici alte e grosse. E a volte io pensavo gente povera, ma sulla scena compariva gente con dei vestiti bellissimi e con l'aria piuttosto ricca. Protestavo, ma non mi andava di litigare. Ti rispondevano che il teatro ha le sue leggi. A volte queste leggi sono assurde e inesplicabili, e portano quanto mai lontano da ciò che era nato nella nostra immaginazione⁴¹.

Vale la pena ricordare che l'autrice ha mostrato grande attenzione anche per la veste editoriale delle sue opere teatrali. In una lettera al Bollati, ad esempio, criticò duramente la scelta di mettere sulla copertina di una raccolta del 1967 una fotografia di Monica Vitti e di Maria Grazia Buccella, interpreti

³⁸ L. Peja, *Strategie del comico*, cit., p. 139.

³⁹ M. Cancogni, *art. cit.*, p. 6.

⁴⁰ R. Di Giammarco, *art. cit.*

⁴¹ N. Ginzburg, *Teatro*, cit., p. X. La scrittrice si lamentò del fatto che Visconti portò sulla scena Teresa, la protagonista de *L'inserzione*, facendone una figura «allucinata» diversa dalla donna disperata che aveva immaginato (S. Anderlini, *art. cit.*, p. 181).

della versione cinematografica di *Ti ho sposato per allegria*.⁴² Altri interventi registrano l'affetto e la stima della scrittrice per quanti contribuirono alla rappresentazione dei suoi testi, la soddisfazione per l'interesse suscitato da alcune sue commedie all'estero e l'attenzione per taluni commenti sulla sua attività teatrale⁴³. Come ella stessa informa, Elsa Morante era stata particolarmente severa nel definire la sua prima commedia «fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa»⁴⁴; il figlio maggiore reputò il suo teatro alquanto noioso, Garboli mostrò poca curiosità per le sue opere e uno spettatore anonimo considerò i temi da lei trattati troppo «vecchi per un teatro nuovo»⁴⁵. Ricordiamo, inoltre, che alcuni giudizi colsero nelle commedie della Ginzburg una sorta di «vacuità»⁴⁶: Nicola Chiaromonte, ad esempio, ha osservato che l'arte ginzburghiana si nutre della «tranquillità del nulla», restando «indifferente ai soprassalti delle emozioni»⁴⁷; Guido Davico Bonino ha rilevato come nei testi il drammatico si stemperi «nell'ovvietà del quotidiano», senza far trapelare alcuna lacerazione o ferita⁴⁸. L'autrice, da parte sua, ha più volte sottolineato la semplicità dei suoi lavori, nonché l'assenza in essi di accadimenti salienti e di qualsiasi messaggio a sostegno della composizione. Quando, ad esempio, il Cancogni le ha ricordato che per Moravia non vi può essere teatro senza un impianto ideologico, ella ha risposto con fermezza che le sue commedie non volevano veicolare insegnamenti: «Non ho idee o programmi in mente quando scrivo. Né intendo dare significati ai fatti, alle cose. L'ideologia non m'interessa. Moravia avrà anche ragione: io un teatro di idee non lo so fare»⁴⁹. In uno scritto sulla *Poltrona*, però, non ha negato al suo lavoro uno scopo che aiuta a comprendere il senso della sua scrittura: quello di

⁴² Per simili notizie si veda l'apparato critico curato da Scarpa in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., p. 391.

⁴³ Ginzburg apprezzò molto l'operato di un giovane regista, Luca Coppola, che seppe curare la regia di *Dialogo* con «intelligenza e amore» (N. Ginzburg, *Occhiali di sabbia*, in «La Stampa», 31 luglio 1988).

⁴⁴ N. Ginzburg, *Teatro*, cit., p. V.

⁴⁵ M. Cancogni, *art. cit.*, p. 6.

⁴⁶ Secondo Taviani, la scrittrice avvertì che la sua maniera di scrivere commedie era «pericolosamente confinante con la vacuità» (F. Taviani, *art. cit.*, p. 148).

⁴⁷ N. Chiaromonte, Recensione alla *Donna che fa parlare i fantasmi*, in «L'Espresso», 18 gennaio 1970.

⁴⁸ Risolto anonimo apparso su N. Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Einaudi, Torino 1968. Le citazioni di Chiaromonte e Bonino sono state trascritte da D. Scarpa in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., pp. 390-393.

⁴⁹ M. Cancogni, *art. cit.*, pp. 5-7.

offrire «un semplice disegno di figure umane e dei rapporti che le uniscono e che si strappano»⁵⁰.

Come nota ancora Peja, l'apparente leggerezza della scrittura drammatica di Natalia Ginzburg non esclude una certa tensione morale. Al di sotto della povertà della trama e del «cicaleggio» dei personaggi intorno ad episodi futili, l'autrice rappresenta la vana lotta dell'uomo per «dominare la vita»⁵¹ e l'angoscia che l'accompagna: in *Fragola e panna*, Flaminia afferma che «la vita non cambia. Rimane com'è. Schifosa»⁵²; in *Paese di mare*, Deborah sostiene che il mondo è «Brutto e grande. Rumoroso [...]. Affollato e vuoto. Con tante strade che non portano in nessun posto»⁵³. La consapevolezza della fatica del vivere non significa, tuttavia, rassegnazione al dolore in quanto nell'instancabile ricerca di un miglioramento delle proprie condizioni; nell'attaccamento dei personaggi al partner nonostante le difficoltà delle relazioni; nella pietà che essi mostrano nei confronti del prossimo⁵⁴ e nella loro smania di trovare qualcuno con cui condividere la pena del vivere quotidiano è possibile cogliere un'energia, una volontà di resistenza alla sofferenza che invita all'accettazione serena della problematicità della vita⁵⁵. Come scrive la Ginzburg in una nota sull'*Intervista*, i suoi personaggi sono degli sconfitti ma «li salva e manda luce»⁵⁶ ciò che essi cercano di fare per affrontare l'esistenza. Nella sua arte non vi è né pessimismo né ottimismo, ma la volon-

⁵⁰ N. Ginzburg, *Natalia Ginzburg: nella mia «poltrona» c'è il freddo di qualche fiocco di neve*, in «La Stampa», 18 giugno 1985.

⁵¹ L. Peja, *Strategie del comico*, cit., p. 145.

⁵² N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., p. 135.

⁵³ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁴ I personaggi appaiono disponibili ad accogliere nelle proprie case estranei di cui ascoltano le esigenze e ai quali raccontano le proprie insoddisfazioni (*L'intervista*); In *Dialogo*, Francesco si preoccupa per le sorti della moglie nonostante questa lo abbia tradito; Nella *Segretaria*, i protagonisti si prendono cura di Silvana, una giovane sbandata di cui non sanno quasi nulla, capitata per caso nelle loro vite.

⁵⁵ Per simili riflessioni si veda L. Peja, *Strategie del comico*, cit., pp. 140-169. Altre notizie sui significati del teatro della Ginzburg si trovano in C. Samà, *Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento*, in «Carte italiane», II, 2009, pp. 51-69; R. Utale, *Quando la commedia non fa ridere. Le donne del teatro di Natalia Ginzburg*, in «Orizzonti culturali italo romeni», 4, VI, 2016; *Il teatro di Natalia Ginzburg*, in www.poetarumsilva.com (30/08/2019);

⁵⁶ Testo firmato da NG per il programma di Sala del Piccolo Teatro di Milano e riportato da D. Scarpa in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, cit., p. 409.

tà di «illuminare tracce di vita»⁵⁷ con uno sguardo compassionevole sulle «infinite debolezze»⁵⁸ dell'uomo.

Alla luce di questa breve indagine, dunque, è possibile seguire le fasi di un itinerario che ha condotto l'autrice a confrontarsi con la complessità del mondo del teatro. La varietà e l'abbondanza degli autocommenti e delle dichiarazioni sembrano rivelare l'intenzione della Ginzburg di coinvolgere il pubblico nella sua relazione con la scena, fornendo al contempo una chiave di lettura per comprendere il valore di una produzione drammaturgica che vuole essere onesta e veritiera, «festeggiare la fragilità, la delicatezza e la misura»⁵⁹, riproducendo «la semplice allegra schiuma della vita che galleggia sull'infelicità»⁶⁰.

⁵⁷ R. Baldini, *Questo mondo non mi piace*, in «Panorama», 3 maggio 1973.

⁵⁸ L. Peja, *Strategie del comico*, cit., p. 142.

⁵⁹ N. Ginzburg, *Il teatro è parola*, cit., p. 138.

⁶⁰ F. Taviani, *art.cit.*, p. 153.

ANTONIO DANIELE

FRANCESCO PETRARCA E I CARRARESI

L'inizio dei rapporti stretti del Petrarca con Padova, con Giacomo da Carrara e la sua famiglia è da ascrivere al marzo 1349. Chiamato dal Carrarese e invogliato da un canonicato presso il duomo della città, egli fu investito della sua carica il 18 aprile, con una cerimonia solenne presieduta dal cardinale Gui de Boulogne, in viaggio diplomatico verso l'Ungheria, e presente anche il vescovo della città Ildebrandino Conti (che lo seguirà in quella missione che mirava a impedire l'intervento di re Luigi a Napoli). Con il Conti, persona di alta spiritualità e cultura, conosciuto probabilmente già in precedenza ad Avignone, il Petrarca intrattenne poi una affettuosa amicizia che durò fino alla morte del prelado (2 novembre 1352) e che gli ispirò un'appassionata lettera di cordoglio, indirizzata al clero e alla diocesi di Padova (*Fam.*, XV,14)¹.

Tale amicizia tra il Petrarca e il Conti si sviluppò soprattutto nel periodo finale della vita del vescovo e trova conferma nell'*epistola metrica* (III, 25) che il poeta gli scrisse nell'ottobre 1349, mentre egli era ancora impegnato nella missione ungherese. In essa si esaltano le superiori bellezze dell'Italia sul resto dell'Europa, essendo anche il Conti un conoscitore di varî paesi e quindi potendo parlare con lui per esperienza diretta; ma si deplora che tali bellezze siano compromesse dallo stato permanente di guerra che travaglia

¹ Cfr. P. Sambin, *Un amico del Petrarca. Ildebrandino Conti e la sua attività spirituale e culturale*, in *Miscellanea di studi e memorie*, vol. VIII, Deputazione di storia patria per le Venezie, Venezia 1952, p. I; B. G. Kohl, *Ildebrandino Conti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 28 (1983).

l'Italia. Un'altra lettera indirizzata a Ildebrandino (*Sine nomine*, VIII) riguarda invece il problema della corruzione presente in Avignone: argomento spinosissimo per il Petrarca e sempre da lui trattato con asprezza.

Il fortunato soggiorno padovano fu denso di implicazioni per la vita del Petrarca, al punto che, da quel momento in avanti, Padova e i Carraresi entrarono decisamente nella sua sfera affettiva. E già in quel 1349 la sua dimora fu fissata parte a Parma e parte a Padova, città dove si trattenne di nuovo tra la fine dell'anno e gli inizi del 1350. È questo un periodo fervido di attività, nel quale prende piede l'idea di dare forma organizzata e stabile ad alcune sue opere, che poi saranno tra le sue più significative: la raccolta delle lettere familiari, sul modello dell'amato Cicerone, dedicate a 'Socrate' (Ludwig van Kempen); delle lettere latine in versi che volle destinare a Barbato da Sulmona; e delle «rime sparse», il suo *Canzoniere*, sul quale intervenne nuovamente, concependo allora il sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*². Tutti questi propositi sono inclusi e dichiarati nella lettera proprio a Socrate del 13 gennaio 1350, nella quale sembra fare anche un riepilogo della sua vita mentre si accinge a progettare, sulla scorta dei materiali del passato, nuove opere della sua laboriosa attività³.

Tra la primavera e l'estate del 1350 il Petrarca si mosse tra Verona, Mantova e Parma, dove forse aveva rimesso a scuola di Giberto Baiardi il figlio Giovanni. In special modo con i Gonzaga e la città di Mantova intrattenne buoni rapporti, in ragione anche dei suoi interessi speciali per la poesia di Virgilio. E proprio a Mantova, il 6 luglio, gli accadde di comprare un manoscritto della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio (ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi), all'interno del quale disegnò la celebre stilizzazione di Valchiusa (un'erta rupe, un fiume che sgorga – la Sorga – e in primo piano un airone), corredata di un'altrettanto celebre didascalia: «Transalpina solitudo mea iocundissima». Nella stessa estate inizia anche la corrispondenza privata con Giovanni Boccaccio, per iniziativa del più giovane amico: sarà l'avvio di un legame cominciato con delle epistole metriche di complimenti reciproci, ma poi durato intensamente fino alla morte (vedi l'*epistola metrica*, III, 17)⁴.

² Cfr. per i riferimenti storici e bibliografici F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2004, p. 5 sgg. e *Canzoniere, Rerum vulgariarum fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, p. 5 sgg.

³ Tale lettera avrà poi un valore di proemio, andando ad aprire la raccolta delle *Familiari* (I, 1).

⁴ Le lettere superstiti del Boccaccio relative al Petrarca non sono molte. Esse corrispondono ai numeri II, VII, X, XI, XV e XXIV dell'edizione delle *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas,

Tra l'ottobre e il dicembre sempre di quel 1350 si colloca il viaggio del Petrarca a Roma, in ragione del Giubileo, ma con l'intenzione però di fare sosta anche a Firenze, dove non era mai stato. A Firenze ebbe modo di incontrare, oltre al Boccaccio, anche altri esponenti della cultura cittadina quali Zanobi da Strada, Francesco Nelli e Lapo da Castiglionchio, che gli donerà copia delle *Istituzioni* di Quintiliano. Fu un viaggio felice (nonostante un grave incidente provocato dal calcio di un cavallo, che lo costrinse a riposo appena giunto a Roma), per la qualità dei nuovi amici incontrati (con il Nelli iniziò una stabile e cospicua corrispondenza) e per la visita ad Arezzo sua città natale, non più vista dall'infanzia. Ma al ritorno a Parma gli giunse la notizia dell'assassinio a Padova di Giacomo II da Carrara, suo recente protettore.

Giacomo da Carrara fu pugnalato a morte a palazzo il 19 dicembre 1350, da Guglielmo, figlio naturale di Giacomo I, venendo egli stesso poi trucidato sul fatto dagli astanti presenti alla scena. Finiva così nel sangue una signoria iniziata nel sangue, essendo che Giacomo stesso si era impadronito del potere, assassinando il 6 maggio 1345 Marsilietto da Carrara che da poco più di un mese era stato investito della successione da Ubertino da Carrara, benché i legami di parentela non fossero propriamente stretti⁵.

La vicenda della morte cruenta del suo benefattore Giacomo contristò molto il Petrarca che ne scrisse subito al Boccaccio (*Fam.*, XI, 2), da Padova, dove si era recato, già il 7 gennaio 1351, con parole commosse ed eloquenti:

Post nudatum nempe tantorum mortibus amicorum latus et erepta tot vite presidia, optimum michi nuper omniumque carissimum atque dulcissimum solamen ac decus meum subita et horrenda ac prorsus indigna morte preripuit, virum omni laude sed precipua quadam et angelica morum suavitate conspicuum, quem tibi ac posteris notum esse cupio, Iacobum de Carraria hunc, secundum nascendi ordine ac virtutibus et gloria longe primum, Patavi dominum imo patriae patrem, qui unus, quem ego nossem, post Siculi regis obitum toto orbe supererat amantissimus studiorum et ingeniorum cultor extimatorque iustissimus. Sed michi de illius viri laudibus dulce erit loqui et meminisse dum vixero⁶.

con un contributo di A. Campana, nel vol. V di *Tutte le opere* di G. Boccaccio, a cura di V. Branca (Mondadori, Milano 1992). La lettera II sembra essere un puro esercizio retorico, non una lettera propriamente inviata; la lettera XXIV è indirizzata al genero del Petrarca, Francesco da Brossano, e risponde all'invio della notizia della morte del poeta. Più numerose sono invece le lettere del Petrarca al Boccaccio: *Familiari*, XI, 1, 2, 6; XII, 10; XVIII, 3-4, 15; XXI 15; XXII 2; XXIII 19; *Senili*: I 5; II 1; III 1-2, 5-6; V 1-3; VI 1-2; VIII 1, 8; XV 8; XVII 1-4.

⁵ Cfr. le voci di M.C. Ganguzza Billanovich, *Giacomo da Carrara e Marsilietto da Carrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 20 (1977), rispettivamente alle pp. 673-675 e pp. 687-688.

⁶ F. Petrarca, *Opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1975, pp. 682-683.

Dopo aver mietuto [la sorte] intorno a me tanti amici e tolto tanto conforto alla mia vita, mi ha rapito con improvvisa e orribile e veramente indegna morte il mio ottimo e carissimo e dolcissimo sostegno e decoro; un uomo ammirevole per ogni lode e per singolare ed angelica soavità di costumi, che io credo a te e ai posteri esser noto: questo nostro Jacopo da Carrara, secondo del suo nome, ma primo per virtù e per gloria, signore anzi padre di Padova sua patria, di cui nessuno, a quel che io sappia, dopo la morte del re di Sicilia [Roberto d'Angiò], restava su questa terra che fosse più amante degli studi e cultore e giusto estimatore dei belli ingegni. Finch'io vivrò, mi sarà dolce far le sue lodi e ricordarlo [trad. E Bianchi].

Il Petrarca aveva riposto molte speranze nella protezione di Giacomo II il Giovane e tali speranze riguardavano anche un suo ancor vago, ma certo sempre presente in lui, desiderio di trasferirsi definitivamente in Italia. In una lettera (*Fam.* VIII, 5) del 19 maggio 1349 ad Olimpio [Luca Cristiani], nella quale egli decantava le bellezze d'Italia e invitava l'amico a venir a stare con lui con un'insistenza che durava da alcuni mesi, c'era anche indicata la prospettiva di stabilirsi eventualmente a Padova, proprio in ragione della benevolenza del signore del luogo:

Siquando autem hac terrarum parte pleni erimus, alia nobis Patavi nec minus tranquilla nec minus ydonea sedes est, ubi non ultima portio bonorum fuerit talis illius viri meruisse convictum, sub quo civitas illa nunc multorum serie laborum fessa respirat. Ipsum honoris causa nomino, Iacobum Carrariensem, quem amare et colere in animum ut inducas velim; nam cum omni etate virtus amabilis fuerit, nostra eo amabilior, quo rarior⁷.

Se poi un giorno saremo sazi di questi paesi, altra e non meno gradita dimora troveremo a Padova, dove non ultima causa di felicità sarà per noi il viver vicino a quell'uomo illustre, sotto il quale ora respira quella città, stanca di tante fatiche. Lo nomino a titolo d'onore: Iacopo da Carrara, che io vorrei tu imparassi ad amare e venerare; che se in ogni età la virtù fu degna di stima, tanto più degna ne è ora, che è così rara [trad. E. Bianchi].

L'invito era estensibile anche a Mainardo Accursio e a Ludwig van Kempen: tutti amici di gioventù e stabiliti da tempo in Avignone, ma la morte dell'Accursio e il ferimento del Cristiani per mano di una banda di briganti nell'attraversamento dell'Appennino spensero subito quel progetto (vedi le *Fam.*, VIII, 9 e 10, rispettivamente del 22 giugno e del 2 giugno 1349).

⁷ *Ibid.*, pp. 576-577.

La sede di Padova come dimora stabile per il Petrarca, con la morte di Giacomo II, si dimostrò nell'immediato impraticabile, anche perché nella città si instaurò una diarchia di potere tra l'erede Francesco e suo zio Giacomino (poi estromesso dal potere perché implicato in una congiura contro il nipote nel 1355), e perché, presto negli anni, l'adesione di Francesco alla contesa antiveneziana di Luigi d'Ungheria gli alienò il favore della Serenissima, creando nella città una condizione di permanente, latente conflittualità.

E tuttavia subito dopo l'assassinio di Giacomo II il Petrarca passò a Padova l'inverno e la primavera del 1351, come traumatizzato da quell'efferato delitto, del quale parlerà a lungo in una lettera a Giovanni Aghinolfi, cancelliere del duca di Mantova, fatta partire da Lonigo il 12 maggio. Tale lettera (*Fam.*, XI, 3), ancora piena del cordoglio per la morte di Giacomo, viene scritta già in viaggio di allontanamento da Padova e contiene, oltre alla descrizione delle circostanze dettagliate del delitto, anche l'epitaffio latino destinato ad abbellire il monumento funerario del defunto.

Così il Petrarca descrive i particolari cruenti del fatto di sangue avvenuto proprio a palazzo, nel corso di un ricevimento pubblico:

Accedit indigne atque insolite genus mortis et in qua fides apertissima vulgato illi proverbio quereretur, alienae dominum fieri quemlibet vite proprie contemptorem; tam repente enim mediis licet in penetralibus augustissime domus sue, ingenti procerum ac nobilium amicorum custodumque sui corporis circumvallatus agmine, luce media, die festo, securus et incautus in obsceni ac desperati canis – et nequid immanitatis abforet, eius canis quem ad mensam suam illo die paverat assiduequae pascebat – rabiem cruentosque rictus incidit, ut nullo unquam indigniori spectaculo oculos hominum pollutus rear. Cum enim ipsi qui scelus audivimus, sic affecti simus, quam miseri sunt quibus videre contigit mitissimum atque alio fine dignissimum illum virum beluamque infamem ac pestiferam uno momento temporis unoque velut turbine corruentes! Tam preceps enim inopimumque malum fuit tamque incredibilis astantium stupor, ut fidissima pectora, pro dilecti capitis salute mortem equo animo subitura, nichil illi pereunti tempestive opis afferre potuerint, nisi ut pars expirantem attolleret, pars infandum carnificem excarnificatum mille vulneribus conficeret; heu impar sceleri vindicta, heu nimium par exitus imparium spirituum et in diversa pergentium!⁸

Si aggiunga il genere indegno e insolito della sua morte, che accresce fede a quel noto proverbio che della vita altrui è padrone chi disprezza la propria.

⁸ *Ibid.*, pp. 683-684.

Poiché, così all'improvviso – e proprio nelle stanze di quella sua illustre casa, circondato da una fitta schiera di magnati e di nobili amici e di guardiani della sua persona, nel mezzo del giorno, e in un dì festivo, mentr'era sicuro e noncurante di sé – così all'improvviso, dico, cadde sotto i morsi rabbiosi di un cane crudele e furioso – e perché il delitto fosse più infame, proprio di quel cane che in quel giorno s'era pasciuto alla sua mensa e sempre vi si saziava – che io credo che non mai occhio umano abbia assistito a più nefando spettacolo. E se noi, che avemmo soltanto notizia del delitto, siamo così presi d'orrore, quanto più infelici sono coloro ai quali toccò di vedere quell'ottimo e di ben altra fine degno signore e quella belva infame e pestifera insieme cadere come colpiti da uno stesso turbine! Poiché il delitto fu così rapido e repentino e così incredibile lo stupore dei presenti, che neppure i più fidi suoi amici, che per la salvezza dell'amato capo avrebbero volentieri rischiato la morte, nessun aiuto poterono in tempo arrecare al morente; soltanto, alcuni lo sollevarono mentre spirava, altri dopo aver trafitto con mille ferite l'infame assassino, lo finirono; vendetta veramente impari al delitto, e morte troppo uguale di due persone diverse e a diversa mèta dirette [trad. E. Bianchi].

L'epistola poi si volgeva a descrivere l'occasione in cui il Petrarca aveva steso l'epitaffio per Giacomo II, approfittando di una breve visita alla sua tomba e con il piede già volto alla partenza. A questo era stato spinto da sollecitazioni di amici, alle quali non poteva sottrarsi. E così egli narra come in tutta fretta, sostando in solitudine davanti al sarcofago dell'estinto, avesse buttato giù sedici versi elegiaci con l'intenzione di destinarli al monumento funerario che già allora si stava allestendo⁹. Nella sua parte finale il componimento suona così:

Quem populo patribusque ducem Carraria nuper
 Alma dedit, Patavo mors inimica tulit.
 Nullus amicitias coluit dulcedine tanta,
 Cum foret horrendus hostibus ille suis;
 Optimus inque bonis semper studiosus amandis,
 Nescius invidie conspicuusque fide.
 Ergo memor Jacobi speciosum credula nomen
 Nominibus raris insere, posteritas¹⁰.

⁹ Il sepolcro di Giacomo II fu allestito dapprima nella chiesa di S. Agostino a Padova; quando questa intorno al 1820 fu abbattuta, il sepolcro marmoreo fu trasportato (con annessa iscrizione poetica del Petrarca) nella chiesa degli Eremitani, dove tuttora si trova, sulla parete sinistra dell'edificio molto vicino all'entrata principale. Nella chiesa di S. Agostino il Petrarca chiedeva, proprio in ragione della presenza lì della tomba di Giacomo II, di essere sepolto anche lui, qualora gli fosse avvenuto di morire a Padova (cfr. il suo *Testamento*, in F. Petrarca, *Opere latine*, a cura di A. Bufano e altri, vol. II, UTET, Torino 1977, pp. 1344-1345).

¹⁰ F. Petrarca, *Opere*, a cura di M. Martelli, cit., pp. 686-687.

Quei cui l'alma
Carrara diede al popolo e ai signori
Duce, morte nemica spense a Padova.
Nessun giammai con così dolce cuore
Coltivò le amicizie; e pur spavento
Fu de' nemici; buono, e sempre ai buoni
Intento, invidia non conobbe, e fede
Sempre serbò. Voi dunque, ora, di lui
Memori, il nome suo glorioso insieme
Coi rari nomi trascrivete, o posteri.
[trad. E. Bianchi]

Il ricordo di Giacomo II ritorna, anche se in forma in qualche modo indiretta, in una lettera a Matteo Longo di Bergamo, arcidiacono della chiesa di Liegi (*Fam.*, XIII, 11), che tratta della natura e fedeltà dei cani. Tra i vari esempî di dedizione canina all'uomo è riportato appunto anche il caso del cane di Giacomo, che dopo la morte del padrone, si lasciò morire di inedia.

Molto più preciso e motivato è il ricordo del Petrarca circa la sua venuta a Padova e i motivi che la provocarono nella lunga lettera autobiografica scritta da Venezia e indirizzata a Guido Sette, arcivescovo di Genova e amico d'infanzia del poeta, databile alla fine del 1367 e comunque dopo l'11 novembre, per un cenno alla morte del card. Guillaume Bragose avvenuta in quella data (*Sen.*, X, 2).

Tale lettera, di una puntualità descrittiva autobiografica molto efficace, ripercorre con nostalgia (e con tratti di querula lamentela propria dei vecchi) tutte le tappe salienti della vita del poeta, chiamando l'amico Guido a ricordare con lui le fasi in cui la loro vicinanza era stata più stretta, come ai tempi della scuola di grammatica a Carpentras e dell'università frequentata insieme, in quanto coetanei, prima a Montpellier, poi a Bologna, o come durante le permanenze a Valchiusa. Ma in tutto questo suo rammemorare che traccia, tra l'altro, una serie di incontri memorabili con i potenti del mondo e di viaggi anche ardui attraverso l'Europa, il Petrarca si lascia andare anche ad un senile lamento per il tempo andato, per una civiltà che ha subito i traumi della peste e del degrado conseguente delle città, con l'affermarsi in varie zone della Francia e anche dell'Italia di compagnie di briganti da strada che rendono insicura la vita delle comunità. In questo quadro il ricordo dell'incontro con Giacomo II, si era presentato come un approdo cui egli avrebbe certo voluto aggrapparsi, ma presto divenuto impraticabile per la morte cruenta del protettore, la cui triste vicenda non

poteva ricordare senza pianto («cuius casum numquam sine dolore meminero»)¹¹.

La lettera contiene un elogio appassionato di Giacomo II, con la chiara ammissione che, senza la truce storia della sua uccisione, il Petrarca avrebbe scelto fin da allora di stabilirsi definitivamente a Padova (come poi del resto fece, almeno per la parte estrema della sua vita):

Qui, cum undique maximus clarissimusque vir esset, peregrini parvique hominis et solo nomine cogniti nec unquam, ut ipse aiebat, nisi semel visi idque in transitu, familiaritatem diu sic ambivit quasi, per hoc, magnum aliquid sibi sueque reipublice quesiturus; et eius quidem urbis incolatus, illo superstite continuus michi, sicut auguror, futurus; eodem rebus exempto, perpetuus tamen fuit, licet interruptus ex causis. Proinde urbs hec (quo primum tempore ad eam veni) sic recenti peste illa terribili attrita erat ut, dehinc primogeniti illius providentia ac studio et usque ad hoc tempus inconcussa pace, fateri oporteat unam hanc, ex omnibus, erectam potius quam deiectam; ad id vero quod (anno antequam illuc venirem, hoc est ante opestit initium fuerat, imparem sibi ac dissimilem prorsus ut reliquas¹².

Era una personalità grandissima e celebrata per ogni dove e pure così a lungo ambì alla familiarità di un piccolo uomo straniero quale ero io (mi conosceva solo di nome e mi aveva visto, come disse lui stesso, solo una volta e di sfuggita) che parve voler acquistare con ciò qualcosa di grande per sé e il suo Stato. Lui vivo, ritengo che non avrei mai lasciato di dimorare nella sua città e del resto, quando morì continuai ad abitarvi pur interrompendo di tanto in tanto quel soggiorno per diverse ragioni. Quando giunsi per la prima volta, la città era stata violentemente colpita dal recente flagello della peste, ma poi era così risorta per le provvidenze e le cure del figlio primogenito (che ha saputo mantenerla sino a oggi anche in una pace costante) che si deve ammettere che fu la sola, fra tutte, a sollevarsi piuttosto che a crollare; eppure, se si fa il confronto con quello che la città era prima che io vi venissi, vale a dire prima dell'inizio della peste, anch'essa, come tutte le altre, non è più pari a se stessa ed è divenuta sicuramente diversa [trad. U. Dotti].

È da dire che il destinatario di questa lettera, l'arcivescovo Sette, con tutta probabilità non poté leggerla, essendo morto il 20 novembre del 1367 (nel monastero di Cervara, da lui fondato nel 1361); poté forse vederla, o averne sentore, Francesco da Carrara, di cui in essa onorevolmente si parla e in ra-

¹¹ F. Petrarca, *Le Senili [libri VI-XIII]*, a cura di U. Dotti, t. II, Aragno, Torino 2007, p. 1243.

¹² *Ibidem*.

gione del quale sono da considerare anche le lodi in essa rivolte a suo padre. E in effetti dal 1367 il Petrarca aveva ripreso a frequentare Padova.

A Padova il Petrarca era vissuto, saltuariamente come aveva scritto nella lettera al Sette, tutta la prima metà del 1351, sulla scia del lutto che aveva funestato la città; successivamente in essa si era trattenuto, da estate a estate, tra il 1361 e il 1362: troppo poco per dire che si fosse stabilizzato presso i Carraresi. Ma dal 1367 in poi le sue permanenze a Padova si intensificarono, cosicché sono segnalate sue soste in città nel 1368, nel 1369 e nel 1373. In particolare egli a partire dalla primavera 1369 aveva cominciato la costruzione della casa di Arquà, su un terreno donatogli da Francesco da Carrara: e questo sarà veramente il segno di una svolta nella vita errabonda del poeta, con la scelta di fermarsi (come sempre era solito fare, ma questa volta definitivamente) in prossimità di un centro di potere, ma sufficientemente lontano da un possibile, molesto contatto giornaliero con esso.

Anche nella lettera inconclusa *Alla Posterità* (nell'ultima stesura proprio degli ultimi tempi della sua vita)¹³ il Petrarca ritorna sul suo rapporto con i Carraresi, ripercorrendo la storia della sua venuta a Padova, con forse maggiori precisazioni di quanto non avesse fatto neppure nella lettera destinata al Sette. Ma qui siamo in un momento in cui la scelta della sua sistemazione in territorio padovano diviene irreversibile, cosicché la famiglia dei Carraresi gli appare come un destino. E tuttavia la lettera si chiude (o meglio si interrompe nella narrazione) su quel punto di frattura in cui l'uccisione di Giacomo II determina anche quell'inquietudine errabonda (quello «stare nescius») che fa sì che il Petrarca riprendesse la via della Francia, fermandosi lì per l'ultima volta (estate 1351- primavera 1353).

Longum post tempus, viri optimi et cuius nescio an e numero dominorum quisquam similis sua etate vir fuerit (imo vero scio quod nullus) Iacobi de Carraria iunioris, fame preconio benivolentiam adeptus, nuntiisque et literis usque trans Alpes quando ibi eram, et per Italiam ubicunque fui, multos per annos tantis precibus fatigatus sum et in suam sollicitatus amicitiam, ut, quamvis de felicibus nil sperarem, decreverim tandem ipsum adire et videre quid sibi hec magni et ignoti viri tanta vellet instantia. Itaque, sero quidem, Patavum veni, ubi ab illo clarissime memorie viro non humane tantum sed sicut in celum fe-

¹³ U. Dotti, sul problema ancora aperto della datazione di questa missiva *Posteritati*, immagina che «la stesura dell'epistola, o meglio la sua ripresa seppure in uno stato ancora provvisorio, dati nel periodo tra il 1371 e la prima metà dell'anno seguente» (*ibid.*, t. III, p. 2264; e si veda anche l'*Introduzione al testo della 'Posteritati'* di E. Nota, *ibid.*, p. 2267 sgg).

lices anime recipiuntur acceptus sum, tanto cum gaudio tamque inextimabili caritate ac pietate, ut, quia equare eam verbis posse non spero, silentio opprimenda sit. Inter multa, sciens me clericalem vitam a pueritia tenuisse, ut me non sibi solum sed etiam patrie arctius astringeret, me canonicum Padue fieri fecit. Et ad summam, si vita sibi longior fuisset, michi et errorum et itinerum omnium finis erat. Sed - heu!- nichil inter mortales diuturnum, et siquid dulce se obtulerit amaro mox fine concluditur. Biennio non integro eum michi et patrie et mundo cum dimisisset, Deus abstulit, quo nec ego nec patria nec mundus – non me fallit amor – digni eramus. Et licet sibi filius successerit, prudentissimus et clarissimus vir, et qui me per paterna vestigia carum semper atque honoratum habuit, ego tamen, illo amisso cum quo magis michi presertim de etate convenerat, redii rursus in Gallias, stare nescius, non tam desiderio visa milies revidendi quam studio, more egrorum, loci mutatione tediis consulendi¹⁴.

Da parecchio tempo, in virtù della fama che mi circondava, mi ero guadagnato la benevolenza di un eccelso personaggio, un signore del quale non so se in questa età ce ne sia stato uno simile (so anzi che non ce n'è stato nessuno): Giacomo da Carrara il Giovane il quale, con messi e con lettere che giungevano fino al di là delle Alpi quando mi trovavo in quei luoghi e in Italia dovunque fossi, tanto e da tanto tempo mi veniva pregando perché entrassi in relazione con lui che alla fine, per quanto nulla sperassi dalle persone d'alto rango, decisi d'andare da lui e vedere a che mirasse l'insistenza di un personaggio così grande e che io non conoscevo. E così, per quanto tardi giunsi a Padova dove da quell'uomo di illustre memoria venni accolto non come si accolgono in terra gli uomini ma in cielo le anime dei beati, vale a dire con tanta gioia e tanta incredibile e affettuosa devozione che sono costretto a passarle sotto silenzio per la mia incapacità ad esprimerle con parole. Avendo tra l'altro saputo che ero chierico sino dall'adolescenza, per legarmi più strettamente non a lui soltanto ma alla sua patria, mi fece eleggere canonico di Padova. Insomma, se fosse vissuto più a lungo i miei vagabondaggi sarebbero sicuramente terminati. Senonché, purtroppo, non c'è nulla che qui tra i mortali possa durare; e se mai la vita ci ha dato qualcosa di dolce subito lo converte in amaro. Dopo averlo lasciato sì e no due anni a me alla patria e al mondo, Iddio si portò via questo mio signore del quale, se non mi fa velo l'amore, non eravamo degni né io né la sua patria né il mondo. E se pure gli succedette il figlio, uomo quanto mai savio e illustre e che, sulle vestigia del padre, mi tenne sempre caro e in onore, avendo tuttavia perduto colui con il quale, anche per l'età, avevo intessuto rapporti di tanta buona armonia, tornai nuovamente in Francia, incapace di star fermo; e non tanto per il desiderio di rivedere i luoghi

¹⁴ *Ibid.*, pp. 2312-2314.

che avevo veduto mille volte quanto per la speranza, come fanno i malati, di rimediare ai propri disagi spirituali col cambiare i luoghi [trad. U. Dotti].

Per ammissione dunque del Petrarca stesso apprendiamo che il suo soggiorno padovano, che poteva farsi definitivo, fu interrotto bruscamente dalle circostanze non calcolate di un crimine impreveduto (e forse egli non se la sentiva di legarsi al nuovo signore Francesco, ancora troppo giovane e ancora sotto tutela). E d'altra parte, durante il soggiorno padovano erano maturate per il Petrarca anche diverse proposte (nessuna poi accettata) provenienti dall'esterno: in visita a Padova il Boccaccio gli aveva portato un'offerta di cattedra nello Studio fiorentino, prospettandogli anche la restituzione dei beni confiscati al padre; da Avignone il papa Clemente VI lo aveva convocato per un incarico imprecisato (poi rivelatosi quello di segretario). E sarà proprio quest'ultimo invito che lo spingerà ancora una volta a lasciare l'Italia. Nel frattempo la fama del poeta si era a tal punto consolidata che egli poteva dialogare con i potenti con tutta l'autorevolezza che veniva del suo rango: invitava l'imperatore Carlo IV a scendere in Italia (*Fam.*, X,1), si intrometteva nella contesa tra Venezia e Genova, con una nobile lettera in favore della pace al doge Andrea Dandolo (*Fam.* XI, 8).

Non seguiremo in dettaglio qui tutte le vicende e vicissitudini che contrassegnarono gli anni della maturità del Petrarca. Diremo solo che ad un certo punto egli, anche disgustato della corte papale avignonese, oggetto di tante sue invettive nel *Canzoniere* e nelle lettere *Sine nomine*, decise di chiudere definitivamente con il suo soggiorno francese, ripassando le Alpi tra la fine di maggio e l'inizio di giugno 1353. È da questo punto in avanti che inizia la sua parentesi milanese, in rapporto stretto con i Visconti: parentesi che durerà otto anni e che sconcerterà gli amici del Petrarca (in particolare i fiorentini Francesco Nelli e Boccaccio), i quali poi rimprovereranno al poeta (non senza sue rimostranze) questa scelta di vita alle dipendenze di una signoria tirannica.

Il periodo di permanenza a Milano rappresenta però anche un culmine dell'attività politico-diplomatica del Petrarca che si trova a dover svolgere delle importanti missioni di rappresentanza a favore dei Visconti: all'inizio del 1354 fu mandato a Venezia a perorare la causa della pace tra veneziani e genovesi, dopo che Genova sconfitta sul mare (battaglia di Alghero) s'era sottomessa al ducato di Milano; nel 1354 incontrò a Mantova l'imperatore Carlo IV (e con lui il cancelliere Johann von Neumarkt) nel suo viaggio verso

Roma per farsi incoronare, pensando così (fallacemente) di ripristinare in Italia il potere imperiale; nell'estate del 1356 fu a Praga di nuovo presso l'imperatore e sul finire del 1360 a Parigi, in occasione della liberazione di Giovanni II di Francia, tenuto a lungo prigioniero dagli inglesi.

Mentre si trovava a Padova, il 14 luglio 1361 il Petrarca apprese che il figlio Giovanni era morto a Milano per causa della peste. La triste notizia venne annotata con precisione didascalica nel suo codice virgiliano (come quelle delle morti dei suoi amici più cari); fu forse poi il pericolo dell'epidemia ad allontanarlo da Milano (salvo un fuggevole ritorno) e a spingerlo poi a spostarsi a Venezia. E proprio a partire dall'estate 1362 il Petrarca cominciò a pensare ad un suo trasferimento a Venezia: trasferimento che presto attuò, trovando nella città lagunare amici quali Benintendi dei Ravegnani e Donato Albanzani. A Venezia gli fece visita il Boccaccio, permanendo presso di lui tra aprile e giugno.

Sempre facendo capo a Venezia negli anni successivi il Petrarca si spostò facilmente a Padova, dove ritornò (come si è detto) in varie occasioni, anche nei suoi transiti verso Pavia, dove era ospitato da Galeazzo Visconti, e dove fu ripetutamente e a lungo.

L'intimità vera e propria del Petrarca con Francesco da Carrara si intensificò nel corso del 1368, quando egli, nella primavera di quell'anno, decise di trasferirsi definitivamente a Padova. Alla fine di aprile accompagnò il signore di Padova a Udine, per incontrare ancora una volta l'imperatore Carlo IV ridisceso in Italia, su sollecitazione degli stati minori in contesa con i Visconti. Nel maggio ritornò a Pavia (con il consenso dell'imperatore), presso Galeazzo Visconti che l'aveva voluto presso di sé per partecipare ai negoziati di pace. A Pavia (dove era da poco morto il nipotino Francesco, figlio della figlia Francesca) rimase fino a metà luglio. Ma a Padova lo si aspettava ardentemente dal Carrarese: probabilmente interessato a conoscere le particolarità delle trattative diplomatiche; la pace non sgradita ai Visconti giunse poi il mese successivo, certo anche per l'intermediazione del Petrarca.

Il rientro da Pavia viene raccontato in una lettera del 21 luglio 1368 (*Sen.*, XI, 2) a Francesco Bruni, segretario di Urbano V, ed è quasi la descrizione di un ritorno trionfale:

Cum tandem Patavum nudiustertius ad vesperam pervenissem, imbre perpeti atque ingenti, is qui huic urbi presidet, amicus tuus, vir potentia magnus sed virtute maior, ante expectatum, reditu meo letus, usque ad portam civitatis michi obviam venit sed, nocte repulsus ac pluvia, dimisit e suis qui apertos

michi aditus servarent. Et quantum honoris atque amoris sero illo in me congesserit, non missis tantum famulis rerum honestis variarum, sed demum ipse, cum paucis ad me veniens ac cenanti assidens, et post cenam illic inter libros in noctem usque concubiam comitatus confabulationibus colloquiisque gratissimis neque si narrare velim potero, neque, si possim, fides dabitur¹⁵.

Giunto finalmente a Padova l'altro giorno, al tramonto, sotto una pioggia continua e dirotta, colui che è signore di questa città, amico tuo, uomo di grande potenza ma di maggiore virtù, lieto che fossi tornato prima del previsto, mi venne incontro fino alla porta della città ma, a causa del temporale e dell'avvicinarsi della notte, fu costretto a ritirarsi dopo aver lasciati alcuni suoi uomini che mi assicurassero il libero passaggio. Quali onori e quale amore mi mostrò quella sera non lo potrei mai narrare e, anche se lo volessi, non mi si crederebbe; non soltanto infatti mi mandò alcuni suoi servi carichi d'ogni sorta di regali, ma venne a trovarmi egli stesso insieme ad alcuni compagni; sedette alla mia tavola e, dopo cena, si fermò sino a notte profonda in compagnia dei miei libri, conversando in modo piacevolissimo [trad. U. Dotti].

In altra lettera (*Sen.*, XI, 3), sempre al Bruni, datata 4 ottobre 1368 (con un'aggiunta di quattro giorni dopo) si racconta invece come sia Francesco da Carrara a dare al poeta la notizia, per fortuna poi risultata essere falsa, della morte di Philippe de Cabassoles, non ignorando certo l'amicizia che esisteva tra i due: segno ulteriore di una confidenza che si andava sempre più sviluppando tra protetto e protettore¹⁶.

Da questo punto in avanti si entra in quella zona della vita del Petrarca spesa tutta all'ombra della protezione continua della signoria padovana. Già durante l'estate 1368 (proprio su istanza di Francesco da Carrara che allora stava facendo affrescare il salone della sua reggia con figure di grandi personaggi) egli si rimise a lavorare al *De viris illustribus* e forse si accinse anche al *De gestis Cesaris*, mentre attorno a lui si stringevano nuovi ammiratori e nuovi amici, quali l'umanista Lombardo della Seta e lo scienziato Giovanni Dondi dall'Orologio che non lo abbandonarono più fino ai suoi ultimi giorni. Anche il Boccaccio tornò a fargli visita a Padova.

Nell'aprile 1370 il Petrarca si mise in viaggio per Roma su sollecitazione di papa Urbano V. Ma, colto da sincope a Ferrara, fu costretto a fermarsi e a rinunciare al suo proposito, decidendo di rientrare a Padova. Scrivendo a Urbano V l'8 maggio 1370 (*Sen.*, XI,17) il poeta racconta le traversie di questo

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1344-1345.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 1361.

suo male sopravvenutogli, descrivendo il fortunoso ritorno a casa, in condizioni pietose. Ad attenderlo è ancora una volta Francesco da Carrara:

Quid me ergo detinuit? Non timor, hercle, sed debilitas, que tanta est ut non magis Patavum redire quam Romam adire potuissem, nisi quod in navi iacens redii, ubi et domino et omni populo stupori et gaudio multo fui, ita me spectantibus ut hominem a mortuis redeuntem¹⁷.

Cosa dunque mi trattenne? Non certo la paura ma il mio stato di prostrazione, uno stato che m'impediva non solo di venire a Roma ma anche di fare rientro a Padova, dove pure mi riuscì di tornare straiato su un barcone nello stupore e nella gioia del signore della città e di tutta la popolazione che mi festeggiarono come chi ritorna dal regno dei morti [trad. U. Dotti].

Ma la malattia non migliora; la figlia e il genero, Francescuolo da Brossano, vengono ad abitare con lui ad Arquà. L'8 maggio 1371 il Petrarca ha un altro attacco cardiaco (il quarto nel giro di un anno) come egli racconta a Pandolfo Malatesta con lettera di un mese dopo, 8 giugno, scritta da Arquà (*Sen.*, XIII, 9). Anche in questa occasione della recrudescenza del male gli è accanto Francesco da Carrara, che lo fa curare dai suoi medici, ai quali però – come si sa – il Petrarca non presta la minima fiducia, e in questo caso a ragione:

Convenerunt medici, et quos domini iussus urgebat et quos nostra trahebat amicitia et, multis altercationibus hic inde habitis – nosti morem – diffinierunt me nocte media moriturum; et erat iam noctis illius prima vigilia; vides quantum michi vitae spatium restabat si vera essent que hi nostri fabulantur Ypocrates¹⁸.

Accorsero i medici, alcuni per incarico del signore, altri spinti soltanto dall'amicizia, i quali, dopo un lungo e polemico consulto tra di loro – ne conosco il costume – sentenziarono che sarei morto in quella notte stessa ed erano, di quella notte, già trascorse le prime tre ore; vedi dunque quanto poco mi rimaneva da vivere se fossero state vere le chiacchiere di quegli Ippocrati, [trad. U. Dotti]

Sempre da Arquà il Petrarca, pur non essendo in condizioni fisiche buone, rassicura il Malatesta con lettera del 1° settembre 1371 (*Sen.*, XIII,10) di tro-

¹⁷ *Ibid.*, p. 1464.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1680.

varsi tuttavia al riparo dal riaccendersi dell'epidemia di peste che è tornata a funestare le città:

Pone hunc igitur metum, queso; nam nec Patavi nec Venetiis, quibus nunc in urbibus pestis regnat, sed inter colles euganeos sum, loco quem nuntius hic tuus me monstrante, oculis suis vidit, delectabili admodum ac salubri, ad quem, et mei amore et locorum specie captus, harum dominus regionum, amicus tuus, sepe venit et morulas mecum trahit¹⁹.

Io non mi trovo in quella Padova o in quella Venezia che sono oggi infestate dalla peste, ma tra i colli euganei, in una località che il tuo messo, sotto la mia guida, ha veduto coi suoi propri occhi; una località quanto mai piacevole e salubre nella quale il signore di queste terre, amico tuo, viene sovente a soggiornare e a stare con me sia per amor mio sia perché incantato dalla bellezza della regione [trad. U. Dotti].

È significativo il fatto che, quando nelle sue missive il Petrarca viene a parlare della fissazione ultima sui Colli Euganei, egli associ sempre al tema della casa e del podere (oliveto e vigneto) quello della presenza frequente, e per lui gratificante, di Francesco da Carrara. E questo accade anche nella lettera, probabilmente della primavera-estate 1372, al fratello Gherardo (*Sen.*, XV, 5), nella quale, dopo un silenzio di quattro anni durante il quale si erano interrotte le comunicazioni tra i due, gli narra di questa sua nuova sistemazione abitativa con tutti i famigliari:

Est preterea nobis hic amicorum bona copia, quanta nusquam alibi; etsi enim per diversa terrarum multos habuerimus, mors iam pene nos omnibus spoliavit, que comunis senescentium omnium pena est. Ad hec, et locorum dominus, vir ingentis sapientie, non me ut dominus, sed ut filius diligit atque honorat; et per se ipsum sic affectus et magnanimi patris memor qui me dilexit ut fratrem²⁰.

Ho inoltre la compagnia di parecchi amici quanta almeno non ho avuto altrove. È vero infatti che ne ebbi moltissimi, ma sparsi per ogni dove e ormai quasi tutti rapiti da quella morte che è la comune sofferenza di tutti coloro che invecchiano. Aggiungi infine che il signore di questi luoghi, uomo di grande saggezza, mi ama e mi onora non come un padrone ma come un figlio, e tutto

¹⁹ *Ibid.*, p. 1686.

²⁰ *Ibid.*, p. 1936.

questo sia per la sua indole piena di affetto sia per la memoria di quell'illustre padre suo che mi tenne come un fratello.

Con il 1371 e la ripresa della malattia il Petrarca si sposta solo tra Padova e Arquà, anche se il poeta continua a vagheggiare i grandi viaggi. Dopo l'elezione di Pierre Roger a nuovo papa con il nome di Gregorio XI, e con il quale egli aveva avuto precedenti rapporti, si prospetta un suo nuovo viaggio, auspice il Bruni, in Avignone. Ma l'idea presto sfuma, e il poeta si china sulle sue scritture: riprende in mano forse la sua autobiografia, vale a dire l'epistola *Posteritati*, aggiunge (su suggerimento del priore dei Camaldolesi, Giovanni degli Abbarbagliati) al *De vita solitaria* l'inserito relativo a San Romualdo, elabora durante l'estate il capitolo, poi rifiutato, del *Triumphus Famae* (*Poi che la bella e gloriosa donna*)²¹.

L'anno dopo la presenza a Viterbo di Philippe de Cabassoles, che era stato mandato a Perugia in qualità di legato papale con l'incarico di sedare i tumulti che si erano sviluppati in quella città, ridesta ancora una volta nel cuore del Petrarca l'idea di correre a rivedere l'amico di gioventù. Ma l'impresa dovrà rivelarsi un puro sogno: né egli avrà le forze per sopportare un nuovo viaggio, né l'amico suo vivrà a lungo. Il Cabassoles morirà infatti in agosto nel bel mezzo della sua missione perugina. Al Petrarca non resterà che aggiungere al suo amato volume di Virgilio l'ultima delle note obituarie dedicate agli amici defunti, dichiarando tutta la sua disperata solitudine: «Heu, prope iam solus sum».

Ma intanto si faceva avanti un grave pericolo per il Petrarca e i suoi familiari in Arquà. Il 3 ottobre 1372 era scoppiata la guerra, per ragioni di confini, tra Padova e Venezia. Il condottiero delle truppe veneziane, Rainiero Vasco, penetrò nel territorio padovano, minacciando il paese; il 15 novembre il poeta fu costretto a rifugiarsi a Padova, mettendo così in salvo la famiglia e i servitori e portando con sé i libri più preziosi.

All'inizio del 1373 il Petrarca incontrò a Padova, dove era venuto come incaricato papale per cercare di mettere pace tra padovani e veneziani, Ugucione da Thiene, tramite il quale poté conoscere lo scritto del frate Jean de Hesdin, che controbatteva alla sua lettera dei primi mesi del 1368 al pontefice

²¹ Cfr. *Un inedito petrarchesco. La redazione sconosciuta di un capitolo del 'Trionfo della Fama'*, a cura di R. Weiss, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950 e *Triumphus Fame Ila*, in F. Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, Codicedegli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano 1996, p. 587 sgg.

Urbano V (*Sen.*, IX,1), in cui si congratulava con il pontefice per aver riportato la Chiesa nella sua sede naturale romana, invitandolo a perseverare nel proposito. Tale scritto dello Hesdin, che altro non era che una difesa delle posizioni del clero francese a sostegno del ritorno del papato in Avignone, provocò la risentita polemica (l'ultima del nostro) che porta nel titolo l'allusione tacita al destinatario, denigratore dell'Italia: *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*²².

Sempre all'inizio di quello stesso 1373 il Petrarca aveva anche mandato a Pandolfo Malatesta una copia del suo *Canzoniere* (la cosiddetta 'forma Malatesta'), ma poco dopo, purtroppo, giunse la notizia della morte dell'amico; l'elaborazione del *liber* lirico però non si interruppe, tanto che di poco successiva si conosce un'ulteriore evoluzione del capolavoro petrarchesco, la cosiddetta 'forma Queriniana'. Per dimostrare poi al Boccaccio, di cui aveva ricevuto copia del *Decameron*, di aver gradito quella sua importante opera narrativa, decise di tradurre in latino liberamente la nobile novella di Griselda (*Dec.*, X, 10), inviandola all'autore con il titolo *De insigni obedientia et fide uxoria* (*Sen.*, XVII, 3). Tale lavoro di traduzione era anche un'esplicita risposta al Boccaccio che già l'aveva consigliato, senza essere ascoltato, di smettere le fatiche dell'attività letteraria, di prendersi cura per il bene suo e degli amici, della propria salute in quel momento alquanto compromessa. La risposta al Boccaccio su questo punto specifico è un'esaltazione della nobiltà dello studio delle lettere e, ancor più, una dichiarazione di fede nel potere salvifico della scrittura, anche come ristoro psicologico, come terapia dello spirito (*Sen.*, XVII, 2).

Il 27 settembre 1373, alla fine della guerra con Venezia (nella quale il Carrarese aveva avuto la peggio) il Petrarca compì la sua ultima missione diplomatica, accompagnando Francesco Novello, figlio di Francesco il Vecchio, a far atto di sottomissione davanti al doge. In quella occasione egli pronunciò un'orazione di pacificazione, senza poter tuttavia nascondere i segni di quella debolezza fisica che ormai lo dominava. Alla famiglia carrarese, e a Francesco come destinatario, è anche legato un tardo scritto trattatistico in forma di lettera, datato 28 novembre (*Sen.*, XIV,1). Tale lettera sembra essere quasi un risarcimento del poeta al suo protettore dopo la sconfitta subita da parte dei veneziani, un atto (quasi dovuto) di stima e di incoraggiamento in

²² Cfr. F. Petrarca, *In difesa dell'Italia*, a cura di G. Crevatin, Marsilio, Venezia 1995; a cura di M. Berté, Le Lettere, Firenze 2005.

un momento di palese difficoltà della signoria padovana. E il succo del trattato, al di là delle lodi al signore, sta principalmente – e non poteva essere diversamente nel Petrarca – in un’irenica esortazione a fondare il proprio potere (quasi con posizione antimachiavellica *ante litteram*) sull’amore anziché sul terrore. Ma quello che incuriosisce di più sono i suggerimenti pratici che il Petrarca si permette di dare al suo interlocutore, specie relativamente all’attuazione di alcune opere pubbliche di assoluta necessità, in modo particolare riguardo alla manutenzione accurata delle strade, al divieto di lasciare libera circolazione alle frotte di porci in città, alla necessità di procedere alla bonifica delle paludi del circondario (specie attorno ai colli Euganei). Il poeta inoltre si pronuncia contro lo scomposto e chiassoso lamento delle prefiche ai funerali: elemento questo, per lui, e di disturbo e quasi di disordine civico²³.

Anche negli ultimi mesi, nella quiete collinare di Arquà, il Petrarca continuò a porre mano alle sue scritture. I *Trionfi* non erano ancora stati completati. Quasi per un impulso di dare ordine e finitezza a tutte le sue opere, il 15 gennaio 1374 il poeta si rivolse al *Triumphus Eternitatis*, al quale si applicò per un mese intero, fino al 12 febbraio, ritoccandolo anche in seguito; nello stesso tempo probabilmente continuò a riordinare i testi del *Canzoniere*.

La morte lo colse, per sincope, ad Arquà, nella notte tra il 18 e il 19 luglio. Il suo corpo ora riposa nel paesetto degli Euganei, in un’arca di pietra rossa sul sagrato della chiesa. «Petrarca» era il nome letterario che, dal patronimico (Petracco), aveva per sé poeticamente inventato. La descrizione delle sue esequie solenni, tramandataci dalla *Cronaca* dei Gatari, è il resoconto di un funerale di stato, cui la partecipazione di autorità e popolo dà il senso di un’affezione profonda nei confronti dell’uomo e dell’artista:

Morì adunque nela villa d’Arquà sula montagna del tereno di Padoa, dove ad onorare fu il dito corpo a sopenire misser Francesco da Carara, prinzipo di Padoa, con quanti arcivescovi, vescovi, abadi, priori, munixi e universalmente tuta la chieresia di Padoa, e dil padoano disstreto, e cavalieri, e dotori e scolari, ch’era in Padoa, andarono tutti ad onorare il detto corpo; il qual fu aportato

²³ L’ultima lettera a Francesco da Carrara (*Sen.*, XIV, 2), non datata ma presumibilmente dei primi mesi del 1374, è relativa alla congiura nobiliare e familiare dagli esiti cruenti, cui il signore di Padova dovette difendersi a più riprese (tra l’agosto 1373 e l’inizio dell’anno successivo), essendo complici, tra gli altri, anche i suoi fratellastri filoveneziani Marsilio e Nicolò. Petrarca in tale circostanza offrì il suo aiuto e consiglio spirituale; per tutta la vicenda cfr. G. e B. Gatari, *Cronaca Carrarese confrontata con la redazione di Andrea Gatari*, a cura di A. Medin e G. Tolomei, in *R.I.S.*, Città di Castello-Bologna 1909-1931, XVII, parte 1, p. 120 sgg. e p. 130 sgg.

dala sua casa d'Arquà sopra una sbarra di panno d'oro, con uno baldachino d'oro fodrado d'armelini: la ditta sbarra fu portata da XVI dotori per fino alla chiesa d'Arquà, e fògli fato uno reale sermone per misser Bonaventura [Badoero] da Peraga, che fu possa fatto cardinalle. Dopo la morte del detto misser Francesco Petrarca trovòsi aver fati multi libri [...] ²⁴.

Tanta partecipazione della città alla morte del suo poeta trova riscontro di corrispettiva riconoscenza nel *Testamento* di lui, che include come beneficiari, oltre agli eredi legittimi e ai servi, anche alcune personalità della cerchia cittadina come Giovanni Dondi dall'Orologio e Lombardo della Seta²⁵, e include anche lo stesso Francesco da Carrara, che risulta destinatario di un quadro, dipinto da Giotto, raffigurante la Vergine²⁶.

²⁴ *Ibid.*, p.138. Segue un elenco di sedici opere superstiti di Petrarca, per alcune delle quali il titolo risulta incerto o decisamente frainteso, trattandosi di un primo elenco delle scritture lasciate dal poeta.

²⁵ A Giovanni Dondi il Petrarca indirizza quattro lettere *Senili* (XII,1-2 e XV,15-16); a Lombardo della Seta tre (XI,10-11 e XV, 3).

²⁶ Cfr. F. Petrarca, *Testamento*, in *Opere latine*, vol. II, cit., p. 1341 sgg.

ALESSANDRA DE CHIARA

IL DIALOGO NEGLI STUDI DI *MANAGEMENT*

L'impresa ed il dialogo con gli *stakeholder*

Il concetto di dialogo attraversa le discipline umanistiche e filosofiche, riveste un ruolo importante nella pedagogia, ma è anche un tema di assoluta rilevanza ed attualità nelle discipline economiche e di *management*.

Negli studi sull'impresa alla parola dialogo si associa più spesso il termine *engagement*, ma il significato, a ben vedere, è lo stesso. L'affermarsi di questo termine ha prodotto diverse implicazioni, a partire dal dibattito teorico sulle finalità delle imprese. Si assiste, in questo ambito, ad un radicale cambiamento della visione dell'impresa e delle sue finalità. Dalla concezione neoclassica, individualista e deterministica, si passa ad approcci che via via hanno riconosciuto la complessità del contesto in cui si muovono le imprese – nella teoria della Carnegie School¹, con il modello della razionalità limitata, e nella teoria dei sistemi, con i concetti di equifinalità, auto-regolazione ed entropia a spiegare i rapporti tra impresa ed ambiente² – fino a giungere all'affermarsi della *stakeholder theory*³. Essa stravolge la visione dell'im-

¹ H.A. Simon, *Rational Decision Making in Business Organizations*, in «American Economic Review», 69, 1979, pp. 493-513; R.M. Cyert, J.G. March, *Teoria del comportamento dell'impresa*, Franco Angeli, Milano 1970.

² F.E. Emery, E.L. Trist, *Socio-technical Systems*, in (eds) C.W. Churchman, M. Verhurst, *Management Science, Models and Techniques*, Pergamon Press, London 1960, vol. 2, pp. 83-97.

³ R.E. Freeman, *Strategic Management A Stakeholder Approach*, Pitman, Boston 1984.

presa, riconoscendo la sua essenza nella presenza di differenti categorie di soggetti (*stakeholder*), collocati all'interno ed all'estero dell'impresa, non più quindi solo i proprietari (*shareholder*), ed introduce una nuova spiegazione delle finalità aziendali che devono includere anche la soddisfazione degli interessi di tutte le categorie di *stakeholder*.

In un'ulteriore evoluzione di questi studi, negli anni più recenti, si assiste ad un successivo ampliamento delle finalità aziendali che, da un lato, induce studiosi ed imprenditori a riconoscere l'importanza di valutare l'impatto ambientale e sociale delle scelte aziendali e, dall'altro, ad attribuire alle stesse finalità aziendali un valore ambientale e/o sociale, oltre che economico, per costruire la *performance* delle imprese. Ed è proprio nel filone di studi che tratta i temi della responsabilità dell'impresa nel valutare l'impatto delle scelte in termini oltre che economici anche ambientali e sociali, conosciuto come *Corporate Social Responsibility (CSR)*⁴, che il dialogo, molto spesso definito *engagement*, acquista il suo significato più esteso, in quanto sottende ad un confronto tra individui che non sono in contatto con l'impresa, ma ne subiscono tutte le sue azioni, ossia le generazioni future. Su questo tema si ritornerà nel seguito.

Altro ambito aziendale in cui il dialogo ha una valenza strategica è negli studi di *marketing*, con riferimento alla relazione tra impresa e consumatori. In questo ambito, dalla fase dei grandi mercati di massa e della produzione seriale di stampo fordista, in cui sostanzialmente i consumatori avevano un ruolo passivo, in quanto meri destinatari di prodotti ideati da altri, si è passati, grazie alle opportunità fruite dalle innovazioni tecnologiche, ad offerte sempre più diversificate e, in parallelo, a mercati di consumo sempre più informati, esigenti e frammentati. Nel dibattito teorico, già alla fine degli anni Sessanta, la conoscenza del comportamento di acquisto e di consumo è stata considerata un elemento centrale per la sopravvivenza ed il successo delle imprese. Lo studio della sfera comportamentale e valoriale degli individui,

⁴ Le origini del concetto di CSR sono attribuite alla scuola americana (C.I. Barnard, *The Functions of the Executive*, Harvard University Press, Cambridge 1938; H.R. Bowen, *Social Responsibilities of the Businessman*, Harper & Row, New York 1953), ma è il contributo del Carroll, negli anni Settanta, che sancisce il passaggio della titolarità di responsabilità dai *manager* all'impresa (A.B. Carroll, *Three-Dimensional Conceptual Model of Corporate Performance*, in «The Academy Management Review», 4 (4), 1979, pp. 497-505).

La teoria degli *stakeholder* e gli studi di *business ethics* rappresentano la base sulla quale, a partire dagli anni Novanta, si sono sviluppate ulteriori definizioni e studi più approfonditi su questo tema.

nel ruolo di acquirenti e di consumatori, ha poi raggiunto la massima valorizzazione nel filone degli studi della *customer satisfaction* e del *marketing relazionale*⁵. Il focus di questi approcci indirizza verso la consapevolezza dell'importanza di sviluppare atteggiamenti di fiducia tra le parti in quanto concorrono alla creazione di un maggior valore per i soggetti che intervengono nella relazione.

L'orientamento attuale delle imprese è rivolto a creare stretti rapporti con i singoli consumatori finalizzati a raccogliere informazioni per realizzare prodotti sempre più personalizzati ed adattati a esigenze specifiche. Si parla di co-creazione di valore, termine che specifica un ampio coinvolgimento dei consumatori, ma non solo, che partecipano alla definizione dei prodotti, ai processi innovativi, con l'obiettivo dell'impresa di fidelizzare il cliente e di alimentare un *engagement* in cui tale attore partecipa alla diffusione dei valori del *brand*. Tutto ciò presuppone una mirata azione dell'azienda nell'attivazione e nella gestione del dialogo, laddove lo sviluppo dell'ICT e dei *social media* ne amplificano enormemente le possibilità.

Coloro che partecipano al processo di co-creazione di valore (individui, gruppi o organizzazioni) non vengono più visti come meri destinatari o fornitori di beni e servizi, ma come sistemi, costellazioni o *network* di risorse e competenze che lavorano insieme, in un'ottica di mutuo scambio e reciproco beneficio, al fine di creare valore⁶. Tale scambio avviene anche sul piano delle funzioni aziendali di approvvigionamento. In questo ambito gli studi sottolineano l'importanza che negli anni ha assunto il dialogo nei rapporti dell'impresa con i propri *supplier*, a tutti gli effetti *partner* delle aziende nel perseguimento degli obiettivi aziendali; come pure nei rapporti tra *governance* dell'impresa e risorse umane, gli studi sulla gestione del personale enfatizzano l'importanza di una chiara comunicazione e della capacità della *governance* di saper ascoltare, capacità considerate determinanti per il raggiungimento degli obiettivi aziendali.

Il dialogo, dunque, riveste un ruolo importante nell'ambito della gestione dei rapporti dell'impresa con i suoi *stakeholder*. Il dibattito teorico ed istituzionale ha suggellato l'importanza di questo legame riconoscendo nello *sta-*

⁵ C. Grönroos, *Relationship marketing logic*, in «Asia-Australia Marketing Journal», 4, 1996, pp. 3-41.

⁶ S.L. Vargo, R.F. Lusch, *Evolving to a new dominant logic for marketing*, in «Journal of Marketing», 68, 2004, pp. 1-17.

keholder engagement una leva fondamentale per la gestione delle imprese e, in tempi più recenti, ne individua l'importanza per sviluppare attitudini alla sostenibilità proattive e semi-proattive, per supportare la sostenibilità aziendale⁷ e sostenere la competitività delle imprese⁸.

Il dialogo per la *Corporate Social Responsibility*

Lo *stakeholder engagement* è considerata una delle principali pratiche di CSR⁹.

L'*engagement* appare come una determinante del processo decisionale, ossia una condizione necessaria per garantire l'inclusione di diverse istanze, la considerazione di diverse esigenze ed assicurare la scelta di iniziative e di politiche sostenibili condivise e che soddisfino le diverse parti in causa. Ma, a ben vedere, l'*engagement* è anche un elemento indispensabile per portare avanti le decisioni, per dare attuazione alle strategie, per mettere in pratica le iniziative di sostenibilità e per avere un'effettiva ricaduta in termini di sviluppo sostenibile¹⁰.

Numerosi sono i contributi appartenenti al filone della *Corporate Social Responsibility* che, a partire dagli studi di Mitchell *et al.* (1997), hanno affrontato la questione del dialogo in una prospettiva manageriale, approfondendo

⁷ Su questi temi si veda: J. Andriof, S. Waddock, *Unfolding Stakeholder Engagement*, in J. Andriof, B. Husted, S. Waddock, S. Sutherland Rahman, *Unfolding stakeholder thinking: Theory, responsibility and engagement*, Greenleaf Publishing, Sheffield, 2002, pp. 19-42; J. Burchell, J. Cook, *It's good to talk? Examining attitudes towards corporate social responsibility dialogue and engagement processes*, in «Business Ethics: A European Review», 15 (2), 2006, pp. 154-170; United Nation Global Compact. Supply chain sustainability. <https://www.unglobalcompact.org/library/205> (seconda edizione, 2015).

⁸ Su questi temi si rimanda a: A. Rodriguez-Melo, S.A. Mansouri, *Stakeholder engagement: Defining strategic advantage for sustainable construction*, in «Business Strategy and the Environment», 20 (8), 2011, pp. 539-552; A. De Chiara, *Implementing Sustainability Strategies in Networks and Clusters - Principles, Tools and New Research Outcomes*. Series: CSR, Sustainability, Ethics & Governance, Springer, Berlin 2016.

⁹ E.R. Pedersen, *Making corporate social responsibility (CSR) operable: How companies translate stakeholder dialogue into practice*, in «Business & Society Review», 111(2), 2006, pp. 137-163; M. Pedrini, *Stakeholder engagement: crea valore per gli shareholder? Evidenze empiriche dalle aziende del FTSE4Good Global Index*, Working paper of Università Cattolica del Sacro Cuore, ALTIS, 2014.

¹⁰ A. De Chiara, *Distretti industriali e sostenibilità. Un'analisi nei distretti e nei poli industriali della Campania*, University Press, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Napoli 2017, pp. 97.

dendo gli aspetti relativi alle modalità di dialogo tra gli *stakeholder* ed agli strumenti di comunicazione e di coordinamento¹¹.

Sul primo aspetto, Mathur *et al.* (2008), proponendo una visione di sintesi, descrivono il fenomeno lungo tre prospettive¹²: la *management perspective*, nella quale il coinvolgimento degli *stakeholder* viene visto come strumento per catturare nuova conoscenza; la *moral perspective*, che inquadra gli *stakeholder* come cittadini autorizzati a determinare o influenzare le scelte dell'impresa; la *social learning perspective* che considera la convenienza delle imprese a stimolare il dialogo tra gli *stakeholder* al fine di legittimare le proprie attività di sostenibilità.

Allo stesso modo Noland e Phillips (2010), sintetizzando diversi approcci che regolano il dialogo, presentano due alternative¹³: il coinvolgimento libero da motivazioni strategiche (degli *habermasiani*) e la proposta che richiama una partecipazione dei portatori d'interesse non distaccata (degli 'strateghi dell'etica').

Il dibattito riconosce anche finalità non sempre positive dell'*engagement*. Alcuni studiosi parlano di 'approcci utilitaristici', finalizzati ad evitare i conflitti tra le parti, mentre l'impresa rafforza la propria competitività¹⁴; di modelli per mantenere il *business as usual* e legittimare pratiche di sostenibilità piuttosto 'lievi'¹⁵; di impegno a gestire la relazione con gli *stakeholder* che non garantisce il trattamento responsabile delle parti interessate¹⁶ e, con un focus sulla prospettiva della *moral agency*, di comportamenti 'quasi-

¹¹ R. Mitchell, B. Agle, D. Wood, *Toward a theory of stakeholder identification and salience: Defining the principle of who and what really counts*, in «The Academy of Management Review», 22 (4), 1997, pp. 853-886.

¹² V.N., Mathur, A.D.F. Price, S. Austin, *Conceptualizing stakeholder engagement in the context of sustainability and its assessment*, in «Construction Management and Economics», 26 (June), 2008, pp.601-609.

¹³ J. Noland, R. Phillips, *Stakeholder engagement, discourse ethics and strategic management*, in «International Journal of Management Reviews», 12 (1), 2010, pp.39-49.

¹⁴ J. Ridley, L. Jones, *User and public involvement in health services: A literature review*, Partners in Change, Edinburgh, Scotland, 2002.

¹⁵ E. Collins, K. Kearins, J. Roper, *The risks of relying on stakeholder engagement for the achievement of sustainability*, in «Electronic Journal of Radical Organization Theory», 9 (1), 2005 pp. 1-20.

¹⁶ M.R. Greenwood, *The importance of stakeholders according to business leaders*, in «Business and Society Review», 106 (1), 2001, pp. 29-49.

rationali' che limitano l'interesse verso problemi come cura e giustizia¹⁷ e che inducono l'agente verso forme di coinvolgimento strumentale¹⁸.

Senza avere la pretesa di essere esaustiva, questa breve disamina introduce alla rilevanza del tema del dialogo negli studi manageriali, un tema che, nella prospettiva teorica, attraversa diversi ambiti disciplinari che ne indagano significato e potenzialità e che, sul piano sociale, descrive comunità di valore, aperte allo scambio e che si contrappongono a forme impositive tanto della cultura quanto di idee, opinioni e scelte, e che in tutti questi tratti mi ricordano la professoressa Clara Borrelli.

¹⁷ I.L. Janis, L. Mann, *Decision Making: a Psychological Analysis of Conflict, Choice and Commitment*, Free Press, New York 1977.

¹⁸ B.S. Sridhar, A. Camburn, *Stages of moral development of corporations*, in «Journal of Business Ethics», 12, (9), 1993, pp. 727-739.

FRANCESCO DE CRISTOFARO

AVER COMMENTATO *I PROMESSI SPOSI*.
UN DECALOGO APRÈS-COUP

Nel settembre del 2018 Giancarlo Alfano ed Emilio Russo guidarono a Napoli un seminario dedicato a *Il commento del romanzo*. L'occasione era doppia: da un lato la presentazione di un progetto di edizioni critiche online (BIT&S), dall'altro l'uscita di una vasta opera sul *Romanzo in Italia* che avevo diretto con lo stesso Alfano. Nel testo della locandina si osservava come «negli ultimi anni la riflessione intorno sulle procedure esegetiche e la creazione di apparati interpretativi strettamente interconnessi con le opere letterarie abbiano conosciuto un notevole avanzamento in taluni ambiti specifici, e in particolare nei domini medievale, rinascimentale e dei libri di poesia»; mentre «molto meno è stato fatto per quanto riguarda le opere narrative, e in particolar modo per il genere del romanzo». Una constatazione tanto più sorprendente, giacché da tempo l'editoria, specialistica e non, immette sul mercato romanzi (anche assai vicini nel tempo) col corredo di ragguardevoli apparati esegetici. Molta azione, insomma, e spesso di buon livello scientifico; ma poco pensiero su modelli e statuti di tale esercizio: il che, per inciso, non è nemmeno detto che sia un male.

Il seminario si teneva alla Federico II, un'università profondamente segnata dalla lezione di Giancarlo Mazzacurati: di qualcuno, cioè, che nell'ultima stagione della sua vita si era convinto che il luogo deputato alle «idee della critica» fosse costituito proprio dalle «soglie delle note». Lo studioso, che sul finire degli anni '80 si era dedicato al commento 'in diacronia'

del *Mastro-don Gesualdo*, scomparve prematuramente mentre lavorava a un'edizione integrale dei romanzi pirandelliani i cui risultati, parziali ma mirabili, fecero però in tempo ad apparire nei tascabili dello Struzzo. Alla pratica del commento – «un appassionante corpo a corpo testuale», come ebbe a definirlo Amedeo Quondam nella sua esemplare introduzione a S. Guazzo, *La civil conversazione*, Panini, Modena 1993 –, da lui svolta in un modo spintamente ermeneutico e radicalmente innovativo, egli aveva accompagnato non poche riflessioni teoriche e indicazioni procedurali, alcune delle quali non pervenute alla forma scritta: ad esempio alla fine del 1994, in un convegno viterbese organizzato dal Centro Pio Rajna a margine di *Notizie dalla crisi* di Cesare Segre, uscito in quei mesi per i tipi di Einaudi, aveva presentato «una modesta proposta» per rimediare alla paventata crisi della critica. Gli era piaciuto compendiarla, con satirico garbo, in un adagio memorabile: è necessario – aveva detto – farsi api operaie del commento, prima che farfalle della forma-saggio. Così, per paradosso, l'entomologia rendeva antropomorfa la metodologia.

L'esempio di Mazzacurati fu per me di grande ispirazione quando, su invito dell'Associazione degli Italianisti e della BUR, dovetti fare i conti col sommo monumento della nostra modernità letteraria: *I promessi sposi* (A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, nota linguistica di N. De Blasi, Rizzoli, Milano 2014). Un lavoraccio bellissimo: l'autore più milanese del nostro canone affrontato da un'*équipe* tutta napoletana, nell'euforia e nell'empatia. E proprio di quest'edizione (che ha appena macinato il primo lustro di vita, nonché di ristampe) venni invitato a discutere con Marco Viscardi nell'occasione seminariale di cui raccontavo all'inizio. La nostra fu un'eccezione alla *contrainte* di quelle sessioni, ch'era di parlare di cantieri aperti e di opere pubblicate a partire dal secondo Ottocento: forse gli organizzatori ritennero che un lavoro felicemente collettivo, e felicemente archiviato, potesse fungere da modello e da sprone per chi si accingeva a imprese consimili. Quanto a noi, fu soprattutto il pretesto per un'autoricognizione, col privilegio di un sapere sedimentato e dell'illuminante *feedback* degli studenti. Il decalogo che ne derivò, e che qui riprendo, andrà inteso come un prontuario *ex post*, sortito da una specifica esperienza e nient'affatto prescrittivo.

I. L'edizione per tutti. È fuor di dubbio che quasi due secoli – l'un con l'altro armato, si direbbe – di imposizioni e di imposture critiche abbiano fi-

nito per sacralizzare *I promessi sposi*, facendone un oggetto obbligato di studio a scuola e un modello di comportamento per italiani virtuosi. Ne consegue che per commentare questo romanzo, e onorare il «contratto di mediazione» con la comunità dei lettori, si debba operare in modo diverso da come si usa fare il più delle volte (si ‘cura’ un testo per riportarlo alla luce, per istituire di nuovo un legame perduto tra un autore e un pubblico). Nel caso di Manzoni, voglio dire, si tratta innanzitutto di smantellare incrostazioni, riportando alla luce l’«animale selvaggio addomesticato» che s’agita nella prosa, nella sintassi, nelle immagini del romanzo: per restituirlo *a tutti*.

Perché pochi romanzi come *I promessi sposi* sono stati pensati per essere un *libro per tutti*; e nel nostro lavoro di commento ci eravamo proposti di allestire un’*edizione per tutti*, maneggevole e completa – come dovrebbe sempre essere un tascabile – ma anche capace di durare nel tempo, di aggiungersi allo scaffale dei commenti. Ho parlato di ‘nostro’ lavoro poiché fu effettivamente uno sforzo congiunto di cinque studiosi, ciascuno con un compito preciso e con un’area di pertinenza (Viscardi e io il commento vero e proprio, Alfano la spiega delle immagini, De Blasi la lingua del romanzo, Palumbo la non-conclusione del romanzo, cioè la *Storia della Colonna Infame*). Una parte di questo lavoro si concentra a piè di pagina, un’altra si dilata nei saggi che incorniciano il testo: una ‘poliorcetica’ escogitata nel rispetto del lettore, che nella nostra intenzione doveva poter leggere innanzitutto Manzoni, e poi il nostro corredo; e che doveva farlo senza essere soverchiato, senza sentirsi assediato da commentatori petulanti come le marionette che Beniamino Placido brandiva nell’indimenticabile *Serata Manzoni*, o violenti come i fantasmi che popolano i sogni di don Abbondio.

Quale lettore? Qualche tempo fa una nuova rivista online ha ospitato una nota-recensione (G. Raboni, «*E quale lettore per quale edizione?*», in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», <https://riviste.unimi.it> 1, 2016, pp. 3-11) piuttosto battagliera e un po’ ingenerosa nei confronti di quanto abbiamo provato a fare: vi si leggono alcune obiezioni non sempre pertinenti, che evidenziano le difficoltà incontrate da un’edizione come la nostra quando provi ad affacciarsi nel giardino dei filologi (per fortuna molti altri, anche studiosi finissimi e non digiuni di edizioni critiche, risultarono assai più indulgenti). Al di là di questo, però, la domanda che dava la stura al contributo di Giulia Raboni mi pare degna della massima considerazione: «non “Quale edizione per quale lettore?”, ma “Quale lettore per quale edizione?”: intendendo suggerire [...] che forse il problema non è, ora, come andare verso i lettori attra-

verso un'opera di semplificazione delle edizioni critiche, operazione che credo possa essere compiuta fino a un certo punto, ma come ricreare un pubblico in grado di accedere a quel tipo di edizioni, e insomma sollecitare nei lettori una tensione e curiosità al sapere che deve nascere da quella che Contini definiva la *sensazione straniante* procurata dal contatto diretto coi testimoni, ossia dalla percezione della distanza storica e culturale che separa la nascita di quel testo dalla edizione che abbiamo fra le mani». Sarebbe molto bello, lo affermo senza ironia, poter perseguire un simile obiettivo *su larga scala* senza avere la frustrante sensazione di stare svernando nell'isola di Utopia. Tuttavia, proviamo a guardare alla questione con un grano di realismo: il programma di Raboni può anche riuscire in alcune enclave e con alcuni allievi, ma i sommersi – cioè i lettori potenziali che hai perduto per sempre – saranno innumerevoli. Io credo (è un'opinione) che sarebbe più sensato e più responsabile rifarsi a una bella storia girata da Zhang Yimou venti anni fa: la storia di una maestra di un villaggio povero e rurale della Cina, che, per ritrovare un solo scolaro che non risponde più all'appello, affronta un viaggio difficile e penoso. Il film s'intitolava *Non uno di meno*: vorrei suggerirne la visione, indistintamente, ai miei colleghi.

II. La forma del libro. Si potrebbe dire, a mo' di paradosso, che tutto il nostro lavoro sia stato affrontato per restituire al lettore moderno un solo specchio di stampa del romanzo: due pagine contrapposte la cui tragica dissimmetria è una perfetta insegna del messaggio e persino dell'etica del romanzo. Siamo alle battute finali, lì dove *novel* (o meglio, *Bildungsroman*) e *romance* confluiscono. Renzo ha snocciolato la sua teoria degli 'ho imparato' e Lucia gli ha appena ricordato che i guai e le disavventure non si possono schivare perché spesso sono i mali del mondo che ci vengono a cercare. Ma quando ci cade addosso il dolore del mondo non possiamo che sopportare, con una pazienza che non è rassegnazione, con una fede (in Dio e non solo in Dio), una fede nemica d'ogni compromesso, d'ogni abboccamento. L'ultima pagina del romanzo si chiude con un idillio familiare fatto di mobilia semplice e pulita, una casa luminosa ove attorno al tavolo ci sono Renzo e Lucia, c'è Agnese con Maria, la figlia della coppia che rappresenta la speranza verso il futuro; e c'è la fiducia che le cose andranno meglio. Nella pagina accanto campeggia l'immagine della rovina: la casa è stata abbattuta, la strada è deserta, la desolazione è ricordata da una colonna, infame per l'evento che rammemora. Quei mattoni sparsi sul terreno erano un tempo una casa, custo-

divano l'intimità di una famiglia, prima che Giangiacomo Mora – il capofamiglia – fosse arrestato e condannato come untore. Che la parola *fine* non arrivi dopo il matrimonio degli operai scampati alla peste bensì dopo l'inchiesta storica della colonna infame è cosa nota, che però molte delle edizioni in commercio avevano dimenticato di segnalare ai loro lettori. Per noi era essenziale consegnare questa complessità a chi avrebbe voluto leggerci, ai nostri venticinque. Il magnifico commento di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni (Principato, Milano 1987) si chiudeva senza il testo dell'appendice storica, e così la quasi totalità delle edizioni in commercio, fino ancora a quella licenziata nello stesso 2014 da Casa Manzoni a cura di Teresa Poggi Salani. Fanno eccezione (per tenerci ai commenti a noi più vicini) le anastatiche di Salvatore S. Nigro (Mondadori, Milano 2002) e di Luca Badini Confalonieri (Salerno, Roma 2006): in particolare, a partire da queste ultime era inconcepibile non aggiungere alla dimensione testuale dell'opera il parallelo racconto per immagini. Perché la Quarantana è un impasto di parole e figure, un «dispositivo audiovisivo» – la felicissima formula è di Alfano – ove la lettura ad alta voce si arricchisce di questo strepitoso teatro di figure immaginato da Francesco Gonin e dalla sua officina sotto la guida attiva, ossessiva, di Manzoni.

È stata di nuovo l'esigenza di realizzare un'edizione per tutti a portarci a uscire dalla prigione delle anastatiche e ad incastrare le immagini nel testo esattamente dove le aveva volute Manzoni, senza che la pagina risultasse leziosa a un lettore moderno. L'anastatica aveva, ai nostri occhi, due difetti: costringeva il lettore a guardare alla spericolata vicenda del romanzo e alla disperata appendice storica coi vezzi e i tic tipografici di una editoria ancora di gusto romantico; allo stesso tempo ci avrebbe costretto a scegliere fra un'edizione assai costosa o un volume di scarsa leggibilità. Abbiamo trovato una nostra strada che ci ha permesso di porre le note in fondo alla pagina e non alla fine del volume: la soluzione ibrida che si è adottata intercala parole e immagini, così come voleva Manzoni, ma fa scorrere il commento sotto il testo. Pur comportando uno spostamento delle *posizioni* delle figure nello specchio della pagina, ci è parso un compromesso accettabile, nell'ambito di un'edizione che guardava anche al grande pubblico. Ma non abbiamo dovuto fare un po' di salti mortali affinché il braccio di Renzo e la colonna infame si ergessero insieme, in contrappunto, in un'unica sinopia – nello stesso squadrernamento, nella stessa videata. Era, ai nostri occhi, l'autentica «immagine dialettica» della *forma del libro*.

III. *Il respiro della prosa.* Qual è il passo, quale la fondamentale *unità di senso* del racconto manzoniano? A chi già conosce la nostra edizione, dovrebbe essere chiaro come essa vada a caccia del “contenuto di verità” più che del “contenuto di realtà” dei *Promessi sposi* (mi rifaccio alla nota distinzione di Benjamin). Una volta che avevamo compiuta questa scelta, scelta tendenziosa ma del tutto legittima in virtù della natura dell’operazione editoriale, la domanda era: dove (cioè: a quale punto della narrazione, *dopo quante righe*) è opportuno che un commentatore impegnato soprattutto in una mediazione di ordine interpretativo spezzi il flusso della lettura di un classico? Mediamente, che dimensione devono avere i segmenti testuali ritagliati – ciò che con termine tecnico si designa come *pericope*? Va da sé che a una domanda del genere non può che risponderci con *esprit de finesse*, operando in modo discreto ciò che Starobinski chiamava *adaequatio ortottica*; scegliendo di volta in volta il tipo di lente e la larghezza del focus.

Nondimeno, l’esperienza che abbiamo compiuto sui *Promessi sposi* ha restituito un trend riconoscibile: la pericope media individuata nel farsi del commento si è attestata su una pagina - una pagina e mezzo, quindi anche molto più di un paragrafo per nota. Spesso, così, le note sono divenute scolfi e hanno finito per far ‘combaciare’ le annotazioni alle immagini, per cui il nostro commento marcia con una sorta di *pas double*. Non posso esimermi dal constatare, in modo del tutto obiettivo, che questo risultato per così dire empirico ci dice anche qualcosa sulla fattura (sulla natura?) del testo, sul suo modo di compaginarsi: *I promessi sposi* come opera eminentemente ‘a blocchi’, composta, se se vuole, di “stanze” – e in ciò piuttosto inusuale nel panorama del *novel* europeo. In questo senso la scena-*clou* della notte degli imbrogli e dei sotterfugi, quella in cui il parroco reagisce alla ‘retata’ di Tonio & Co., è esemplare e insieme madornale, giacché ci mette di fronte a un autentico *sketch*, a una sarabanda ritmica, calibratissima nel gioco di pesi e contrappesi, orchestrata teatralmente e chiusa da una specie di strampalata coreografia, quasi il movimento finale d’una commedia-balletto.

IV. *Al servizio del testo.* Il romanzo presenta degli elementi positivi e irrinunciabili ai fini della comprensione del testo: ebbene, bisogna spiegarli? Se sì, dove? Nella sua *Introduzione allo studio dei testi* (trad. it. di F. Bertoni, La Nuova Italia, Firenze 2000), Michel Charles sostenne che nella lettura di un testo canonico si diano due opzioni, l’una di tipo scolastico e l’una di tipo retorico: e che nella seconda opzione è data la possibilità di una *trasforma-*

zione del testo, di una sua metamorfosi in altro. Se si vuole, è ancora la distinzione tra il chimico e l'alchemista nel celebrato saggio di Walter Benjamin sulle *Affinità elettive*. Dal canto suo, una volta Umberto Eco scrisse, memorabilmente, che *I promessi sposi* andrebbero letti di nascosto, sottobanco; ma egli sapeva fin troppo bene che l'allievo italiano medio del XX secolo quel libro ce l'aveva già *sopra* il banco. Queste edizioni scolastiche miravano spesso a una lettura critica, in innumerevoli casi impressionistica e ancora crociana o ideologica (ancorché geniale: Russo, Momigliano, Sapegno e altri, alcuni evocati dai sopracitati pupazzi di Placido); tuttavia sempre di più, nel corso degli ultimi decenni, si è resa necessaria una *explication* puntuale dei singoli lemmi, ormai non più acclimatati nella lingua standard e nell'enciclopedia culturale. Citerò il caso della Luperini-Brogi (Einaudi Scuola, Torino 1998), che addirittura divideva il commento a piè pagina in due fasce, la prima delle quali 'servile' e interessata al denotativo, la seconda interpretativa e volta semmai agli aspetti connotativi.

Noi avevamo appena alle nostre spalle, nella medesima collana ADI-BUR, il modello delle annotazioni di Amedeo Quondam al *Decameron* (Rizzoli, Milano 2013): dove addirittura ciascun paragrafo recava la parafrasi integrale del testo. Fortunatamente (almeno per il momento!) la prosa manzoniana non ci è sembrato richiedesse cotanto sforzo. Abbiamo allora deciso di assemblare nelle ultime righe delle nostre note-scolì queste informazioni di servizio, queste (diciamo così) 'traduzioni da un italiano all'altro'. Il prezzo da pagare è stato un relativo disagio per il lettore, il quale certo deve un po' farci l'abitudine e anche l'occhio: non è stata una scelta compiuta a cuor leggero, ma tutto sommato funziona. Ad ogni modo, stare al servizio del testo, e specialmente della sua lingua, significa anche prestare ascolto alle *curve di livello* dello stile, agli idiotismi, agli idioletti, agli espressionismi, alle sfumature, agli scarti che don Lisander, il normatore per eccellenza dell'italiano, amava in quanto "fondo" della lingua. Ad esempio, quando, all'altezza del capitolo XXXVII, Renzo corre finalmente verso il suo territorio, mi sembra di suprema ironia il fatto che Manzoni imbratti (piuttosto che risciacquare) i panni in Arno, selezionando solo parole toscane per designare la melma e le pozzanghere.

V. *Un romanzo in progress*. La selva della variantistica dei *Promessi sposi* è densa e diversa. Spazia dalle strutture al lessico, fino al sistema dei personaggi: ad esempio Fermo diventa il mobilissimo Renzo, Lucia si fa più segreta e perde l'indole guerriera delle contadine, l'Innominato non è più il

conte del Sagrato, che porta nel nome la traccia di sangue del delitto, ma diventa l'uomo senza nome, la tabula rasa aperta al richiamo della trascendenza. Ma è forse il personaggio di fra Cristoforo a subire la mutazione più sorprendente. Nel passaggio dal *Fermo*, la sua figura si disumanizza, e prende la dolorosa grandezza del santo; nel cantiere del primo romanzo, la sua figura era fin troppo umana: al momento della conversione, del passaggio fra Lodovico e Cristoforo, il narratore del *Fermo* si era concesso un'ironia impensabile nella forma definitiva del romanzo: «Così Lodovico a trent'anni si avvolse nella, come si direbbe poeticamente, nelle ruvide lane, diede un eterno addio al mondo e al barbiere, e fu novizio». E se nei *Promessi sposi* la lingua di Cristoforo si compone di riferimenti scritturali, nel *Fermo* il religioso a volte non si trattiene dall'uomo di parole assai poco consone all'abito che indossa. Di fronte a don Rodrigo, il Cristoforo definitivo parla come un profeta della Bibbia, ma nel *Fermo* si richiava disposto ad «ingogliare» tutto quanto il signorotto avesse avuto intenzione di dirgli.

Con ogni evidenza, l'esempio che ho appena illustrato non è una spigolatura, ma un elemento che altera in modo essenziale la nostra conoscenza non solo del personaggio in questione, ma del romanzo. Come darne conto in un'edizione per tutti? Quando il progetto del commento è stato varato, abbiamo chiesto all'editore di non limitarci ai *Promessi sposi*, ma di realizzare un cofanetto che comprendesse anche il *Fermo e Lucia*. La proposta, dettata da euforica avventatezza, è stata subito bocciata (a dirla tutta, anche molte delle nostre note erano destinate a dimezzarsi, sotto la scure del bravissimo editor...). Negli ultimi venti anni l'edizione-*monstre* di Nigro nei Meridiani e gli eccellenti progressi dell'edizione nazionale hanno offerto una miriade di spunti critici (la prima) e di dati testuali (la seconda) che lo spazio a nostra disposizione ci consentiva di accogliere in misura molto ridotta; bisognava puntare su alcuni casi e aspetti salienti, in grado di offrire almeno le linee principali del processo correttivo e di far percepire l'inquietudine del cantiere e dell'«eterno lavoro» che vi si svolge. La rinuncia ha avuto, quantomeno, un effetto positivo: diversamente da quel che accade al lettore dei Meridiani, il lettore della BUR non è costretto a basculare tra un tomo e l'altro, ma ha tra le mani, in un solo volume d'insperata leggerezza, l'intera diacronia del romanzo – almeno quella che conta.

VI. Il dialogo intertestuale. C'è nei *Promessi sposi* un continuo dialogo con la cultura del romanzo che l'ha preceduto; la critica ha spesso portato alla

luce i legami con Defoe, Fielding, Sterne, Scott, e l'avventura degli interpreti ci ha ormai restituito quello che ci piace chiamare, con Giovanni Getto, un *Manzoni europeo*. Nel lavoro sulla intertestualità ci è parso essenziale far notare al lettore non solo *quanti* e *quali* romanzi ci siano dentro questa enciclopedia della forma-romanzo, ma anche – memori delle lezioni di Jolles e di Jameson – quali modelli formali profondi siano soggiacenti alla scrittura. Messa così, l'intertestualità può elevarsi al rango di morfologia e, al grado più elevato, di teoria della letteratura.

In particolare agiscono le strutture archetipiche del *romance* e del *novel*, genialmente riformulate da Manzoni. Come ha puntualmente annotato Marco Viscardi nei capitoli di sua competenza, il *romance* è lo spazio di Lucia: lì i ferriveccchi della tradizione gotica (il monastero corrotto, il castello degli orrori) vengono rifunzionalizzati quali luoghi dove l'anima conosce la sua notte oscura per giungere felicemente alla luce. Il *novel*, il racconto della storia e del suo caos, è lo spazio di Renzo che trapassa dal melodramma borghese di Mozart e Rossini (lui è della razza di Figaro) al picaresco e al romanzo di formazione. Ma la *Bildung* di Renzo è ugualmente un processo interiore, sconfinata nella fiaba notturna quando, in fuga da Milano e dai gendarmi che vogliono arrestarlo, Renzo si avvicina all'Adda assediato dai suoi fantasmi e dai suoi rimorsi. Si estranea dalla civiltà dell'uomo per riconciliarsi con la sua coscienza e solo quando si è finalmente deciso a rientrare nel circuito dell'umanità, sente il rumore del fiume: l'Adda che gli parla da amico, fratello, salvatore. Lo fa uscire dal bosco opprimente e gli apre davanti uno spazio razionale, finalmente conoscibile. La sua formazione finirà poi davanti al corpo morente di Rodrigo: Renzo perdona l'antagonista e così purificato può inoltrarsi nel lazzeretto – regno dei morti – alla ricerca della Luce, alla ricerca di Lucia.

VII. Intertestualità interna. La formula di Cesare Segre è un po' datata, ma mi pare a tutt'oggi il modo più efficace per definire quella fattispecie di intertestualità nella quale non si allude né a testi altrui, né ad altre parti del medesimo testo analizzato. È evidente che nel caso di Manzoni, autore come pochi altri ossessivo e in perpetuo *multitasking*, propenso a lavorare contestualmente su generi e forme lontanissimi ma assai coerente nelle scelte di fondo – il classico autore in cui, come si dice, *tout se tient* –, questo genere di interconnessioni riveste un ruolo cospicuo nell'intelligenza del testo. Il nostro lavoro è allora consistito nel dare notizia e, quando lo spazio lo consentiva,

nel rendere ragione dei rapporti, organici o contraddittori, con le pronunzie di poetica disseminate nelle lettere, nei trattati, nei materiali estetici. Per ciò che riguarda tale peculiare aspetto, il fatto che l'edizione potesse contare su cinque saggi di approfondimento ha un po' aiutato a decongestionare il commento, poiché in effetti i ragionamenti sulle concezioni poetiche ed estetiche possono godere di adeguata articolazione negli apparati che incorniciano o meglio 'assediano' il commento. Più interessanti, e certo suscettibili di ulteriori scavi e agnizioni testuali, sono le suggestioni legate alla ricorrenza di immagini o di scelte stilistiche che provengono dai grandi laboratori del Manzoni drammaturgo e poeta. Penso, tra i moltissimi casi plausibili, a un passaggio del capitolo VIII in cui si può ammirare, all'indomani del "tumulto", il console che mentre cammina il sentiero dei perplessi viene minacciato da due bravi, anzi "due uomini d'assai gagliarda presenza, chiamati come due re de' Franchi della prima razza". E qui non si può fare a meno di pensare che si tratti di un effetto di stilizzazione disautomatizzante, di un omaggio (raffinatissimo e sornione) a un'opera seminale quale l'*Adelchi*.

VIII. Note costruttive. Con ciò che ho voluto porre sotto l'etichetta di "note costruttive" entro decisamente negli aspetti contenutistici e ideologici del romanzo. E qui, in quella ipotetica seconda fascia di commentario che (secondo Emilio Manzotti) dovrebbe raccogliere «questioni interpretative di ordine superiore, ad esempio le armoniche, le implicazioni di certi temi», la posta si alza: dacché redigere un commento ai *Promessi sposi* in una collana di classici tascabili come la BUR, e farlo nell'ambito di un progetto 'istituzionale' e rivolto anche alla formazione come quello dell'ADI, significa esercitare una *combustione controllata*, davvero *curare* il testo nel senso più pieno della parola, prendendosene cura e curando le incrostazioni e anche le crepe delle miriadi di letture passate. Significa – lo disse Daniele Giglioli in un'indelebile presentazione al Piccolo di Milano, dopo che Toni Servillo aveva letto due capitoli del romanzo – rendergli una "giustizia poetica", attraverso un'ermeneutica delle "costellazioni allegoriche" e della *imagery* ricorrente. Ora, la mia generazione è stata abituata da ottimi maestri a concepire l'esercizio critico come la dimostrazione di un teorema entro la forma del saggio, magari attraverso la costruzione di ciò che Orlando chiamava "paradigma testuale"; altre volte, invece, si è fatta critica non costruendo ma decostruendo, con passo esitante e sospettoso, elaborando modelli anche molto astratti. Come scrisse Eduardo Saccone in un grande libro di molti anni fa –

un libro che ci sta avanti come uno scandalo, perché si chiama *Commento a Zeno*, ma è un saggio – in questo modo, cioè estrapolando le «punte brillanti» di un testo, non si può mai «totalizzare e suturare» la sua interpretazione. Oggi il commento è tornato in auge e – come ebbe a dire, col consueto piglio provocatorio, Pierluigi Pellini durante il convegno napoletano – è forse «l'unica cosa che viene letta, per cui bisogna metterci tutto». Ma stare addosso al testo, incanalando e disseminando i ragionamenti ai suoi piedi, lavorando per rapsodie, nel nome di una sorta di scommessa “olistica”, è operazione complessa: se la riemergenza *infratestuale* di un'immagine – si tratti di un pezzo di pane, di un caminetto, di un teschio – produce un'isotopia, è relativamente agevole decifrarla in uno studio organico, dotato di ipotesi, sviluppo e conclusione, mentre solo con molta difficoltà e frustrazione si potrà allocarla nello spazio di una nota; rischierà di apparire poco più d'un corto circuito, l'abbozzo di un'idea non argomentata. Mentre lavoravo al commento e mi avventuravo in interpretazioni originali e in qualche modo “allegoriche” del romanzo, mi capitava talvolta di sentire la *contrainte* della stringatezza come un'autentica violenza. Si prenda, nel cap. XI, il paesaggio moralizzato di Milano, che come in quadro astratto oppone assiologicamente le guglie della cattedrale ai frastagli delle montagne, e dunque arte *vs* natura. Detto così, con sentenziosità d'epitome, può parere una mera suggestione, l'intuizione smagata di un fanciullino; e invece è la sintesi plastica di una visione del mondo, che investe livelli diversi e profondi del senso del romanzo. Adesso, cinque anni dopo, mi chiedo talvolta se non avrei fatto meglio a rinunciare all'intuizione, piuttosto che accontentarmi di una formula a effetto.

IX. Le cose e le parole. Pochi romanzi della grande stagione realista europea sono concreti quanto lo sono *I promessi sposi*: tanto che nel 1827, quando essi vissero la prima delle loro molte vite, un ammiratore d'eccezione come Goethe, durante le conversazioni con il suo *famulus* Eckerman, sostenne che essi mettevano a segno una straordinaria rappresentazione della «paura» *fisica*; laddove erano le sue *Affinità elettive*, proprio quel romanzo in cui l'amore si fa chimica, a raccontare l'angoscia *psichica* del soggetto. È una strana teoria, difficilmente ricevibile da chi abbia imparato, magari a scuola, un Manzoni da catechismo. Forse Goethe esagerava: eppure su quell'enfasi del tratto fisico, materiale, terragno, diremmo «realistico» del romanzo aveva ragione.

Il romanzo di Manzoni è anche uno straordinario documento. È inzuppato di Tempo. È «storia sociale», secondo un azzardo di Peter Burke a suo tempo

ospitato nel *Romanzo* a cura di Franco Moretti. L'aveva compreso esattamente Franco Cordero, penalista e storico e scrittore che scrive un libro come *La fabbrica della peste* guardando alla *Storia della colonna infame* come a un testo primario; e l'aveva inteso Beniamino Placido, che nella *Serata Manzoni* sollecitò i suoi ospiti, tra cui un critico-antropologo come Piero Camporesi e un critico-poeta di fede marxista come Franco Fortini, soprattutto su aspetti che attenevano ai *realia*, a ciò che il romanzo fa effettivamente *vedere*. Un commento del ventunesimo secolo deve risarcire decenni di ideologie e di sovrastruttura e contribuire a una visione più vergine; deve contribuire a rendere evidenti, prima che le parole, le cose, cose che sono sempre più sideralmente remote dalla nostra esperienza quotidiana; e i corpi, prima che i loro guazzabugli interiori. Ad esempio, il mondo delle campagne, dei personaggi sfuggenti ed enigmatici come Tonio e Gervasio, parenti di Bertoldo e Bertoldino, il furbo e lo sciocco che la pestilenza renderà indistinguibili facendo perdere ogni capacità intellettuale al primo e imbestialendolo come il secondo; o come l'«amico» – Manzoni lo chiama proprio così, senza battezzarlo – che Renzo ritrova una volta tornato a casa alla ricerca di Lucia. È un sopravvissuto alla pestilenza e vive in un paese dei morti, scambia il nostro eroe per il becchino 'Paolin de' morti' che gli chiede continuamente un aiuto per seppellire i nuovi cadaveri; eppure il pasto che divide con Renzo è il presagio d'una nuova umanità, della vita che continua attraverso la comunione e al condivisione del pane. Ecco un esempio di come solo attraverso i rapporti di forza tra gli uomini, attraverso le cose – anche le cose più basse e materiali – il lettore possa attingere quel livello ulteriore e *allegorico* che produce la forza e la modernità del romanzo.

X. *Manzoni nostro contemporaneo*. Qualche anno fa, nei suoi *Promessi sposi d'autore* (Sellerio, Palermo 2015), Silvano Nigro ci ha raccontato che nelle carceri del fascismo, nei luoghi dell'esilio e del confino, e durante la guerra di liberazione nazionale, *I promessi sposi* divennero un compagno di veglia, un alleato dei pensieri: un "gran libro di 'guerra e pace'... il vero libro di ogni tempo di emergenza". Il 28 ottobre del 1943 Pietro Pancrazi scriveva a Piero Calamandrei, parlando proprio del romanzo di Renzo e Lucia: «Ho sempre pensato che se dovessi andare in galera (non è detta l'ultima parola) e mi fosse consentito un libro solo, porterei quello. Ed è un libro ugualmente buono nei momenti quieti e solitari, come in quelli agitati e pieni di faccende e di cose. Ci trovi sempre quello che fa per te: ti stimola all'azione – almeno

a quella morale – quando sei troppo solitario, e ti riporta dentro te stesso quando sei troppo preso o disperso dagli affari... In questi giorni t’invidio, proprio ti invidio *I promessi sposi*, specie verso quei capitoli sulla guerra la fame e la peste (che sono un bellissimo programma per il nostro avvenire prossimo)». Quella sull’attualità di Manzoni è una tiritera che ascoltiamo da tempo, né io mi sono sottratto – tutt’altro. Così, per esempio, nel commento ho tirato in ballo Totò e Peppino, i cui Guardalavecchia e Colabona sembrano aver mutuato i nomi da Suolavecchia e Lunghigna, i due spasimanti della perpetua; Raymond Carver, che senza saperlo ha ambientato nella sua America profonda uno psicodramma ossessivo e maschilista non lontano da quanto vive il Renzo degli ultimi capitoli; Brecht, ossia qualcuno che ha portato all’exasperazione quel principio di individuazione sociologica dei personaggi del “popolo” già applicato da Manzoni alla folla del tumulto... “Collegamenti molli” o spigolature da strapazzo, dirà forse qualche manzonista blasonato. Io però continuo a credere che *I promessi sposi* siano, come ho già detto, moderni, modernissimi, e che per appassionare anche i più giovani bastino a sé stessi. Ne è paradigma la vicenda di Gertrude: un precipitato sconcertante di biopolitica e di biologica. Due capitoli in cui il controllo della coscienza, il *primato scopico*, la *presa sul corpo* etc sono nozioni senza dubbio irriflesse ma nondimeno strutturanti della narrazione; e in cui il dimidiamento del soggetto lambisce ormai i territori dell’inconscio, dà forma ai fantasmi, si converte già in isterismo e in schizofrenia, infine parla il linguaggio dell’inconscio come lo conosciamo oggi.

Conclusione. Quale lettore per questa edizione? Immaginarlo non è stato facile per noi: un lettore colto? semicolto? solo curioso? legge perché obbligato o per sua libera scelta? a che lettura dell’opera è arrivato? quanto è pignolo? quanto è libero? è un lettore scolastico? un lettore antiscolastico? Un lettore ci vuole, fosse pure un lettore fantasma, qualcuno con cui istituire un dialogo in assenza. O anche in presenza: ho avuto la fortuna di poter mettere (*questi*) *Promessi sposi* alla prova coi miei studenti; ebbene, magari c’è del sentimentalismo e del narcisismo in quanto sto per dire, ma a me pare già un gran risultato che molti allievi in gamba mi abbiano detto che, dopo un’iniziale fase di provvido spaesamento, hanno fatto pace con il romanzo, o che addirittura se ne sono innamorati, grazie a questo nostro lavoro.

Nell’incipit della sua introduzione all’edizione dei *Misérables* uscita lo scorso anno nella Pleiade (edizione che include anche una sezione dedicata

all'“Atelier” del romanzo, con estratti paratestuali, *ébauches* e *pages écartées*, e con disegni dello stesso Hugo), Henri Scepi ha usato parole che avrei voluto trovare anch'io, per *I promessi sposi* miei e nostri. Le traduco qui di seguito, come omaggio e come sigillo:

Opera somma, opera-secolo, *I Miserabili* è un libro del nostro tempo. Non perché questo romanzo rifletta con l'esattezza accusatrice dello specchio la nostra epoca così com'è, colta nella polvere dei suoi turbamenti e dei suoi desideri, dispersa nel vuoto delle sue illusioni e delle sue speranze; non perché si possano identificare, nel fitto e frondoso bosco di questa finzione, alcune figure che sarebbero come nostre ombre portate, nostri doppi il cui il profilo si riveli progressivamente, in un atto di riconoscimento irrecusabile. Quest'opera è del nostro tempo perché Hugo vi ha collocato una storia – non soltanto un dramma, alcune situazioni e alcuni personaggi, ma anche un modo di dire, di figurare l'umano nelle profondità del tempo e della coscienza – di cui ci ha reso, a distanza, eredi obbligati: una storia pensata e sognata per l'avvenire, cioè insieme per il nostro presente e per il nostro futuro.

ANNA FERRARI

UOMINI E LUOGHI. CULTURE E SCRITTURE DELL'APPENNINO

Narratori di identità culturali. Il 'canone appenninico'

Nata nel 2015, la rivista «Appennino. Semestrale di letteratura e arte»¹ è mossa dalla volontà di definire gli orizzonti e l'evoluzione della letteratura di impianto antropologico, un filone corposo della letteratura italiana contemporanea che si avverte l'esigenza di inquadrare e iniziare a storicizzare nel complesso dei suoi valori, tendenze, dinamiche, e dall'intenzione di suggerire, contestualmente, possibili ridefinizioni e riletture di alcune esperienze letterarie paradigmatiche attraverso una chiave interpretativa inedita, alla luce anche del nuovo scenario teorico-critico delineatosi a partire dalle considerazioni emerse a margine delle prime due edizioni del Festival *Culture e scrit-*

¹ La letteratura appenninica, di impianto geografico-antropologico trova oggi in particolare un duplice centro di studio e irradiazione nell'Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano), intorno a Giuseppe Langella e Giuseppe Lupo, e nell'azione condotta, sinergicamente, dal Parco Letterario «Federico II» di Melfi, attraverso lo scrittore, giornalista e saggista Raffaele Nigro. Cfr. G. Lupo, R. Nigro, *Civiltà Appennino. L'Italia in verticale tra identità e rappresentazioni*, Donzelli, Roma 2020, edito su iniziativa della «Fondazione Appennino» (Montemurro, PZ) Spazio fecondo di indagine e confronto, la rivista «Appennino» è pubblicata dal 2015 dal Consiglio Regionale della Basilicata; ne sono direttori editoriali Raffaele Nigro, Giuseppe Lupo, Mimmo Sammartino e Nicoletta Altomonte. I primi otto numeri della rivista – consultabili nella specifica sezione all'indirizzo www.consiglio.basilicata.it – con i contributi di insigni studiosi, intellettuali, scrittori e artisti, sono dedicati rispettivamente a Carlo Levi, Albino Pierro (2015), Pasquale Festa Campanile, Ernesto De Martino (2016), Pier Paolo Pasolini, Raffaele Crovi (2017), Natalia Ginzburg, Mario Rigoni Stern (2018).

ture dell'Appennino (Melfi 2017, 2018-2019). La rivista è il risultato del grande empito, del forte slancio, della feconda intuizione di un gruppo di intellettuali, studiosi e scrittori condensatisi intorno a Raffaele Nigro, Giuseppe Lupo e Mimmo Sammartino che si propongono, interpretandola, di sollecitare una delle revisioni critiche più vistose nell'ambito del contesto letterario italiano contemporaneo. Tant'è: richiamando in causa e rimettendo in discussione i termini della deformante e abusata retorica meridionalistica, riproponendola attraverso altri codici, l'obiettivo della rivista, di fatto, è quello di delineare e ri-comporre, una storia e una geografia letterarie tale da restituire una nuova centralità a luoghi e autori ritenuti periferici, relegati a una troppo angusta e banalizzante dimensione regionale (subordinata, comunque, alla letteratura nazionale)², a opere che rimandano alla provincia – non solo meridionale – «ai luoghi, alle terre, alle acque, ai venti che li hanno generati», ma sulle quali non può continuare a gravare l'ipoteca del provincialismo; al contempo la rivista si propone di 'liberare' il Sud, rimasto troppo a lungo impigliato nel levismo e negli epigoni di Levi (cui invece va senz'altro riconosciuto il grande merito, con la pubblicazione del *Cristo si è fermato a Eboli*, di aver fatto finalmente conoscere l'altra Italia), dalle visioni parziali che lo fissano nel mito e nell'atemporalità, considerandolo un enigma da risolvere, un arreso, imprecisato e indefinito altrove.

Dai monti liguri fino a quelli lucani passando dalle Marche interne e dal Gran Sasso, dall'Emilia all'Aspromonte, dalle Langhe ai monti Iblei, quella dell'Appennino è una categoria da intendersi non tanto, o non esclusivamente, nella sua dimensione strettamente geografica, quanto come categoria etno-antropologica che caratterizza identitariamente le regioni interne, 'dell'osso', quelle disposte cioè lungo la dorsale appenninica, espressione di un'identità mediana. Un Appennino stratificato, bifronte, che tiene insieme memoria e progetto, storia e utopia, radice culturale profonda fatta di emarginazione, periferie, sradicamenti e che, in virtù delle sue peculiarità «genetiche», si ri-

² «Lo scrittore meridionale deve confrontarsi con un'identificazione prima che con un'identità terribile. Innanzitutto perché solo agli autori meridionali [...] viene chiesta ragione del loro essere meridionali e del loro rapporto con gli autori che li hanno preceduti e influenzati, mentre a un autore nato in qualsiasi altra parte d'Italia ciò non accade»: così la scrittrice A. Cilento nel suo intervento al convegno *Notizie dal Sud. La nuova narrativa meridionale*, Università del Molise, Campobasso, 23-25 ottobre 2003, oggi in D. Carosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Donzelli, Roma 2009, p. 33. Per una ricognizione sull'argomento si veda G. Pedullà, *L'immagine del Meridione nel romanzo italiano del secondo Novecento (1941-1975)*, in «Meridiana», n. 47/48, 2003, pp. 175-212.

compone in un filone riconoscibile, traducendosi in una narrativa compatta e trasversale, impastata di terra e modernità. Rigoni Stern e l'Alvaro di *Gente in Aspromonte* e *Un treno nel Sud*, Carlo Levi e Pavese, Prisco, Pomilio, Malerba e Silone, Scotellaro, la Ginzburg 'abruzzese' e l'ultimo Crovi ecc., fino alla più stringente contemporaneità di Raffaele Nigro, Giuseppe Lupo, Mimmo Sammartino, Gaetano Cappelli, Paolo Rumiz, Michela Murgia, Donatella di Pietrantonio, Mariolina Venezia, Oreste Lo Pomo, Carmine Abate, Paolo Cognetti, ecc., del Sandro Campani de *Il giro del miele* (Einaudi, 2017) – romanzo antropologico in cui, fuori dallo spazio urbano, sull'Appennino tosco-emiliano, vero protagonista è «Il paesaggio! più che i personaggi, lo spirito dei luoghi, il cielo grigio e i faggi, dritti come colonne di un tempio a degli spiriti dimenticati» – sono narratori di identità culturali. Riconoscendoli come tali, accomunandoli tutti sotto un unico comune denominatore pur nell'evidente divaricazione di prospettive, forme ed esiti, la rivista «Appennino» postula l'esistenza di una linea precisa e riconoscibile che, muovendosi entro un orizzonte comune di premesse e affinità sul piano propriamente narratologico, si sostanzia – in termini rimodulati pur nella saldezza del vincolo di continuità – in una fisionomia indiscutibilmente comune, dando ordine a riflessioni e opere che, apparse nell'arco di circa un settantennio, testimoniano il persistere di circostanze immutate nel contesto sociale e culturale in cui si inseriscono. Pur confrontandosi con lo stesso universo di simboli, leggende, riferimenti, l'immaginario degli scrittori appenninici, si sostiene, di volta in volta assume connotazioni particolari, prendendo strade e forme originali, come tessere di un impreveduto e persino quasi apocrifo 'appenninismo' che continua, declinando l'antico *epos* nelle forme della contemporaneità, in cui ogni storia viene a coincidere, anche nella trasfigurazione del dato, con ambienti e dimensioni reali, atmosfere, paesaggi, che sono uomini, fatti, spazi narranti. Ed ecco così ricostruirsi, al netto dell'autenticità delle loro riflessioni e della produzione narrativa, il profilo reale di 'scrittori di luoghi' che non sono però mai locali, in quella rappresentazione della pluralità dei volti di un paesaggio discontinuo, irrisolto e pieno d'alternative che corrisponde a una precisa etica, a un'identità unica e insieme tipica³.

³ Cfr. J. P. Sartre, *L'universale singolare*, in «Galleria», n. 3-6, 1967, p. 260.

In un intreccio fecondo, impronta e segno del moderno, fatto di compresenze e ‘incroci’⁴, di suggestive coesistenze, al dibattito di «Appennino» partecipano narratori, artisti, intellettuali e studiosi che, spaziando dalla critica letteraria alle indagini socio-antropologiche, attraverso la sperimentazione di forme e linguaggi, interagendo e completandosi attraverso un gioco di continui rispecchiamenti e rimandi, riescono a rappresentare, al dunque, la cartina di tornasole che restituisce autentico e intatto un vasto e articolato orizzonte, il tessuto connettivo in cui è maturata un’idea di cultura *dell’uomo e per l’uomo* fortemente intrisa di ragioni morali e civili che pure si ripercuote sulle formule generative, sull’architettura e sulle tonalità stilistiche dei romanzi e degli esperimenti artistico-letterari riferiti non solo al nostro tempo. Lo sguardo, le prospettive, i generi spesso si mescolano, la narrativa si associa alla saggistica, la poesia alla prosa, la fotografia e la pittura si fanno racconto, proseguendo e innovando percorsi e modalità espressive che puntano a una migliore e più fedele rappresentazione del contemporaneo sul piano individuale e su quello collettivo, in una riflessione comune che, nelle sue articolazioni e con il suo spirito di laboratorio, traccia un profilo delle principali questioni culturali e letterarie, fa conoscere e scommette su ciò che potrebbe essere degno di durare. Autori, forme, contenuti⁵.

⁴ «Incroci» è l’emblematico titolo di una rivista nata nel 2000 intorno a un sodalizio di intellettuali, tra cui Raffaele Nigro, iniziatore e padre della scrittura appenninica. Qualche linea programmatica può esserne offerta dall’Editoriale del numero 1: «‘Incroci – semestrale di letteratura e altre scritture’ si propone sin dall’inizio di andare oltre i confini regionali e di avere un respiro nazionale e internazionale, avendo un occhio di riguardo non soltanto verso il nostro meridione di Italia ma verso tutti i Sud del mondo. I suoi antecedenti possono essere riconosciuti nelle riviste «Fragile» e «In/ oltre». Tratto dalla rivista, si segnala per la fondamentale importanza il documento programmatico di L. Angiuli e R. Nigro, *Preliminari per un manifesto dell’arte posturale o dell’occidentalismo imperfetto* (ora compreso in G. Lupo, *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, Aragno, Torino 2006), in cui «era chiaramente presente l’intento di mettere in orizzontale l’esperienza artistica smarcandola da verticalismi spaziali (nord e sud) e temporali (vecchio e nuovo), a favore di un’intersezione plurima e polivera dei codici comunicativi». La rivista è consultabile all’indirizzo: www.incrocionline.wordpress.com.

⁵ Sulla rivista «Appennino», su scelte, interventi, visione e linea editoriale del periodico, mi permetto di rimandare al mio A. Ferrari, *Geografie plurali. Nomi e luoghi di una nuova geometria letteraria*, Edizioni del Parco Letterario Federico II, Melfi 2019. Eterogenei ma compatti, i contributi raccolti negli otto numeri monografici di «Appennino», alcuni dei quali antologizzati in appendice all’appena citato volume funzionalmente alla messa in evidenza di aspetti e specifici percorsi critici proposti dalla rivista, consentono di riaprire il dibattito e aggiungere ulteriori tratti e sfumature al profilo già sfaccettato e complesso di opere e autori, di meglio mettere a fuoco la loro concezione della realtà e della letteratura, in una dimensione appenninica. In una riuscita congiunzione di attività creativa e impegno critico (oltre alla linea ‘teorica’, la rivista

«L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani»⁶

Se è vero che «le riviste sono la grande opera aperta del Novecento»⁷, riaprendone questioni, riprese esattamente dal punto in cui erano state interrotte, appuntandosi sugli stessi fraintendimenti critici, spesso strumentali, alla base delle dure iconoclastie e delle pesanti censure che gravarono sulla letteratura meridionale o 'meridionalista' – come polemicamente la definì Raffaele Crovi, braccio destro di Vittorini nella stagione dei «Gettoni», nella nota inchiesta *Meridione e letteratura*, pubblicata nel 1960 sul terzo numero di «Menabò» – e interpretandone lo stesso necessario radicalismo, non sembra azzardato ipotizzare, preliminarmente, che la linea editoriale di «Appennino» ricalchi per impostazione, urgenza e ampiezza di contenuto, il modello della rivista di Pasquale Prunas «Sud. Quindicinale di letteratura e arte»⁸ (con forse non casuale richiamo anche al sottotitolo), imprescindibile radice de «Le ragioni narrative».

Più che una rivista, «Le ragioni narrative» è un «sodalizio», espressione, tra il 1960-61, del gruppo di Prisco, Rea, Pomilio, Compagnone, Incoronato,

contiene racconti, sillogi poetiche, riproduzioni di opere d'arte di artisti appenninici contemporanei), pur nella diversità di impostazione, registri e stili degli interventi pubblicati sulla rivista, si possono rintracciare costanti di idee e argomenti, significativi itinerari tematici essenzialmente riferiti a identità, lingua, geografie culturali. Riguardo al canone letterario contemporaneo si rimanda, invece, su tutti, a M. Domenichelli, *Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni*, in «Moderna», XII, 2010, pp. 15-47; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014; G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna 2018; R. Palumbo (a cura di), *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo 2000-2016*, Quodlibet Studio, Macerata-Roma 2019.

⁶ Specchio di una irrisolta, ritornante e ancora aperta questione, in riferimento alle soluzioni, alle strade e alla temperie culturale di un decennio particolarmente denso di tensioni e opposti slanci, il provocatorio titolo di questo paragrafo è mutuato significativamente da un intervento di Amelia Rosselli. Cfr. A. Rosselli, *L'accusa di provincialismo turba troppo gli italiani*, recensione a G. Guglielmi, *Panglosse*, Feltrinelli, Milano 1967, in «Paese Sera», 1 settembre 1967, ora in F. Caputo (a cura di), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Interlinea, Milano 2004, pp. 79-80.

⁷ G. Langella, *Il secolo delle riviste e lo statuto intellettuale* in Id., *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Vita e Pensiero, Milano 1982, pp. 3-4. In più, in riferimento alle riviste, lo studioso individua «nella forma periodica di interventoculturale il patto dei nostri tempi indiscutibilmente emergente, al punto di caratterizzarli ed distinguerli dai passati [...] imporle nuove ragioni, diverse modalità, un completo riassetto delle sue istituzioni» (*ibidem*).

⁸ G. Di Costanzo (a cura di), *Sud. Giornale di cultura 1945-1947*, ristampa anastatica con un testo di Anna Maria Ortese, Palomar, Bari 1994.

Venè, narratori, critici e intellettuali capaci di esprimere e interpretare «una sorta di *societas* letteraria viva, reattiva e sensibile»⁹ che rappresentò il rivoluzionario teatro sul quale si giocarono le sorti del romanzo (anche meridionale), messo in crisi dalla Neoavanguardia e dai ritornanti *ismi* che «non segnano una nuova strada e non aprono alla trasformazione» ma che anzi «contribuiscono a condannare all'immobilismo, accentuando la frattura, lo scarto paralizzante tra arcaismo e modernità»¹⁰: in difesa dei facili ideologismi, degli schematismi affrettati, degli esasperati modernismi, «la rivista nasce in un periodo di equivoci e di pericolosi ritorni involutivi, oltreché di dilagante aridità nel costume letterario; [...] a tale scopo, un approfondimento della coscienza critica di fenomeni o scrittori contemporanei potrà servire anche a illuminare, al di fuori di tutti gli avanguardismi, quali siano le vere, necessarie vie della narrativa italiana»¹¹.

Dalle ragioni espresse dalla generazione dei Napoletani degli anni Trenta, dunque, alle ragioni narrative e critiche, sociali e antropologiche espresse dagli scrittori d'Appennino, con in testa Raffaele Nigro che, Premio Campiello e Premio Napoli nel 1987 con *I fuochi del Basento*, il primo romanzo storico-antropologico della quarta generazione del Novecento letterario, proprio con gli ex ragazzi di Monte di Dio¹², e in particolare con Prisco, ha condiviso un pezzo importante di strada, percorrendo un terreno comune di sfide e scommesse, di impegno e amicizia, un'intensa avventura narrativa e umana¹³ che si è sostanziata nella ricerca di una dimensione geo-culturale capace di inglobare e superare quella della «letteratura meridionale» (facile quanto fuorvian-

⁹ M. A. Grignani, dalla *Prefazione* a F. Pierangeli, P. Villani (a cura di), *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Studium, Roma 2015, p. 12. Sulla rivista si vedano: F. D'Episcopo, *Le ragioni narrative: 1960-1961. Antologia di una rivista*, Pironti, Napoli 2012; E. Giammattei (a cura di), *Le ragioni narrative*, RCE, Napoli 2000.

¹⁰ A. Carbone, «*Le ragioni narrative*» a Napoli negli anni Sessanta, in I. Crotti, E. Del Tesco, R. Ricorda, A. Zava (a cura di), *Autori, lettori e mercato della modernità letteraria*, vol. 2, ETS, Pisa 2011, p. 71.

¹¹ M. Prisco, in «*Le ragioni narrative*», a. I, n. 1, gennaio 1960, pp. 3-4.

¹² A. Mozzillo, *I ragazzi di Monte di Dio*, Avagliano, Roma 1995.

¹³ Sul rapporto tra i due scrittori e intellettuali, per ricostruire una pagina importante di vita letteraria del Novecento, si veda E. Catalano, V. Romano, M. Minoia (a cura di), *Raffaele Nigro. Fuochi a colori, lune in bianco e nero*, Adda Editore, Bari 2008, in cui sono contenute alcune missive del loro scambio epistolare, fotografie, retroscena e aneddoti di premi letterari, articoli di critica letteraria.

te formula, pericolosa, parziale e inesatta riduzione)¹⁴, e, soprattutto, nella decisa spinta verso l'affermazione di una nuova dialettica meridionale, più distesa e meno retorica, nella ribellione alla «tirannia della lagna populista»¹⁵, nel recupero di autori della provincia italiana, lontana dai centri culturali ma solo apparentemente isolata.

In passato quando si parlava molto di narrativa meridionale ed erano di moda i dibattiti, le inchieste, sulla narrativa meridionale, io ho sempre cercato di prendere le distanze, ed ho risposto, anche polemicamente, che non mi considero affatto un narratore meridionale, ma un meridionale narratore, che può sembrare un gioco di parole ma non lo è. Perché a parte il sospetto di razzismo critico che al limite c'è, in questa espressione, 'narrativa meridionale', (e non mi pare che quando si citano Testori o Calvino si parli di narrativa settentrionale, o quando si citano Cassola o Pratolini si parli di letteratura centrale), a parte questo penso che la narrativa meridionale sia la narrativa che è stata connotata da un carattere di denuncia di certe situazioni, e oltretutto, a suffragare questa mia posizione, vorrei dire che il padre della narrativa meridionale è un piemontese, Carlo Levi, con *Cristo si è fermato a Eboli*¹⁶.

Non 'narratore meridionale' ma piuttosto un 'meridionale narratore', anima del gruppo, direttore de «Le ragioni narrative», Prisco arrivava dalla decisiva esperienza di «Sud», rivista schierata contro ogni localismo, ogni «barriera doganale»¹⁷ che, sin dal primo numero, esplicita chiaramente il proprio credo, la sua ambizione-vocazione: «Sud non ha il significato di una geografia politica, né tantomeno spirituale; il Sud, ha per noi il significato di Italia, Europa, Mondo. Sentendoci meridionali ci sentiamo europei. Teniamo

¹⁴ Attraverso la loro narrativa, l'intento era quello di liberarsi dai moduli del meridionalismo, offrendo del meridione un'immagine nuova: non segmenti di 'napoletanità', allora, quanto ritratti di esistenza e universale, non il folclore o la ricostruzione sociologica, ma un'esistenza insopportabile, quella ad esempio di una borghesia vista da Prisco con disincanto nella sua «rapacità, ipocrisia e fragilità» (L. Desiato, in S. Gambacorta, a cura di, *Appartenere alle parole. Michele Prisco uomo e scrittore*, Galaad Edizioni, Teramo 2017), un'umanità lacerata e inerte come quella di La Capria che dall'autobiografismo arriva al ritratto generazionale, il popolo sagace di Luigi Compagnone, impegnato sul versante morale e civile come accade in Pomilio, abruzzese, napoletano d'adozione, 'eretico e metafisico', come amava definirsi. Sul romanzo a Napoli negli anni '60 si veda L. Cannavacciuolo, *Napoli boom. Il romanzo della città (1958-1978)*, Sinestesie, Avellino 2016 (ora in Ead., *Napoli boom. Il romanzo della città da «Ferito a morte» a «Mistero napoletano»*, A. Polidoro, Napoli 2019).

¹⁵ G. Picone, *I napoletani*, Laterza, Bari-Roma 2005. Il riferimento è a La Capria.

¹⁶ M. Prisco, *Una vita per la cultura*, Ente Fiuggi, Cassino 1986, p. 46.

¹⁷ P. Prunas, *Avviso*, in «Sud. Quindicinale di letteratura e arte», n. 1, 15 novembre 1945, p. 2.

a sottolineare Sud perché vogliamo sottolineare questa nostra condizione di europei»¹⁸.

Ebbene, se «Sud» e «Le ragioni narrative» gettarono le basi per un nuovo meridionalismo, suggerendo una lettura ampia e fuori dall'inutile e parziale gioco di etichette, allo stesso modo «Appennino», operando dentro e contro il canone meridionale – rigido schematismo entro cui, del resto, non sarebbe possibile racchiudere la complessità e la tensione narrativa, lo slancio e l'apertura al gusto nazionale, europeo e internazionale dei suoi protagonisti – contribuisce significativamente a restituire un profilo non viziato e a gettare nuova luce su autori e opere di una stagione decisiva, non ancora conclusa¹⁹, di cui si analizzano e rileggono gli esiti, fuori dalle storture interpretative, con particolare riferimento all'atteggiamento di avvicinamento e renitenza rispetto al mito della casa, della terra, delle origini, questione che, se in passato aveva limitato e compresso, è divenuto oggi il simbolo evidente di una dimensione collettiva e geografico-esistenziale, che segna il definitivo distacco sia dai bozzetti sentimentali e compiaciuti di una ritrovata Arcadia che dagli squarci morbosamente retorici, dalle visioni atemporali e astoriche di un Sud «dolente e piagnone»²⁰, trasformato suo malgrado in *topos* letterario.

Un filo rosso, insomma, lega le esperienze distese nell'arco di circa un settantennio quanto mai denso e accidentato, gravido di rinnovamento e percorso dai fremiti delle profonde trasformazioni che hanno riguardato società,

¹⁸ *Ibidem*. Per consonanza di visione e prospettive si rimanda al già citato editoriale della rivista «Incroci».

¹⁹ Se in un'intervista a Pasquale Montesano, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 10 aprile 2005, Nigro sosteneva il «bisogno di rilanciare una nuova idea dell'Appennino, la sua cultura che parte dalle Langhe e finisce all'Aspromonte», si veda altresì il *Manifesto dell'artepost-rurale* del 1998, cit. Così a tal proposito L. Terrusi, in «La Nuova Ricerca», XIII, 2004, pp. 272-276, in riferimento alla ricostruzione del *Manifesto* di Ettore Catalano: in esso «pur nella coscienza della crisi delle vecchie pratiche ideologiche e dell'impegno, si esprimeva il rifiuto per le soluzioni artistiche di tipo solipsistico o privato, rivolgendo lo sguardo verso gli 'incroci', le migrazioni e le pluralità culturali, verso tutte le periferie e i sud del mondo e le loro culture, senza cadere nella duplice trappola della subalternità a logiche di tipo encomiastico e, allo stesso tempo, della pura carità del forte verso il debole: un occidentalismo 'imperfetto', appunto, consapevole dei propri stessi limiti, che guarda all'altro da sé».

²⁰ R. Nigro, *Noi, Levi e la scrittura di reportage*, in Id., *Lucania. Notizie da un millennio in fermento*, Regione Basilicata, Potenza 2013, p. 282. Il volume, come si legge nella *Presentazione*, raccoglie molti degli articoli apparsi sulle pagine de «La Gazzetta del Mezzogiorno», di «Avvenire», de «Il Mattino» scritti per convegni in un quindicennio di attività di giornalista, saggista, narratore.

mentalità e costumi, conformazione e orizzonti dell'immaginario collettivo, dei modelli di comunicazione espressiva e della cultura letteraria.

Il 1945, il 1960, il 1987 e il 2015 sono stati anni cruciali, le tappe di un itinerario che corrispondono a quattro direttrici fondamentali, in grado di chiamare in causa quello che si presenta quasi, si direbbe, come un caso letterario plurimo, per almeno due ordini di ragioni: da un lato mettono in luce la divaricazione prospettica tra gli scrittori neorealisti, meridionali e «meridionalisti» del secondo dopoguerra e quelli «appenninici» del quarto Novecento; in secondo luogo perché, in una prospettiva geografica e antropologica, individuano nei rapporti uomo-territorio, centro-periferia, locale-globale, un *leitmotiv* discriminante e costitutivo dei romanzi che hanno visto la luce in questa forse ininterrotta stagione, in cui alla marginalizzazione geografica è corrisposta una troppo superficiale e ingiusta marginalizzazione culturale e letteraria.

Con la pubblicazione del *Cristo* di Levi, da una parte, e la nascita della rivista «Sud», dall'altra, il 1945 è l'inizio della non ancora superata dialettica tra i due poli 'sud chiuso in sé'/'sud specchio del mondo'. E poi la pubblicazione del primo numero de «Le ragioni narrative» in quella sorta di anno Mille che fu il 1960. Il 1987 del Campiello ai *Fuochi del Basento* di Raffaele Nigro, romanzo che, aprendolo alla fortuna, inaugurò il genere storico-antropologico di matrice appenninica. E, in ultimo, a settant'anni esatti dal *Cristo si è fermato a Eboli*, il 2015, anno in cui ha visto la luce il primo numero della rivista «Appennino», periodico che, senza cedere a facili analogie, pur svincolato dai criteri valutativi d'indole ideologico-politica, con «Le Ragioni narrative» condivide fisionomia e finalità: lì la neoavanguardia, qui il minimalismo, il globale, il cosmopolitismo. In difesa dell'autentico e dell'umano.

Una questione di prospettive

Abbandonando o negando la funzione verticale della Storia, ci affidiamo alla lettura orizzontale della geografia, che è visione e respiro di un'epoca. In questo modo pensiamo a una scrittura che si disponga lungo la dorsale appenninica (la terza linea di un'Italia longitudinale, dopo quelle del levante e del ponente) e che da essa tragga gli elementi per sostenersi. In sede teorica, un *Manifesto di una scrittura appenninica* risponde a questa esigenza: fornire le coordinate di un pensiero, di uno sguardo, di un modo d'essere lettori e scrittori. L'Appennino, da categoria orografica, si fa categoria interpretativa, codice di riferimento, linguaggio della natura che si traduce in linguaggio delle pa-

role e permea le pagine dei nostri libri. Per tale ragione ciò che scriviamo, oltre a essere frutto delle nostre individualità, risponde a una serie di costanti²¹.

Uno spunto significativo, suggestiva base di partenza del *Manifesto di una scrittura appenninica* è senz'altro fornito dal saggio *Il pensiero meridiano* di Franco Cassano²² che, nell'individuare le costanti e un particolare 'spirito dei luoghi', un'anima che pure si sostanzia e si rifrange nelle forme (narrative) che la rappresentano, invita a leggere trasversalmente la penisola italiana, seguendo la linea verticale dei meridiani e non più quella dei paralleli (che divide l'Italia nelle tre grandi fasce orizzontali nord, centro, sud), spingendo, al contempo, per il superamento di una convenzionale categorizzazione geografica e socio-culturale prima che letteraria, quella che, contrapponendo dicotomicamente il Settentrione al Meridione, vale affrettata stereotipizzazione, appiattimento, marginalizzazione. E così, oltre alla linea adriatica di Levante («che si estende da Venezia a Lecce»)²³ e a quella di Ponente, tirrenica, («da Genova a Reggio Calabria») – al di sopra di queste 'trasversalità', si estende «il grande bacino compreso tra Piemonte e Veneto», che orienta le sue prospettive all'insegna della «quotidianità del paesaggio» e del «mare senza contorno», come osservato da Giuseppe Lupo riprendendo, rispettivamente, Calvino e Vassalli²⁴ – si teorizza l'esistenza di una «terza linea», mediana, che per convenzione, assumendone come spartiacque la dorsale, si può definire, appunto, *appenninica*.

Una «prospettiva alternativa alla tradizionale suddivisione geografica», al pari di quella di Nigro, Lupo, Cassano, era tuttavia pure già stata avanzata da Vittorini a partire dagli anni Cinquanta del Novecento – in parallelo con quanto portato avanti dalla rivista «Prospettive Meridionali» (1955-1963) – per emergere nel corso degli anni Sessanta, stando a quanto ricostruito da Silvia Cavalli²⁵ che, nel ricercare le origini e nel riannodare i fili del dibattito

²¹ Dal *Manifesto per una scrittura appenninica*, in «Appennino», n. 5, 2017, p. 5.

²² F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, con una prefazione dell'Autore, Laterza, Roma-Bari 2005 (prima edizione 1996).

²³ «Raffaele Nigro, nel condividere l'esistenza di un'identità del levante, ci avverte però che le popolazioni dell'alto e del basso Adriatico hanno declinato in forma del tutto dissimile il loro rapporto con il mare. *Diario mediterraneo* (2001)». G. Lupo, *Ipotesi per una narrativa dell'Appennino*, in «Appennino», n. 2, 2015, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

²⁵ S. Cavalli, *L'Italia dei canipardi*. *Geografia della penisola secondo Elio Vittorini*, in «Appennino», n. 2, 2015, pp. 18-24.

sull'Appennino, lo ricontestualizza in un orizzonte ampio a partire dai concetti di centro e periferia della ri-lettura geo-antropologica vittoriniana, già in grado di spostare i termini della discussione dall'asse orizzontale a una «divisione del territorio di tipo radiale»: così riproposta, la questione geografica, culturale e letteraria investì tutta la narrativa contemporanea, compresi gli epigoni di un pavesismo di maniera, del gattopardismo e del levismo, facendo apparire in controluce ma non meno nitida l'immagine di un Meridione 'allargato', i cui confini, nell'idea di Vittorini e Calvino, si estendono a tutta la «provincia», termine che indica dunque non solo le periferie urbane ma che coincide, sinonimo perfetto, con tutto ciò che è «culturalmente decentrato e marginale», dalle Langhe, all'Abruzzo (una specie di «centro geografico»), fino a Napoli e oltre.

«Si scrive non solo per raccontare se stessi, ma per testimoniare una appartenenza o una identità, una fedeltà a una memoria che da individuale si fa collettiva»²⁶: imperativo categorico delle narrazioni legate all'Appennino è difatti il forte ancoraggio referenziale²⁷ che chiama in causa realtà (spaziale) ed esperienze, rilette spesso, *in absentia*, in chiave onirica e visionaria²⁸, attraverso il racconto mitico²⁹ ed epico. In quello che può essere considerato un romanzo-mondo esistenziale³⁰, dell'io che si collettivizza e trova riscontro nella prospettiva sartriana dell'*universale singolare* – quella che «dietro l'irriducibile singolarità del fatto raccontato» lascia intravedere «tutto un mondo», fondandosi su un «duplice rifiuto» che «respinge contemporaneamente l'oggettività di maniera e la pura soggettività»³¹ – la letteratura (più in generale l'arte e la cultura), diviene così «una questione di appartenenze geo-

²⁶ G. Lupo, *Un re su un trono di carta*, in «Appennino», n. 6, 2017, p. 17.

²⁷ Cfr. R. Barthes, *L'Effet de réel*, in «Communications», 1968.

²⁸ Cfr. Lupo («Appennino», n. 2, cit.) in riferimento alla rilettura in chiave 'utopica' di Crovi (*L'utopia del Natale, La convivenza, La valle dei cavalieri*), Silone (*Fontamara, L'avventura di un povero cristiano*), Pomilio (*La compromissione, Quinto evangelio*), Volponi (*Memoriale*), Nigro (*Fuochi del Basento, Adriatico, Diario mediterraneo*).

²⁹ Per chiarire l'accezione che si attribuisce al mito si fa ricorso a Barthes: «Al mito il mondo fornisce un reale storico, definito, per lontano che si debba risalire nel tempo, dal modo in cui gli uomini lo hanno prodotto o utilizzato; e il mito restituisce un'immagine naturale di questo reale (Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 223) e ancora: «Il mito ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità» (*ibid.*, pp. 210-211).

³⁰ Sul concetto di romanzo mondo si rimanda a F. Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003; V. Coletti, *Romanzo-mondo. La nuova letteratura nel villaggio globale*, Il Mulino, Bologna 2011; R. Morace, *Letteratura-mondo italiana*, ETS, Pisa 2012.

³¹ J. P. Sartre, *L'universale singolare*, cit., pp. 259-260.

grafiche» e identitarie, di «genealogie, di sotterranee e manifeste parentele»³² e di rispecchiamenti: considerando l'ambiente un «generatore di indoli collettive e individuali», in grado di agire sull'individuo attraverso una sorta di *imprintig sociale*³³, valutandone le costanti e le variabili, dunque, è proprio qui che risiedono i presupposti per individuare le caratteristiche connotative e distintive dei narratori d'Appennino e, di contro, di quelli di pianura, in altri termini il potenziale differenziante di questa struttura bifida del 'romanzo geografico', i canoni stessi di una letteratura, di una prosa, per dirla con Sinisgalli, «di nervi più che di costrutti, di accidenti più che di regole, dove pareva abolita la storia e stranamente onorata la geografia»³⁴.

In bilico tra due orizzonti, quello del mito e del divenire, lo sguardo dello scrittore d'Appennino – moderno Anteo che cerca le proprie energie (poetiche) nella descrizione e nella re-invenzione dei suoi luoghi³⁵, cui tenta di radicarsi, nuovamente, pur sapendo che farvi ritorno è impossibile – è perciò duplice, in equilibrio tra memoria e progetto, come ambivalente è pure la loro disposizione umana e letteraria, una dimensione ora individuale, esistenziale, intima, ora corale e collettiva. Se è vero che «la letteratura è la vita amplificata»³⁶, al centro della rivista stessa vi è una realtà, caleidoscopica e mutevole,

³² G. Lupo, *Antenati di pianura e di Appennino*, in Id., *Atlante immaginario*, Marsilio, Venezia 2014, p. 51.

³³ B. Falchetto, *Gli spazi di Metello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo Raffaele Pupino*, vol. II, «Dal Secondo Novecento ai nostri giorni», a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, p. 186.

³⁴ Cfr. Lupo, *I libri, inventari di luoghi sognati*, in *Atlante immaginario*, cit., pp. 155-157. Per ricostruire il percorso e definire gli orizzonti geo-antropologici di questa narrativa, si rimanda a Giuseppe Lupo e al suo *Ipotesi per una narrativa dell'Appennino* («Appennino», n. 2, cit.), uno scritto programmatico fondamentale, un itinerario critico e narratologico affascinante e convincente tra geografie fisiche, culturali e umane. Già in Lupo, *Idee circa una narrativa dell'Appennino*, «Vita e Pensiero», Milano 2011, pp. 115-122. Il saggio dello studioso è centrale per lo svolgimento di quest'indagine e per il dibattito critico intorno alle scritture di Appennino. Senza dimenticare la lezione di Carlo Dionisotti (Cfr. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967), i presupposti ideologici individuati da Lupo «accreditano, almeno in termini generali, la possibile esistenza di una letteratura di pianura» e autorizzano a pensare che «l'aspetto orografico di un paesaggio, la presenza di rilievi o fiumi o valli, condizionino non soltanto i caratteri antropologici, ma anche quelli letterari».

³⁵ Figlio di Poseidone e di Gea, l'immagine di Anteo, gigante invincibile che nel mito greco trovava la forza toccando la terra sua madre, è usata qui non a caso, in riferimento ad A. Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Bompiani, Roma 1972 e a Levi, intervista radiofonica registrata nel 1974, ora in Id., *Un dolente amore per la vita. Conversazioni radiofoniche e interviste*, a cura di L. M. Lombardi Satriani e L. Bindi, Donzelli, Roma 2003, pp. 66.

³⁶ L. Meneghelli, *L'Apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, Rizzoli, Milano 2012.

comunitaria e globale che, passando sotto il filtro del localismo, senza uscirne deformata, si incarna e diviene specchio di una identità. Tant'è, i romanzi d'Appennino partono da medesime premesse: il capitale umano che diviene capitale narrativo e un'immagine spaziale, organica e quasi concentrica, un sistema a molteplici livelli che si riflette in un'originaria, riconoscibile struttura romanzesca, polifonica, a determinare un filone compatto e a delinearne una precisa topografia, un percorso di frontiere mobili; non lo spazio chiuso dell'orizzonte meridionale, dunque, ma una *geografia plurale* – vittoriniana, ma senza la connotazione negativa, una sorta di meridione 'diffuso' che confluisce nel nuovo 'canone appenninico' – sfaccettata e multiforme, a evocare i punti cardinali di un intero universo di significazioni, spesso sottomesso alle ragioni di una diaspora necessaria, fatto di comuni scelte e medesime tradizioni, eco collettiva di un tenace radicamento nella storia e nella cultura dei luoghi e, al contempo, di un disagio esistenziale che viene dalla marginalizzazione o che è conseguenza dello spaesamento³⁷.

Alla base della vita culturale del nostro tempo sta l'esigenza di ricordare una 'patria' e di mediare, attraverso la concretezza di questa esperienza, il proprio rapporto col 'mondo'. Coloro che non hanno radici, che sono cosmopoliti, si avviano alla morte della passione e dell'umano: per non essere provinciali occorre possedere un villaggio vivente nella memoria, a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo e che l'opera di scienza e di poesia riplasma in voce universale³⁸.

La vera contemporaneità, insomma, viene da lontano. Il futuro, per dirla con Carlo Levi, ha un cuore antico.

³⁷ Tema di certo non nuovo, molti autori hanno manifestato un rapporto ambivalente con il paese: per Scotellaro il paese d'origine è, insieme, orizzonte e confine, il luogo della libertà / schiavitù contadina («Ho perduto la schiavitù contadina, / non mi farò più un bicchiere contento, / ho perduto la mia libertà»). R. Scotellaro, *Passaggio alla città*, da Id., *È fatto giorno*, 1954), la porzione di terra che «puzza e odora» (*Salmo alla casa e agli emigranti*, in Id., *È fatto giorno*); allo stesso modo per V. Bodini: «Qui non vorrei morire dove vivere / mi tocca, mio paese, / così sgradito da doverti amare» (da *La luna dei Borboni*, 1952) e, a chiudere questa breve rassegna esemplificativa, I. Silone che, in *Uscita di sicurezza* (1965), parla di «mal di paese» in riferimento al duplice desiderio di fuga / ricongiungimento. In una prospettiva più ampia, sul tema del ritorno in Vittorini, Pavese, Meneghelli, Satta, si rimanda a Spinazzola, *Itaca, addio*, Il Saggiatore, Milano 2001.

³⁸ E. De Martino, *L'etnologo e il poeta*, in A. Pierro, *Il mio villaggio*, Cappelli, Bologna 1959, pp. 147-152.

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

LOS CUENTOS INTERCALADOS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA; *EL EMBRUJO DE SHANGAI* DE JUAN MARSÉ Y
TONTO, MUERTO, BASTARDO E INVISIBLE DE JUAN JOSÉ MILLÁS*

Sin dejar de reconocer que la inserción de cuentos en una narración principal es una herencia antigua que el occidente asimiló de las literaturas orientales, una modalidad de construcción del entremado narrativo que ha creado una tipología narrativa propia de la que *Las mil y una noches* representa el ejemplo tajante, creo que la referencia más eficaz en la modernidad es el *Quijote* de Cervantes, por su valor literario intrínseco y por ser el indudable modelo para cada escritor español – y no solo español – nacido después de él. A lo largo del tiempo, se han publicado muchísimos estudios en los que se ha analizado, desde diferentes puntos de vista, a veces antitéticos, el papel que desarrollan los cuentos intercalados dentro de la economía total de la obra cervantina, si ellos cooperen en perfilar el sentido más profundo de esta, sirvan de contrapunto o simplemente como diversión del ritmo narrativo de los acontecimientos principales. Claro está que mi intento, en esta ocasión, no es lo de contribuir al debate sobre ese tema, todavía abierto, sino empezar del *Quijote*, cuyo ligado permanece en la narrativa contemporánea y en la obra de dos autores bien distintos entre ellos

* Una primera versión de este ensayo se presentó en el Congreso Internacional «Cervantes y su obra 400 años después, 1616-2016», organizado por la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, 2-4 de noviembre de 2016.

– por edad anagnófica, y por universos narrativos –, que, pero, en unas novelas utilizan la técnica de la interpolación de narraciones *ajenas* a la diégesis principal, llegando a resultados bien diferentes por lo que concierne el papel que ellas guardan dentro de las obras que vamos a analizar. Escribe Giuseppe Grilli¹, refiriéndose a la extraordinaria capacidad que la obra maestra cervantina posee – junto a *El Tirant* – de resultar mucho más que síntesis de tradición e innovación, ejemplo históricamente fijado de continuidad dentro del canon clásico:

En las largas décadas del siglo XX, invirtiendo las tendencias románticas, se ha tendido a valorar los rasgos de continuidad de la tradición literaria para ver en los textos singulares más que manifestaciones de rupturas novedosas, los hitos de la permanencia de formas y temas: se asomaba una realidad variable pero sólida, representando el canon clasicista de la *imitatio*. [...] Pero hay obras en la literatura que, sin apartarse del código universal que le permite *hablar a los vivos y a los muertos*, dialogan arriesgadamente con la realidad multiforme y con ello rompen o modifican radicalmente el contenido de las formas. O sea que, a partir de la recepción de un actualismo de contextos, de rumores y de adecuación a un latir de la historia, hablando de las novedades del tiempo, establecen una *novedad* en la formalización. Algo que, al fin y al cabo, constituye la novedad a secas. Esto en mi opinión es el *Quijote*. Y esto fue también el *Tirant* en su momento².

Con estas premisas, que remarcan el valor absolutamente innovador de forma y contenido de los dos gigantes de la literatura hispánica recién citados, arriesgo la posible traducción de la reflexión grilliana también en el campo de la narrativa contemporánea. Porque la cifra de la modernidad, en este caso de la posmodernidad, es sin duda innovación, pero, al mismo tiempo, reinterpretación original y *puesta en día* de la tradición.

La novelas en las que voy analizando la presencia y el papel de las narraciones insertadas en la diégesis principal son *El embrujo de Shangai* de Juan Marsé, de 1993³, y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás, de 1995⁴.

¹ G. Grilli, *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 2004.

² *Ibid.*, pp. 223-224.

³ J. Marsé, *El embrujo de Shangai*, Plaza y Janés, Barcelona 1993.

⁴ J. J. Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Alfaguara, Madrid 1995.

Traigo a colación una reflexión de Haydée Borowski De Llanos cerca de la función, desde el punto de vista de diferentes niveles de diégesis, de los cuentos intercalados cervantinos para fijar los ejes del discurso que quiero proponer a través del análisis de los cuentos insertados en las dos novelas:

Estas intercalaciones reinstalan una antigua polémica: ¿son interrupciones molestas o añaden variaciones estilísticas que enriquecen el sentido de la acción principal? Cabe aquí establecer el significado atribuido a los conceptos «intercalación» y «acción principal». Este último se ubica en el nivel diegético (Genette, 1972); el de intercalación comprende entre otros discursos, los episodios intercalados del nivel meta-diegético, es decir las secuencias narrativas en las que los protagonistas del nivel anterior, no intervienen o lo rozan tangencialmente. O bien, en el sentido registrado por Greimas-Courtes (1990), como la inserción de un microrelato dentro de un relato⁵.

¿Dentro qué nivel de la diégesis se colocan los cuentos en *El embrujo...* y en *Tonto, muerto...*? además, ¿qué valor ellos adquieren dentro de la construcción formal y de contenido de ellas? Estas son las preguntas a las que intentaré contestar con este trabajo.

La novela de Marsé cuenta de la cotidianidad de un grupo de chiquillos del barrio de Gràcia durante la posguerra española, un microcosmo hecho de miseria y dolor, de identidades desmorronadas hasta la demencia o la locura, en el que todo es muerte, derrota, miedo e imposibilidad de volver con la memoria a un pasado próximo todavía doliente. Escribe Encarna Alonso Valero:

[...] la acción transcurre en un primer nivel en el contexto temporal y geográfico habitual en las novelas de Marsé, el marco urbano y mítico al que suelen llevarnos sus libros: los barrios humildes de Barcelona en los años terribles de la posguerra. Los personajes que aquí aparecen también han sido presentados en novelas anteriores: un grupo de adolescentes (la edad del propio Marsé en aquellos años) a los que la situación social y política que sufren en ese momento no ofrece salida alguna ni esperanza posible, y un grupo de «maquis», de guerrilleros de la época, en lucha contra el franquismo (unos que aparecen realmente en la novela y otros que están en ella a través de las palabras de los distintos personajes, en ocasiones ocupando un lugar

⁵ H. Borowski De Llanos, *Una relectura de las novelas intercaladas en el Quijote*, en A. Parodi et al. (eds.), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» - Facultad de filosofía y Letras (Univ. de Buenos Aires) Asociación de Cervantistas, Buenos Aires 2006, pp. 315-321.

central, como es el caso del Kim) sumidos en el desengaño, en el abandono de los ideales e incluso en muchos casos en la corrupción. En torno a estos dos grupos fundamentales encontramos otra serie de personajes (Anita, el capitán Blay, la madre de Daniel...), gentes oscuras con historias y vidas durísimas y sin posibilidad alguna de salir de esa situación, que terminan de configurar el ambiente sórdido y asfixiante de la posguerra. Es, como toda la obra de Marsé, una novela del fracaso, de la derrota y sus consecuencias⁶.

La atmósfera está densa de escualidez, de sospecha, de delación y cualquier acontecimiento cotidiano debe necesariamente, en la mente del joven protagonista Daniel, narrador en primera persona de la diégesis primaria, presagiar un misterio, una posible huida fantástica de su realidad. Daniel pasa las tardes en casa de Susana, una chica tuberculótica, hija del Kim, un republicano que se había huido a Francia, dejando a su mujer y a su hija en la indigencia más rotunda, cuyas hazañas cosquillean las fantasías de los jóvenes amigos de la chica. Dentro de esa realidad tan mísera y agobiante, en la cual arrastran su existencia unos personajes extrafalarios, sobrevivientes a sí mismos, para los chicos del barrio, que viven gastándose los días y buscándose la vida por la calle, el cine, o por lo menos, las imágenes, cristalidazas en el tiempo, de las carteleras fuera del cine Rovira y del Roxy, constituyen la única posibilidad para evadir de una situación sin esperanza para el porvenir.

No es gratuito que estos adolescentes deformen su visión de la realidad con todo tipo de invenciones: frente a esa situación, a ese tiempo muerto y a esas vidas que no conducen a nada, lo único que pueden oponer estos jóvenes es la imaginación⁷.

El mundo evocado por Marsé es una fuerte y realística reconstrucción de una parte circunscrita de la ciudad de Barcelona, del Parc Güell a la calle Verdi, Plaça Rovira, Lesseps, etc., los lugares de la infancia del autor, y estas referencias precisas a la toponomástica perfilan un recorrido urbano real todavía verificable, un realismo del espacio que no impide, más bien, que potencia la evocación de la experiencia vital y personal del escritor. Un espacio que se convierte, al mismo tiempo, en universo mítico y mitizado de

⁶ E. Alonso Valero, *El embrujo de Shangai de Juan Marsé (o sobre qué puede ser la memoria)*, en «Cuadernos de Aleph», 2, 2007, pp. 7-20. La cita a la p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

una generación a la que pertenece Marsé, la llamada de 'los niños de la guerra'. En una realidad tan estancada, muda y suspendida en todo lo callado, el misterio es el elemento de aislar y 'ennoblecer', siguiendo el ejemplo de los *noir* del cine, para así inventarse una vida 'otra', emocionante, para incluso darse unas respuestas sobre un pasado sin palabras que ha sido derrotado por los vencedores. El Kim, con su pasado callado pero insinuado, de traidor o de héroe, se convierte en el protagonista perfecto para la transposición de la realidad histórica a la realidad literario-cinematográfica.

El título de la novela no alude a la primera realidad, sino a la segunda que se eleva cargada de sugerencias, de aventuras en tierras lejanas, con un esotismo repleto de misterio, con la promesa implícita de poder llegar a la resolución del enigma, de toda ambigüedad, como en cada novela o película bien hecha. El título de la novela hace referencia a unas películas memorables⁸, de *Shangai Express* y *Seven Sinners* con Marlene Dietrich, a *The Lady from Shangai* con Rita Hayworth, y esas referencias intertextuales contribuyen a intensificar la dicotomía entre realidad y su transposición fantástica. Cito todavía a Alonso Valero:

La aventura del Kim en Shanghai, la arriesgada misión entre ex-nazis, pistoleros profesionales, travesías en barco, lugares siniestros y bellas mujeres es para Forcat, en cierto modo, un ejercicio de defensa y justificación, una necesidad psicológica. Distorsiona la realidad como medio de supervivencia pero también para poder relacionarse más fácilmente con ella, para reivindicar e intentar recomponer y dar sentido a una realidad que se le escapa. Pero Forcat no va a modificar la historia (como hace Forest en *La muchacha de las bragas de oro*) sino que de manera sucesiva, al principio tomando elementos reales y ficticios para ir poco a poco eliminando los primeros a favor de los segundos, va a acabar literalmente inventándose, convirtiendo lo que ha desembocado en el abandono de la combatividad y en actitudes que no quiere ni puede admitir, en una vida heroica y más conforme a lo que se espera de ellos. Así, con la historia en Shanghai puede crear la vida imaginada que la realidad le niega. [...] Efectivamente, Forcat no tiene ya ninguna aspiración, ninguna posibilidad de futuro, y por eso necesita inventar esta historia: lo que empieza siendo una forma de sobrevivir, un medio para poder quedarse en casa de Anita, acaba convirtiéndose en otra cosa, en una forma de poner orden, de negarse a sí mismo la degradación a la que ha llegado el mundo en

⁸ *El Expreso de Shangai*, de Josef von Sternberg (1932); *Siete pecadores*, de Tay Garnett (1940); *La dama de Shangai*, de Orson Welles (1947).

el que se mueve y al que de un modo u otro pertenece. Es una forma de reinventar su propia vida, no ya la del Kim, y de negar su fracaso⁹.

El cuento interpolado dentro de la diégesis primaria es, pues, una tentativa desesperada, de parte de Forcat, de dar sentido a su propia historia y de construirse una ‘nueva’ identidad a través del cuento mismo, como narrador de una especie de spystory que tiene como protagonista el Kim, mientras que en la realidad asfixiante de la posoguerra él es el perfecto ejemplo del vencido:

Cette aveuglante filiation avec le cinéma a peut-être fait office de trompe-l'oeil, puisqu'elle a sans doute masqué une autre évidence non moins flagrante, celle de la lettre même du titre qui se trouve répercutée avec constance, sous diverses formes, dans le récit de Forcat. De fait, le titre *El embrujo de Shanghai* avoue, avec une déconcertante effronterie non exempte d'une certaine rouerie d'ailleurs, sa nature non seulement d'artifice verbal (caractéristique que ce roman partage avec tout récit de fiction) mais aussi de construction verbale fallacieuse destinée à duper ses destinataires intra et extra-diégétiques et qui se fonde sur le paradigme mystificateur/mystifié. Ainsi les aventures doublement fictives de Kim à Shanghai, en Chine, donc, seront-elles racontées par un Forcat qui revêt invariablement, de manière quasi rituelle, à chacun de ses récits, le déguisement adéquat qui le métamorphose en magicien du verbe: l'indispensable kimono noir et les sandales à semelles de bois pour celui qui, par une sorte de transfert métonymique, devient le conteur chinois d'une histoire qui se déroule dans une Chine lointaine et onirique. La mention du kimono survient à chacune des apparitions de Forcat et se trouve ainsi indissociablement liée à son statut de narrateur, véritable cérémonial situationnel mais aussi textuel ainsi que le démontre son insistante récurrence¹⁰.

Forcat, volviendo después de años a Barcelona tras un largo exilio en Francia, desterrado en patria y, se ipotiza, vigilado por la policía franquista, se instala en casa de la familia del Kim y parece como si quisiera substituirse a él, mientras que inicia a contar las aventuras misteriosas y fantásticas del compañero republicano, inventando una realidad que lo ennoblezca a los ojos de su hija enferma y que justifique su ausencia, interpretada, en cambio, como un abandono, dadas las precarias condiciones de salud y la indigencia

⁹ E. Alonso Valero, *art. cit.*, pp. 13-14.

¹⁰ E. Gomez-Vidal, *El embrujo de Shangai de Juan Marsé. Un cuento chino*, en «Cahiers de Narratologie», 10.1, 2001, pp. 513-522. La cita se encuentra a la p. 514.

de su mujer y su hija. Pero, al mismo tiempo, el cuento insertado, cuyo narrador en primera persona es Forcat, transposición intra y extradiagética, conexas con la diégesis primaria, fundiendo códigos literario y fílmico, construye una realidad 'otra' en la que sale satisfecha cada desesperada exigencia de rescate por parte de los personajes que se encuentran a compartir, mayores y muchachos, sabios y locos, la misma realidad misérrima del franquismo.

Con respecto a la diégesis principal, en la cual el narrador de la historia es Daniel que evoca el tiempo de su juventud, a través de su memoria que reconstruye anécdotas y situaciones de las cuales el protagonista fue testigo, el cuento de Forcat se conforma perfectamente al estilo y al lenguaje del género *noir*, al cual se adecua puntualmente. Sabio cálculo de la *suspance* y del ritmo narrativo que regula el acoso o el ralentí de los acontecimientos que crean la *spystory*:

Tampoco es el mismo el tiempo de ambas narraciones: la novela es una visión retrospectiva mientras que la historia de Shanghai es un relato lineal narrado en presente. Esa supuesta cercanía o simultaneidad con los hechos que Forcat pretende transmitir es, además de la presencia del Kim en la historia, lo único que une la historia de Shanghai con la realidad de los que oyen ese relato. Esa situación temporal de simultaneidad es una exigencia para la verosimilitud de la historia y de la tensión de la historia, pero el relato de Shanghai en sí mismo está fuera de ese tiempo: es simplemente una historia fantástica, una novela de intriga ajena por completo a la realidad de los niños y por supuesto también a la del propio Forcat¹¹.

Al final, la derrota 'vital' de los personajes de la novela de Marsé será total y la realidad se evidenciará aún más antitética a la del piano de la ficción, porque el real ha grabado profundamente en el alma humana hasta aniquilar cualquier aflato ético, reduciéndolo todo a una miserable lucha para la supervivencia. El futuro de los personajes de la novela de Marsé ya está decidido y no puede que ser una bajada en el infierno, en la degradación y en la corrupción. Cuenta Daniel hacia el final de la novela:

En febrero de 1951, tres años después de mi última visita a la torre, Finito Chacón, que iba en una furgoneta de la Damm repartiendo cajas de cerveza y ya presumía de bigotito y de conocer todas las casas de putas del Barrio Chino

¹¹ E. Alonso Valero, *art. cit.*, p. 17.

y los bares de alterne más selectos de la ciudad, me dijo que había visto a Susana fregando vasos detrás del mostrador del bar de fulanas del *Denis* en Ríos Rosas; que había estado con él de lo más simpática y que vaya chavala, que estaba más buena que el pan, que tenía la piel fina como su madre y el culo más cachondo que te puedas imaginar, oye, aunque él no sabía si trabajaba allí solamente como camarera o si también «tragaba» como las demás, pero que pensaba dejarse caer por el bar un sábado por la noche con su traje nuevo y averiguarlo, porque al parecer la niña ya no dormía en casa...

-¿Por qué me cuentas todo eso? – lo interrumpí de mala uva –. ¿Quién te ha dicho que me iba a interesar? A mí qué me importa lo que haga.

Por aquel entonces, cuando se fue definitivamente de casa para vivir con su amante, Susana tenía apenas dieciocho años, uno más que yo. A su madre se la veía yendo y viniendo de casa al cine o a la taberna, cada vez más frágil y desmejorada, a menudo bastante borracha y hablando sola, y parecía un milagro que aún conservara su empleo, el cutis tan fino y el oro de su melena rubia. Decía, a quien quisiera oírlo, que Susana había ido a buscar a su padre y que pronto volverían a casa juntos¹².

Aquel universo de calor, de amistad y de ingenuos enamoramientos, guardado en la habitación de la torre donde vivía segregada Susana, en el que se inserta Forcat narrando las asombrosas aventuras del Kim en tierras de oriente, es solo un lejano recuerdo, mientras que en el presente una mujer alcolista y su jovencísima hija prostituta aún sueñan el imposible regreso del héroe evocado en el cuento. La *spystory* insertada, según la terminología utilizada por Haydée Borowski De Llanos, guarda un papel que queda a nivel de *intercalación*, es decir, que incide, pues, en la diégesis primaria solo de contrapunto a la única realidad posible, la de la posguerra española, la realidad de los vencedores.

Como en la novela de Marsé, también en la de Millás¹³ el título hace referencia a la narración ‘otra’, la inventada por Jesús, el protagonista, para dormir a su hijo, que, poco a poco, empieza a fagocitar el espacio de la diégesis primaria, sustituyéndose por completo a esa, a través de un lento pero continuo proceso de identificación de Jesús en su personaje, Olegario. Este se convierte en protagonista absoluto de una especie de versión

¹² J. Marsé, *op. cit.*, pp. 236-237.

¹³ Para una profundización del análisis crítico de la narrativa millasiana, véase mi monografía sobre la producción novelesca del autor, de los exordios a finales del milenio. Cfr. M. A. Giovannini, *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Ed. Il Torcoliere-Unior, Napoli 2012.

posmoderna de novela de caballería, o de cuento de hadas, en que las calidades extraordinarias del héroe son, en la realidad, señas de *minusvalía*, las mismas que se dan en el título de la novela, que se presenta, pues, como la historia del héroe protagonista, definido desde el principio a través del uso de las sinédoques. No hay posibilidad de equivocación en interpretar la novela como la historia de la gradual apropiación por parte del elemento fantástico de la realidad, lo que significa, la transformación de un perdedor cualquiera en el Madrid de la mitad de los años '90 del siglo XX, en héroe de una *never ending story*, en una realidad toda literaria; de Olegario, de personaje de una fábula transmitida oralmente a escritor/protagonista de una historia escrita, en el momento en el que Jesús y Olegario llegan a identificarse el uno en el otro y los confines entre las diferentes 'caras' del real se anulan.

La novela de Millás presenta diferentes niveles de diégesis. La diégesis primaria, constituida por los acontecimientos que marcan las etapas de la transformación del protagonista, Jesús, de individuo integrado en su *milieu*, a paria de la sociedad: todo esto en el plano del real. Desde un punto de vista metafórico, la transformación del personaje significa abandonar su condición de autómatas en un mundo ficticio que se finge real, para conquistar su verdadera identidad, utilizando el pasado como almacén del cual seleccionar aquellos aspectos de sí mismo que con el paso del tiempo había renegado. En el plano fantástico, los lectores somos testigos de la lenta transformación de Jesús, alto funcionario de una empresa estatal que produce papel, casado con Laura y padre de David, en Olegario-el hombre con bigote, personaje que oscila entre el héroe épico de la tradición clásica y el protagonista de un cuento de hadas.

Lo que potencia la componente fantástica de la novela y, consecuentemente, su lectura en este sentido, es la inserción dentro de la diégesis primaria de una gran cantidad de cuentos. Escribe Gonzalo Sobejano¹⁴:

En *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos van oralmente de un padre a un hijo, antes de que éste duerma, y ofrecen obvias conexiones de tema y asunto con la novela – incestos, bastardía, identidad –, aunque no falten tampoco los contrastes genéricos: el narrador actualiza los cuentos tradicionales – incestos, parricidios, madrastras, niños abandonados, antropofagia –, introduciendo, por ejemplo, la novedad de que los niños no se extravíen en un bosque misterioso sino en unos grandes almacenes, Y

¹⁴ G. Sobejano, *Mudanza del ser y no ser*, en «Ínsula», 582-583, junio-julio 1995, pp. 18-19.

Olegario no es sino un atavismo de Pulgarcito. Y el final de la historia ocurre en Dinamarca, la patria de Andersen¹⁵.

En el Plano fantástico, que se desliza desde el primer momento en el que Jesús se pone sus bigotes postizos, el personaje cumple una transformación de signo opuesto: del anonimato del *travet*, pasa a ser el héroe medieval, se convierte en Olegario. El nombre electivo connota un contexto de caballería fantástica, más bien, el nombre es realmente el único soporte de su invención. En realidad, Olegario es un héroe cuya identidad se encuentra todavía en estado embrional y que se irá definiendo con la aportación ‘vital’ de su autor. La posibilidad de identificarse con personalidades diferentes, pero todas reconducibles a la unidad gracias al carácter proteiforme del valiente Olegario, permite al protagonista la completa transposición de sí mismo en el plano imaginario. Pero eso no significa necesariamente huir del real, sino reconstruir su propia verdadera identidad, a través la confrontación con nudos todavía irresueltos de su vivencia, miedos y conflictos grabados profundamente en su personalidad. Las aventuras de Olegario, narradas por Jesús a su hijo, son estrictamente conexas con la experiencia vital del protagonista, algo así como una anticipación o un posterior desarrollo en llave fantástica de unas situaciones que Jesús se encuentra a vivir o a recordar¹⁶. Eso en parte porque es el protagonista mismo el inventor de las

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Para corroborar lo dicho, véanse dos ejemplos específicos.

1) Cuento que desarrolla y revela aspectos inconscientes ínsitos en una situación vivida anteriormente por su autor en la realidad. La primera vez que el protagonista cuenta a su hijo la historia de Olegario, este es un niño que, con ponerse unos bigotes postizos, sustituye a su padre muerto para evitar que la familia viva el trauma de su pérdida.

Para su cuento, Jesús ha utilizado material procedente de su propia experiencia personal. En efecto, la idea del cuento proviene del descubrimiento del ‘poder’ de los bigotes que el protagonista había comisionado, al morir su padre, para rendirle homenaje. Al ponérselos, en estado de pánico, Jesús se había sentido como si fuera otro.

En este caso, el cuento permite subrayar los que va a ser explicitado solo al final de la novela, es decir, el sentido de culpabilidad que el protagonista siente por la muerte de sus padres, hasta desear anular su propia identidad para compensar la pérdida de ellos. Y, al mismo tiempo, la conciencia que Jesús adquiere al reconocer en la figura paterna un modelo que imitar para construirse una personalidad sólida que él es consciente de no tener.

2) Cuento como ‘adelanto’ de un acontecimiento ocurrido – o imaginado – durante la infancia que vuelve a la memoria del protagonista solo después de que ese acontecimiento haya sido reproducido en el cuento mismo. El ejemplo de este tipo de narración se encuentra en el episodio en que Olegario se pierde entre la muchedumbre de un grande almacén sin conseguir encontrar a su padre. Cuando, por fin, un ‘hombre con bigotes’ se presenta para reclamar a su

fábulas que cuenta: en el momento en el que las crea, él se vale de todo su patrimonio personal de sueños y recuerdos infantiles. Sin embargo, existe otra razón que justifica que en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* los cuentos interpolados a la narración principal son tan estrictamente conexos a esa, tanto que no se les pueden enuclear sin consecuentemente minar su unidad estructural: el personaje fabuloso de aquellos cuentos es una proyección del protagonista, su Doble insertado en una dimensión paralela. Nacido de manera espontánea de la imaginación de Jesús, se relaciona con la parte más oscura de su personalidad, de su inconciente, con sus miedos infantiles. Y cuanto más él cuenta, tanto más su pasado sale a través de la mediación de su personaje, hasta que la identificación entre creador y creatura no sea total, por lo que al cuento se le sustituye la escritura en primera persona y a las aventuras fantásticas la relación de su propia experiencia.

La interconexión siempre más evidente entre Jesús y su Doble, que viene amplificadas por la duplicación de la historia del primero en las aventuras del segundo, conduce al protagonista a descubrir a sí mismo y a utilizar la escritura para ‘dar cuerpo’ a su encontrada identidad, pero también para tener una visión más clara y objetiva de su propia experiencia vital. Escribe, de hecho, el protagonista:

Todas aquellas cosas, sin ser un continente, constituían *un espacio* a recorrer *con orden*. Así como las ciudades convenía verlas desde el río, si lo tenían, porque *en torno a él solía articularse su historia*, así todos estos *acontecimientos necesitaban un lugar* desde el que *contemplanlos*, y ese lugar era el de *la tercera persona que selecciona los materiales narrativos y los*

hijo, el niño decide reconocer aquel desconocido como su propio padre, condicionando su destino para siempre. Cuando llegará a ser adulto, Olegario se acordará del episodio y necesariamente tendrá que empezar de este punto la búsqueda de su familia verdadera.

Después de contar a David esta historia, Jesús se da cuenta de que había inventado el cuento de un acontecimiento que le parece haber vivido durante su infancia. A través del cuento, él se acordará de algo que por muchos años había olvidado, es decir, que no era el verdadero hijo de sus padres.

En realidad, el tema del bastardo encierra dos diferentes implicaciones: en efecto, es muy improbable que el episodio del grande almacén haya ocurrido realmente, pero el hecho de que el protagonista lo reconozca como material de su memoria indica la tentativa por parte de él de ‘reajustarse’, a nivel inconsciente, el peso del sentido de responsabilidad con respecto a la muerte violenta de sus padres. Además, imaginar y creer ser un hijo adoptivo, anula el sentido mismo de parricidio y, consecuentemente, el sentido de culpabilidad que de ese deriva, así como anula la culpa que se insinúa tras el tabú del incesto, por haber deseado a su propia madre, puesto que la mujer deseada no era, en la realidad, su madre verdadera.

distribuye sobre el papel de acuerdo a una estrategia, otra vez la estrategia, después de *la estrategia*, o antes, no sé, vienen siempre *las condiciones objetivas*, en fin, de acuerdo a un cálculo que garantizara *el sometimiento de los impulsos a un esquema jerárquico* para obtener el mayor partido de los recursos universales de que disponía. [Las cursivas son nuestras]¹⁷.

El protagonista, pues, en un primer momento piensa encargar la relación de sus propias aventuras a la narración en tercera persona del singular, para recorrer su camino vital a través de un filtro que le pueda asegurar una visión objetiva. Pero cuando él se encontrará identificado por completo en su Doble, en el valiente Olegario a quien había entregado su identidad multiplicada, es decir, cuando su metamorfosis será completa, tras descubrirse un individuo muy diferente del autómatas que durante años había actuado un papel no suyo, entonces preferirá dar testimonio de su recorrido interior a través de una narración en primera persona, de una autobiografía que atestigüe este cambio, puesto que para Jesús escribir equivale a aceptar su propia existencia. En este sentido el libro, en su fisicidad se convierte en *cuerpo*, prueba tangible de veracidad de la ecuación ESCRIBO, ERGO SUM. Pero, en este caso, el poder salvador de la escritura se encuentra en otorgar al protagonista la posibilidad de legitimarse en una proyección fantástica que avale la elección de renunciar a su propia dimensión real, es decir, a su estatus de individuo integrado en una sociedad.

Con respecto a la distinción propuesta por Borowski Llanos – entre *intercalación* y *acción principal* – que citamos al principio de este trabajo, en la novela de Millás las aventuras del valiente Olegario sufren un deslizamiento del primer término hacia el segundo: de elemento intercalado en la diégesis primaria a parte integrante de esa, más bien, el componente fantástico y fabulístico sufre un proceso de transformación directamente conexas, sea al proceso de autoconciencia del protagonista, sea al paso de la oralidad a la escritura. Los *cuentos orales* inventados por Jesús para dormir a su hijo, en un primer momento empapados de elementos experienciales inconcientes de su creador y *hablador*¹⁸, poco a poco que este profundiza su

¹⁷ J. J. Millás, *op. cit.*, pp. 113-114.

¹⁸ Utilizo el término, denso de sugerencias e implicaciones semánticas, refiriéndome a la homónima novela de M. Vargas Llosa, *El hablador*, Seix-Barral, Barcelona 1987, en la que el protagonista, un europeo perdido en la selva peruana, poco a poco, de extranjero se transforma, física e interiormente, justamente, en el *hablador*, el portavoz de una civilización ya en

relación consigo mismo y elige quién ser, se convierten en parte integrante de la narración primaria, cuando Jesús lleva a cabo su proceso de identificación total con el héroe creado por él. Aquí el cuento se hace *poiético* del futuro vital de su autor/personaje que elegirá pasar de la oralidad a la escritura en primera persona de su propia autobiografía *in fieri*.

Para trazar unas conclusiones acerca de la presencia, en las novelas de Marsé y de Millás antes analizadas, de narraciones diferentes de la diégesis primaria y después de averiguar cuánto su inserción repercute sobre el contenido y sobre la forma de la entera obra, antes de todo, podemos remarcar que la importancia de los cuentos en la economía total de las obras es evidente desde sus premisas, porque su papel se explicita ya en el título de las dos novelas, y eso me parece no deja duda alguna acerca su esencialidad en la construcción de aquellas.

Las narraciones insertadas en ambas novelas pertenecen a géneros altamente codificados: en el caso de Marsé, el género *noir* y la filmografía coeva a los acontecimientos narrados en la diégesis primaria; en el caso de Millás, el género épico y el fantástico de los cuentos de hadas. Así como también el estilo y el lenguaje se adecuan por completo a las tipologías de los géneros propuestos como narraciones accesorias en las dos novelas.

En cambio, lo que difiere de manera esencial en *El embrujo de Shangai* con respecto a *Tonto, muerto, bastardo e invisible* es la falta de poder del cuento para incidir en la realidad factual, por lo que ese se revela una vana tentativa de sobreponerse a un real omnipervasivo que ha corrompido ya cualquier valor humano. El presente como manifestación de una degradación moral que ha llegado a la *médula* de la sociedad, simbolizada por el escape de gas en la Plaça Rovira, oculta y escondida en las entrañas podridas del subsuelo.

En Millás, la única salida para su personaje está en el desvío fantástico ofrecido efectivamente por los cuentos intercalados, y la novela no es sino que la lenta identificación de Jesús en el personaje/héroe creado por él, y por eso la salvación es posible solo asumiendo su verdadera identidad – la del cuento – y sucesivamente, también el papel de escritor de una historia todavía por inventar, que se materializa en el libro que ahora los lectores tenemos entre las manos.

extinción, moderno juglar de una oralidad que se transmite a través del espacio circunscrito y angosto de la jungla.

RITA LIBRANDI

LE LINGUE DELLE UNIVERSITÀ ITALIANE NEL PASSATO

1. Il latino per le università medievali

Un saggio sulle lingue che le università italiane hanno adoperato lungo i secoli potrebbe facilmente chiudersi in poche righe, se è vero che il latino non ebbe quasi alcun concorrente almeno fino al XVIII sec., quando fu sostituito poco per volta dalla lingua italiana. Si tratta, tuttavia, di una semplificazione eccessiva che non dà conto di eccezioni importanti e non rende giustizia a una storia di cooperazione tra lingue e culture diverse.

Nell'Europa dei decenni tra XII e XIII sec., il latino ebbe una funzione essenziale e fu, se non il primo motore, certamente una delle spinte di maggior forza per la stessa nascita delle università. Sul finire del sec. XI, infatti, un cambiamento radicale investì l'istruzione di livello superiore nell'Occidente europeo, non solo a seguito della decadenza subita dalle antiche Scuole fondate da Carlo Magno, ma anche grazie alla rivoluzione culturale prodotta dalle numerose traduzioni latine che pervasero l'Europa. In centri come Bisanzio, Venezia, la Sicilia o la Spagna, dove gli scambi tra le culture del Mediterraneo erano stati vivaci e ininterrotti, il lavoro dei traduttori consentì di ricostruire un ponte con il sapere dell'antica Grecia, favorendo la diffusione della filosofia aristotelica e l'insorgere di un grande fervore intellettuale. A ciò molti studiosi riconducono la nascita di istituzioni autonome, nate dagli accordi tra studenti e maestri, che concordarono modi e contenuti per la trasmissione del sapere.

Non si trattò di un fenomeno spontaneo ma di un evento sostenuto da politiche sociali e culturali, nelle quali un ruolo decisivo fu giocato dalla Chiesa e dai pontefici. Grazie agli studi degli ordini mendicanti, infatti, e in particolare dei domenicani, che avevano reinterpretato Aristotele alla luce dei dogmi cristiani, fu possibile conciliare speculazione filosofica e teologica e riconoscere alle università la legittimità papale di cui avevano bisogno. Si configurarono in tal modo gli *Studia generalia*, la cui denominazione, divenuta presto sinonimo di ‘centro di studi superiori’, non fu però assegnata a tutte le istituzioni universitarie, perché per essere *Studium generale*, come le università di Parigi o Bologna, bisognava avere una pluralità di maestri, la capacità di aprirsi oltre i confini della propria area accogliendo studenti da ogni parte d’Europa e, soprattutto, l’autorizzazione a rilasciare una licenza che consentisse a chi aveva completato gli studi di insegnare ovunque¹.

Tutto ciò fu favorito, come si diceva, anche dalle traduzioni in latino, la lingua che nell’Europa del medioevo rese possibile gli scambi e la trasmissione delle conoscenze oltre ogni confine. È doveroso osservare, però, che l’azione svolta dal latino non è in alcun modo confrontabile con la comunicazione che oggi sembrerebbe garantita dalla lingua inglese. Il latino del medioevo non è né la lingua di uno specifico paese europeo, né una lingua che a quell’epoca avrebbe potuto affermarsi grazie a particolari poteri politici ed economici: il latino è, per l’uomo del medioevo, la lingua delle Scritture e dunque del sommo sapere. Solo il riconoscimento universale di lingua della sapienza le consegna la capacità di far convergere gli intellettuali del tempo verso una nuova idea di trasmissione della conoscenza.

Non è del tutto esatto, del resto, affermare che il latino, lingua unica del sapere universitario, abbia escluso completamente il volgare dai contenuti più alti della speculazione filosofica e scientifica. Se è vero, infatti, che la prima produzione scritta in volgare riguarda settori considerati minori dalla cultura

¹ Si è qui sintetizzata in modo rapido e schematico una storia ben più complessa, che gode di un’ampia bibliografia; ci si limita a rinviare a C. Frova, *Istruzione e educazione nel medioevo*, Loescher, Torino 1973, pp. 120 sgg.; J. Verger, *Le università del medioevo*, Il Mulino, Bologna 1982, pp. 46-51 e 75-81; Id., *Gli uomini di cultura nel medioevo*, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 70-76. Molto importanti per il contributo delle università medievali alla costruzione della cultura europea sono le osservazioni di F. Bruni, *Italia. Vita e avventura di un’idea*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 105-109. Studi sulla storia e le origini medievali di molte università italiane e sul loro ruolo nella cultura europea sono pubblicati nella rivista «Annali delle Università italiane», i cui numeri dal 1999 al 2014 sono disponibili online: http://www.cisui.unibo.it/frame_annali.htm (08/2019).

mediolatina, come la poesia e la narrazione di argomento amoroso, è anche vero che una particolare letteratura, che non rientra tra i libri di testo universitari, ma che serve agli studenti da supporto e consultazione nei propri studi, è all'origine dei primi testi di contenuto scientifico e filosofico in volgare. Non per nulla, quasi contemporaneamente alla nascita delle università, si sviluppa un genere che si usa denominare «enciclopedico», per il tentativo con cui numerose compilazioni prodotte fra XIII e XIV sec. cercano di mettere insieme le principali nozioni del sapere medievale.

Le enciclopedie mediolatine sono confezionate in modo da soddisfare le esigenze dei lettori cui si rivolgono; intendono dare fin dal titolo l'idea di una totalità (*De proprietatibus rerum*, *Speculum mundi*) e includono principalmente nozioni di fisica, astronomia, cosmografia, oltre alle regole della retorica e del comportamento virtuoso. Sono conoscenze concatenate tra loro, che rinviano alle arti del trivio (grammatica, retorica e dialettica) e del quadrivio (aritmetica, astronomia, geometria e musica) e dunque a conoscenze basilari per ogni percorso di studi universitari. L'affermarsi della cultura laica, d'altro canto, fa sì che i testi enciclopedici, che hanno un andamento più semplice e divulgativo dei trattati teorici, siano richiesti anche da un pubblico di lettori estranei alle università, facilitando tra il Due e il Trecento sia traduzioni sia produzioni autonome in volgare: basterà pensare alla *Composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo, al *Tresor* di Brunetto Latini, ai volgarizzamenti tratti dal *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico o dai *Metereologica* di Aristotele. Ciò non vuol dire che il volgare entri, attraverso questa piccola pattuglia di testi, nelle università, ma che il latino dei libri di divulgazione universitaria stimola una prima, timida produzione di testi filosofico scientifici in un volgare che arricchisce così il proprio patrimonio lessicale².

L'insegnamento universitario e, in particolare, le disputazioni filosofiche e i temi della scolastica lasciano traccia di sé anche nei componimenti poetici in volgare: basterà pensare a Guido Cavalcanti e ad alcuni passaggi di *Donna me prega*, strettamente correlati alla *Quaestio disputata de felicitate* che il

² Si tratta anche in questo caso di temi che richiederebbero una più ampia trattazione; mi permetto di rinviare, solo per un inquadramento generale, a R. Librandi, *Il lettore di testi scientifici in volgare*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 2 Il medioevo volgare*, vol. III, *La ricezione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Salerno Editrice, Roma 2003, pp. 125-154 e, per una rassegna bibliografica recente, Ead., *La lingua della scienza in diacronia: un bilancio di studi sul medioevo partendo da Galileo*, in *Parole nostre. Le diverse voci dell'italiano specialistico e settoriale*, a cura di J. Visconti, Il Mulino, Bologna 2019, pp. 99-111.

maestro Giacomo da Pistoia aveva dedicato al poeta e che, come suggerisce Maria Corti, dovette essere discussa all'università di Bologna sul finire del Duecento³. È quasi superfluo ricordare, inoltre, il ruolo essenziale che le dispute filosofiche svoltesi negli Studi dei domenicani ebbero sui trattati e sui versi di Dante, lasciando traccia di un sensibile ridursi del divario tra le due culture grazie a una trasmigrazione del sapere universitario latino nelle scritture in volgare. Si tratta, d'altro canto, come è facile intuire, di una storia prevalentemente fiorentina: è a Firenze, cioè, che dalla fine del XIII sec. alla metà e oltre del XIV si avvia un processo osmotico tra sapere latino e volgare, che renderà quasi naturale, un secolo dopo, la prima rottura del fronte del latino nell'insegnamento universitario.

2. Primi spiragli per il volgare

È proprio a Firenze, nella seconda metà del Quattrocento, che il volgare fa il suo ingresso in uno Studio universitario: nel segnalare, infatti, che le prime lezioni in italiano sono state pronunciate nel Settecento, gli studiosi tralasciano di ricordare due parentesi che si giustificano anche con i grandi rinnovamenti generati dal cosiddetto umanesimo volgare. Fin dall'inizio del secolo le università avevano assorbito i fermenti generati dai nuovi ideali umanistici, ma l'incontro con la più illustre tradizione letteraria in volgare si realizzò solo nella seconda metà del Quattrocento, quando Lorenzo de' Medici, aiutato da Angelo Poliziano e Cristoforo Landino, mise in atto una vera e propria politica linguistica a favore del fiorentino e della sua letteratura.

Le prime tracce di un'università Toscana si trovano a Siena, da cui provengono, intorno alla metà del Duecento, testimonianze di una comunità di studenti provenienti da altri territori e di docenti pagati dal Comune. Occorrerà più di un secolo, tuttavia, perché l'imperatore Carlo IV riconosca ufficialmente lo Studio della città, concedendogli solo nel 1357 il diploma e i privilegi di Studio generale. Qualche anno prima, al contrario, per volere di Clemente VI, era stato fondato, nel 1343, lo Studio di Pisa, entrato però dopo pochi decenni in una fase di decadenza, a seguito delle alterne vicende politiche subite dalla città. Per la sua rinascita furono essenziali gli interventi della Signoria medicea, che stabilì di mantenere a Pisa la sede del più importante

³ M. Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003, pp. 9-144.

Studio della Toscana⁴. Nei documenti che testimoniano questa decisione, la scelta viene giustificata con motivi di ordine pratico, come la carenza di spazi o di edifici idonei, che avrebbero reso inadeguato un trasferimento dell'università a Firenze. È evidente, d'altro canto, che assegnare a un luogo o all'altro la sede degli studi superiori aveva un peso politico molto alto e che i Medici intendevano riequilibrare con questa disposizione il rapporto tra le diverse aree della Toscana. Non si poteva però negare a Firenze il riconoscimento dovuto al suo ruolo culturale e si decise, pertanto, di aprire anche qui un Studio, dove si sarebbero tenute stabilmente lezioni di retorica e poetica⁵. Fin dal 1458 gli insegnamenti furono affidati a Cristoforo Landino, filosofo, umanista e grande sostenitore della tradizione letteraria di Firenze, che, dopo i corsi su Cicerone, sull'*Ars poetica* di Orazio e sui testi più rilevanti della tradizione classica, intorno al 1467, pronunciò interamente in volgare una prolusione sul Canzoniere del Petrarca⁶. Ancora nel 1474, ormai sotto il governo di Lorenzo de' Medici, Landino tenne in volgare anche una prolusione a Dante e, sebbene le due parentesi non vadano intese come un sovvertimento nella gerarchia dei saperi, ciò sancisce il primo l'ingresso della letteratura in volgare tra gli insegnamenti dell'università⁷.

Le prolusioni petrarchesca e dantesca rimarranno, tuttavia, per lungo tempo un episodio isolato; si dovrà attendere, infatti, il 1589 per l'istituzione all'Università di Siena della prima cattedra di «toscana favella». Lo studio senese conobbe proprio in quegli anni una rinascita favorita dal granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici, cui si deve anche la decisione di inserire tra i programmi l'insegnamento di una lingua volgare, il primo in Italia e in

⁴ Cfr. P. Nardi, *L'insegnamento superiore a Siena nei secoli XI-XIV. Tentativi e realizzazioni dalle origini alla fondazione dello Studio generale*, Giuffrè, Milano 1996, pp. 1-201; *L'università di Siena: 750 anni di storia*, a cura di M. Ascheri et al., Amilcare Pizzi per Monte dei Paschi, Siena 1991; M. Tangheroni, *L'età della Repubblica dalle origini al 1406* e R. Del Gratta, *L'età della dominazione fiorentina (1406-1543)*, in *Storia dell'università di Pisa. I: 1343-1737*, a cura della Commissione rettorale per la storia dell'università di Pisa, Pacini, Ospedaletto 1993, pp. 5-32 e 33-78.

⁵ A. Fabroni, *Historiae Academiae Pisanae volumen I*, Cajetanus Mugnainius, Pisa 1791, pp. 409-414.

⁶ C. Landino, *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma 1974, 2 voll., e cfr., per la data della prima delibera che assegnò a Landino l'insegnamento di retorica e poetica e per gli anni in cui è documentata la sua attività presso lo Studio di Firenze, S. Foà, *Cristoforo Landino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXIII, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2004.

⁷ Cfr. M. Tavoni, *Il Quattrocento*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 68-69.

Europa, istituito, peraltro, su richiesta dei numerosi studenti tedeschi che frequentavano lo Studio di Siena. L'incarico fu affidato a Diomede Borghesi (1539-1598), grammatico e frequentatore della corte granducale, che nelle sue lezioni avrebbe riproposto le posizioni di Pietro Bembo e Leonardo Salviati⁸.

Solo qualche decennio più tardi, nel 1632, fu assegnata una nomina a lettore di lingua toscana al grammatico e accademico della Crusca Benedetto Buommattei, che tenne corsi a Pisa e a Firenze, ma si trattò, in tutti i casi, di episodi circoscritti o legati alla particolare storia di Firenze e della Toscana. Sono gli anni, d'altro canto, in cui le università europee vivono cambiamenti profondi, segnati negativamente da chiusure e separazioni. La frattura era stata provocata dalla divisione tra le religioni cristiane iniziata con la riforma luterana e con la separazione dalla Chiesa di Roma di Enrico VIII di Inghilterra: le barriere non si erano alzate solo intorno alle università dei paesi cattolici ma, a mano a mano che se ne accentuava il carattere nazionalistico e confessionale, avevano circondato anche quelle dell'Europa protestante. Ciò comportò un complessivo rallentamento nell'innovazione degli studi, che si tradusse, soprattutto in Italia, nell'incapacità di abbandonare il vecchio aristotelismo, proprio quando il pensiero scientifico raggiungeva traguardi mai toccati fino ad allora. Le sedi di questi importanti progressi scientifici non furono, infatti, le Università ma le Accademie, dove le nuove teorie viaggiavano ormai attraverso le parole del volgare⁹. Basterà ricordare, fra tutti, il nome di Galileo Galilei, che, partendo dalla discussione intrecciata con il fondatore dell'Accademia dei Lincei, Federico Cesi, compose in volgare l'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* (1613). Da qui sarebbe partita la successiva speculazione sulla costituzione dell'universo, che sempre più si sarebbe avvalsa della lingua volgare, aprendo le porte a una modernità da cui rimasero escluse tutte le sedi universitarie. Queste non persero, tuttavia, il

⁸ A. Cappagli, *Diomede Borghesi e Celso Cittadini lettori di toscana favella*, in *Tra Rinascimento e strutture attuali. Saggi di linguistica italiana*, a cura di L. Giannelli, N. Maraschio, T. Poggi Salani e M. Vedovelli, Rosenberg e Sellier, Torino 1991, pp. 23-35; N. Maraschio, T. Poggi Salani, *L'insegnamento di lingua di Diomede Borghesi e Celso Cittadini: idea di norma e idea di storia*, in «Studi linguistici italiani», XVII, 1991, pp. 204-232; C. Caruso, *Introduzione a Diomede Borghesi, Orazioni accademiche*, ETS, Pisa 2009, pp. 9-32; G. Mattarucco, *Diomede Borghesi e Girolamo Buoninsegni lettori di lingua toscana a Siena*, in «Studi di grammatica italiana», XXXVII, pp. 172-202.

⁹ Cfr. N. Maraschio, *Accademie nella storia della lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, vol. I, diretta da R. Simone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 2-6.

loro prestigio, come dimostra, tra l'altro, l'insegnamento dello stesso Galilei nell'Università di Padova dal 1592 al 1610, né sarebbe stato possibile per gli intellettuali del tempo trovare altri luoghi in cui si potessero apprendere contemporaneamente discipline così diverse tra loro; sarebbero però dovuti passare ancora molti decenni prima che le lingue moderne potessero affermarsi definitivamente e ufficialmente nelle università.

3. L'ingresso dell'italiano e l'insegnamento delle lingue straniere

La svolta decisiva nell'insegnamento universitario si ha con i grandi cambiamenti politici e culturali che interessano l'intera Europa del XVIII secolo. Un ruolo essenziale rivestono, com'è noto, le scoperte scientifiche e, ancor più, la loro applicazione nell'organizzazione del lavoro, nella coltivazione delle terre, nella trasformazione delle materie prime e nei commerci, fino ad arrivare alla cosiddetta rivoluzione industriale. Le Accademie che nei due secoli precedenti erano state il luogo privilegiato degli studi scientifici non sono più sufficienti: è sempre più necessario garantire a un numero crescente di persone una formazione specialistica e ben strutturata, che solo le università possono assicurare. Il latino si rivela uno strumento inadeguato alle nuove esigenze e l'italiano si fa strada tanto nell'insegnamento scolastico quanto in quello universitario. Non per nulla, come si è detto, il Settecento è il secolo in cui l'italiano fa definitivamente il suo ingresso nelle aule universitarie.

La prima rottura con la tradizione si verifica a Torino, dove nel 1734 viene affidata al letterato Girolamo Tagliazucchi l'insegnamento di «eloquenza italiana e greco», un accostamento insolito che dà tuttavia un riconoscimento ufficiale all'italiano e alla sua letteratura¹⁰. Si riprendeva, in sostanza, il percorso iniziato a Siena due secoli prima, ma per la prima volta lo si faceva in una sede distante dalla storia culturale di Firenze, lasciando intravedere il ruolo unitario che di lì a breve avrebbe assunto la lingua italiana. L'insegnamento di Tagliazucchi, tuttavia, riguardava ancora una volta la letteratura e non mostrava altre concessioni al volgare, al contrario di quanto sarebbe accaduto qualche anno dopo a Napoli, dove nel 1754 Antonio Genovesi dettò in italiano le proprie lezioni di economia, una disciplina mai entra-

¹⁰ C. Marazzini, *Piemonte e Italia. Storia di un confronto linguistico*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1984, p. 112 e Id., *La lingua italiana. Profilo storico*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 325-326.

ta fino ad allora negli studi universitari. Sono gli anni in cui Carlo III di Borbone, promotore di riforme politiche ed economiche, fa di Napoli una grande capitale, aperta alle novità culturali, ai commerci e ai contatti, oltre che con la Spagna, con la Francia, l'Austria e l'Inghilterra. Si diffondono teorie e si promuovono discussioni intorno alla bontà del libero commercio secondo il modello inglese, o intorno ai danni legati alla separazione tra lavoro manuale e intellettuale. Antonio Genovesi è uno dei protagonisti più attivi di questi dibattiti e, animato da grande impegno sociale e civile, si prodiga per l'istituzione di un insegnamento universitario di economia. Quando la cattedra gli viene assegnata, decide di pronunciare le proprie lezioni in italiano, al fine di raggiungere il numero più ampio possibile di studenti e di promuovere un'educazione civile in grado di costruire una società nuova, moderna e prosperosa¹¹.

Negli stessi anni in cui inizia il proprio corso di economia all'università, Genovesi pubblica un'opera che rappresenta la sintesi più importante delle riflessioni economiche del XVIII secolo: si tratta della *Storia del commercio della Gran Bretagna* (1757-1758), un trattato che unisce ad alcuni studi dello stesso Genovesi anche due traduzioni, rispettivamente dal francese e dall'inglese, sulla storia del commercio d'Inghilterra. L'autore conosceva bene entrambe le lingue e dal contatto con le idee prodotte in paesi che in quegli anni stavano sviluppando una nuova politica economica scaturiscono non solo le sue elaborazioni originali ma anche la formazione di un lessico di cui l'italiano ancora mancava e che sarebbe arrivato, attraverso le sue lezioni, nelle aule dell'Università di Napoli. Nel tradurre e nel riprendere ora dal francese ora dall'inglese, Genovesi non si mostra mai passivo: cerca cioè di evitare i prestiti linguistici e di sfruttare il più possibile le risorse della lingua italiana per esprimere i nuovi concetti. Il *commercio*, per esempio, che anche nel titolo dell'opera traduce l'inglese *trade*, non indica solo lo scambio delle merci tra paesi, ma si riferisce a una precisa teoria economica, che per la ricchezza di uno Stato riteneva più importanti le esportazioni delle importazioni. È l'assunto da cui muove la cosiddetta *political economy*, madre di ciò che oggi definiamo *economia di mercato* e designata con un sintagma che proprio in quegli anni si va affermando nella lingua inglese. Solo in qualche raro caso Genovesi lo ricalca in italiano, preferendogli invece l'espressione *economia*

¹¹ P. Bianchi, N. De Blasi, R. Librandi, *Storia della lingua a Napoli e in Campania*, Pironti, Napoli 1993, pp. 138-141.

civile: dunque per tradurre *trade* l'economista napoletano si serve, analogamente al francese *commerce*, del termine *commercio*, ma per rendere *political economy* sceglie il sintagma con cui indica la propria concezione di economia e in cui l'aggettivo *civile* sottolinea l'importanza della solidarietà tra i popoli prima ancora della ricchezza individuale¹². Non per nulla al corso universitario, che pubblicherà tra il 1765 e il 1767, Genovesi darà il titolo di *Lezioni di commercio o sia di economia civile*.

Non dovunque si ripete ciò che accade a Napoli, ma se si leggono le disposizioni che in molte università italiane sono date in quegli anni a professori e a studenti, si intuisce che quasi ovunque ci si pone il problema della lingua in cui insegnare, problema reso ancor più evidente dalle difficoltà incontrate dagli studenti delle facoltà scientifiche a comprendere il latino. Nell'Università di Padova, per esempio, si distingue tra lezioni pubbliche e «private»: le prime sono recitate a memoria, con grande sfoggio di erudizione e di terminologia altisonante, che poco giova agli studenti, mentre le seconde, che sono tenute in privato dai professori, dovrebbero spiegare con maggiore chiarezza e profondità i contenuti delle prime. Poiché, tuttavia, le lezioni private finiscono con l'essere saltuarie e poco curate, nel 1761 si stabilisce di farle svolgere nelle aule universitarie, riducendo il numero delle lezioni pubbliche e obbligando i docenti a rendere conto dettagliatamente delle loro materie. In entrambi i casi si ricorre al latino, ma mentre si chiede la massima correttezza ai docenti, si tollera che durante le lezioni private gli studenti usino un latino italianizzato o alternino le due lingue. Accade anche che alcuni professori dichiarino di fare lezione «in italiano anzi padovano» e che i Riformatori deplorino sia l'uso di un latino povero, e quindi di poca utilità per gli studenti, sia il ricorso a un italiano mescolato «degli'idiotismi di loro patrie diverse» non «intesi da molti de forestieri»¹³. Le resistenze durano ancora a lungo, ma dopo il 1771 si accettano alcuni compromessi, che concedono

¹² Cfr. R. Librandi, *Sul lessico dell'economia negli scritti di Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani*, in *Letteratura e industria*, a cura di G. Bàrberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 239-252; Ead., *Note sulla traduzione del Tesoro del commercio di Antonio Genovesi*, in *Tra res e imago. In memoria di Augusto Placanica*, a cura di M. Mafri e M. R. Pelizzari, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 541-552.

¹³ P. Del Negro, «Pura favella latina», «latino ordinario», «buono e pulito italiano» e «italiano anzi padovano». I «vari linguaggi» della didattica universitaria nella Padova del Settecento, in «Annali di storia delle Università italiane», III, 1999, pp. 121-141, http://www.cisui.unibo.it/annali/03/annali_03.htm (08/2019).

all'italiano spazi sempre più ampi, soprattutto per alcune discipline applicative come l'ostetricia, l'architettura pratica, l'anatomia.

Nel giro di pochi decenni, il latino sarà progressivamente e stabilmente abbandonato, ma in compenso, nell'istruzione superiore del XVIII sec., diverranno oggetto di studio anche le lingue moderne straniere. Fino a quel momento era stato possibile studiare le lingue moderne solo privatamente, perlopiù con l'aiuto di precettori madrelingua, ma l'incremento degli scambi politici e commerciali faceva sì che nel Settecento gli studi superiori si aprissero anche all'apprendimento di lingue moderne diverse dalla propria. La svolta si verificò ancora una volta a Napoli, grazie all'impegno del sacerdote missionario Matteo Ripa (1682-1746), che per diversi anni, dal 1711 al 1723, aveva soggiornato in Cina, esercitando, presso la corte dell'imperatore Kangxi, anche la professione di pittore e incisore su rame. Nel 1724 ritornò a Napoli e portò con sé quattro giovani cinesi e un maestro di lingua e scrittura mandarinica: fu il primo nucleo di un'importante istituzione, che nel 1732, grazie al fervore delle sue attività, fu ufficialmente riconosciuta da papa Clemente XII come il Collegio dei Cinesi. Il nuovo istituto si aprì ben presto uno spazio importante tra le scuole di studi superiori e si specializzò nella formazione di giovani religiosi cinesi destinati alla diffusione della fede cattolica nel proprio paese. Dal 1747, però, furono ammessi al Collegio anche giovani provenienti dai paesi dell'Impero Ottomano, come gli Albanesi, i Bosniaci, i Montenegrini, i Serbi, i Bulgari e i Greci, che vi ricevevano una formazione religiosa per diventare sacerdoti e per apprendere le lingue dei paesi dove avrebbero svolto la loro attività missionaria.

È superfluo ricordare il ruolo essenziale svolto in età moderna dalla Chiesa e dai missionari sia per lo studio delle lingue afro-asiatiche e amerindie sia per le strategie comunicative con cui riuscirono ad abbattere le barriere linguistiche. Gli scopi del Collegio, però, si ampliarono progressivamente e inclusero la formazione di interpreti esperti nelle lingue della Cina e dell'India, destinati a lavorare soprattutto per la Compagnia di Ostenda, la potente compagnia commerciale che godeva della protezione dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo e aveva il compito di favorire i rapporti economici tra i paesi dell'Estremo Oriente e lo stesso Impero Asburgico. Gli interpreti diplomati al Collegio dei cinesi avrebbero continuato a svolgere il loro lavoro a servizio delle compagnie olandesi e inglesi almeno fino ai primi dell'Ottocento, confermando che le prime aperture alle lingue moderne negli studi superiori erano generate dallo slancio dato ai commerci soprattutto dalla Gran Bretagna e

dai Paesi Bassi, uno slancio che era stato contemporaneamente all'origine delle prime lezioni in italiano pronunciate da Genovesi e dei primi rapporti di scambio e reciprocità tra lingue diverse.

Questa particolare fisionomia del Collegio dei Cinesi fu esaltata dopo l'Unità d'Italia, quando divenne il luogo in cui più che altrove era possibile affrontare uno studio avanzato delle lingue straniere. Inizialmente si conservò anche la sezione del Collegio destinata ai religiosi missionari, ma si incrementarono sempre di più i corsi rivolti a laici interessati ad apprendere le lingue dell'Asia orientale. Si accrebbe progressivamente anche il numero delle lingue insegnate: se poco prima dell'Unità erano già stati introdotti l'arabo e il russo, con la riforma voluta da Francesco De Sanctis, critico letterario e per qualche tempo ministro della Pubblica Istruzione, si introdussero gli insegnamenti dell'hindi, dell'urdu, del persiano e del greco moderno. Nel 1888, anche grazie alla numerosità delle lingue insegnate e al moltiplicarsi degli studenti, l'Istituto perse la sezione missionaria e fu equiparato a un'università chiamata fin dall'inizio «L'Orientale»¹⁴.

Dopo l'unificazione politica italiana, d'altro canto, l'esigenza di uno studio universitario delle lingue straniere si intensificò e nel 1868 si istituì a Venezia una nuova scuola di studi superiori che avrebbe assegnato all'insegnamento delle lingue un ruolo essenziale. L'attuale Università Ca' Foscari di Venezia, infatti, nasce come Scuola Superiore di Commercio e Navigazione, frutto di un progetto con il quale la borghesia cittadina aveva puntato alla formazione di esperti del commercio e delle relazioni politiche tra i paesi. Si intendeva da un lato contrapporre la specificità degli studi all'antica tradizione dell'Università di Padova e dall'altro esaltare le tradizioni mercantili di Venezia, per farne, una volta entrata nel Regno d'Italia, una città europea aperta verso l'Oriente. Si seguì il modello della Scuola superiore di commercio di Anversa e, pur tenendo sempre insieme insegnamenti teorici e pratici, si istituirono tre percorsi distinti: quello commerciale per la professione mercantile, il magistrale per l'insegnamento e quello consolare per

¹⁴ Cfr., per le brevi notizie qui riportate e per una più ampia storia dell'Università di Napoli «L'Orientale», M. Fatica, *L'Istituto Orientale di Napoli come sede di scambio culturale tra Italia e Cina nei secoli XVIII e XIX*, in «Scritture di storia», 2, 2001, pp. 83-121 e Id., *Sedi e palazzi dell'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» (1729-2005)*, Università di Napoli «L'Orientale», Napoli 2006; si veda anche *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX. Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi*, a cura di M. Fatica e F. D'Arelli, Università di Napoli «L'Orientale», Napoli 1999.

la carriera diplomatica. In tutti e tre fu essenziale l'insegnamento delle lingue straniere: nell'anno in cui partirono le attività didattiche si istituirono solo le cattedre di francese, inglese, tedesco, e neogreco, ma seguirono, a distanza di solo un anno, l'arabo, il turco e il serbo croato e, nel 1873, il giapponese¹⁵.

Sono state le prime pietre di edifici che sarebbero divenuti sempre più solidi nel secolo successivo, dopo aver seguito un percorso lungo il quale le innovazioni positive erano sempre state prodotte dall'incontro e dagli scambi tra lingue e culture diverse.

¹⁵ Cfr. A. Tagliaferri, *Profilo storico di Ca' Foscari: (1868-69/1968-69)*, numero speciale di «Bollettino di Ca' Foscari», 1971; M. Berengo, *La fondazione della Scuola superiore di commercio*, Poligrafo, Venezia 1989; G. Paladini, *Profilo storico dell'Ateneo*, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia 1996.

CLELIA MARTIGNONI

L'INCONTRO DI DANTE ISELLA CON CARLO DOSSI.
«FAMILIARITÀ» E IMPLICAZIONI CRITICHE

Ciascuno è contemporaneo a chi gli è più vicino, non nei luoghi o nel tempo, ma nei gusti e nelle idee.

Dante Isella

1. Carlo Dossi e Dante Isella: un incontro decisivo

L'incontro tra Carlo Dossi e Dante Isella è stato decisivo per entrambi: l'estroso scrittore di grande qualità scomparso nel 1920, e l'illustre filologo cui dobbiamo la moderna filologia d'autore. Ne deriva per Dossi l'acquisto di una ricognizione filologica e critica a tutto campo, come mai gli era stata riservata, e Isella avvia con Dossi la sua ricchissima e coerente carriera di studi. L'incontro si fonda su sintonia e familiarità (di «familiarità» parla Isella in un luogo che tornerò a citare in chiusura)¹, ed è sorretto da serrate concatena-

Una prima stesura del saggio è stata presentata a una giornata su Lucini e Dossi svoltasi il 4 aprile 2018 a Novedrate, e una versione variata sarà edita in un prossimo numero monografico (1/2020) di «Storie e linguaggi», diretta da F. Cardini e P. Trovato.

¹ Cfr. dalle pagine di Isella premesse a C. Dossi, *Il libro delle prefazioni, con uno scherzo bibliografico di D. Isella*, Scheiwiller, Milano 1992. Isella aggiunge al quadro del suo rapporto con Dossi la postilla che ho messo in epigrafe: «ciascuno è contemporaneo a chi gli è più vicino, non nei luoghi o nel tempo, ma nei gusti e nelle idee», p. 10.

zioni culturali, che conviene richiamare alla memoria, in contrasto con un presente sostanzialmente alieno dal ricordare.

L'avvicinamento a Dossi di Isella avvenne nel 1946, e rappresentò l'inizio del suo lavoro filologico e critico, coincidendo con la tesi di laurea. Appunto nel 1946, «nei primi mesi del dopoguerra», un Dante Isella ventiquattrenne, pieno di entusiasmo e vigore, reduce dal magistero indelebile di Contini, arriva in bicicletta dalla sua Varese alla villa quattrocentesca Pisani-Dossi di Corbetta (presso Magenta, paese d'origine di Carlotta Borsani moglie di Dossi) per conoscere il figlio ed erede dello scrittore, don Franco Pisani Dossi, «*gentilhomme campagnard* in ogni suo tratto e gesto», portando con sé un autorevole «biglietto di Carlo Linati»². Così Isella evocherà negli anni Novanta le nobili dimore dossiane: l'antica casa di Corbetta con le testimonianze dello scrittore e delle preziose collezioni archeologiche, e la villa liberty del Dosso Cardina sul lago di Como progettata da Luigi Cantoni, che accolse il superbo archivio:

Una casa [quella di Corbetta] dove tutto diceva cultura, tutto parlava delle ricerche archeologiche, delle letture sterminate e dei gusti eccentrici del suo proprietario. Un patrimonio singolare, con l'appendice non meno preziosa dei libri e dell'ordinatissimo archivio, accolti in vecchiaia nella grande villa, liberty-neoclassica, del Dosso Cardina, aerea sull'azzurra forcilla dei due rami del lago di Como, tra le severe cuspidi di boeckliniani cipressi...³

L'incontro con gli archivi dossiani, che schiudono al brillante laureando i tesori ancora segreti delle carte, prefigura aree essenziali del futuro itinerario di Isella, massimo studioso della letteratura lombarda in dialetto e in lingua con imprese indimenticabili (per citare selettivamente, Maggi, Parini, Man-

² Il ricordo si legge in D. Isella, *Dove erano i cervi. Federica Galli e il bosco di Riazolo* (scritto del 2006), ora raccolto in D. Isella, *Amici pittori, Introduzione* di Pier Vincenzo Mengaldo, Archinto, Milano 2018, pp. 149-150 (la scheda bibliografica completa è alle p. 17-18: si ricorda che uno stralcio uscì anche sul «Corriere della Sera» del 26 gennaio 2008). Si veda per un esame complessivo la bibliografia di Isella curata dai benemeriti allievi ticinesi De Marchi e Pedrojetta: *Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, a cura di P. De Marchi e G. Pedrojetta, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017 (un precedente parziale è *I libri di Dante Isella*, a cura dei medesimi, Scheiwiller, Milano 1993). Le puntuali e documentatissime integrazioni di Paolo Bongrani al lavoro di De Marchi e Pedrojetta (contenute in *Note a margine della Bibliografia degli scritti di Dante Isella*, in «Studi e problemi di critica testuale», 97, ottobre 2018, pp. 291-306) non ne diminuiscono ovviamente il valore.

³ D. Isella, *Dove erano i cervi*, cit., p. 151.

zoni, Porta, Dossi, Tessa, Gadda, Sereni). Vediamo di rintracciare alcuni fili dei magnetici intrecci culturali sottostanti.

2. Il magistero di Contini e la linea espressionistica

Tra 1944 e 1945 Isella era stato allievo a Friburgo di Gianfranco Contini⁴, filologo romano sulla cattedra friburghese dal '38 al '52, ma non meno attratto dalla contemporaneità. Come appare dalla bibliografia di Contini allestita da Giancarlo Breschi⁵, gli studi di romanistica di Contini procedono in parallelo con gli interessi moderni (anche sul modello del maestro d'elezione Leo Spitzer), stabilendo tra le due zone connessioni che possiamo ben dire vertiginose. Rinviando a saggi fondamentali sul tema (Roberto Antonelli sugli *Esercizi di lettura*, Cesare Segre su Contini romanista e contemporaneista, Luciano Formisano sugli studi romanistici)⁶, ricordo che sono frequenti e vari gli interventi giovanili di Contini di ambito contemporaneo, tutti o quasi applicati a oggetti per lui né minori né effimeri, anzi, di «lunga fedeltà»⁷. Scrive Antonelli:

⁴ L'esperienza friburghese è rievocata nei numerosi interventi raccolti in Isella 2009. Sulla mediazione di Linati attraverso Contini, si veda in particolare *Visita a Carlo Linati*, *ibid.*, pp. 79-85; già in apertura a D. Isella, N. Reverdini, *La vita di Alberto Pisani e i libri di Carlo Dossi*, Scheiwiller, Milano 1995.

⁵ *L'opera di Gianfranco Contini*, a cura di G. Breschi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2000 (prima e parziale edizione Società dantesca italiana, Firenze 1973).

⁶ Cfr. R. Antonelli, *Esercizi di lettura*, in *Le Opere. Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, IV. *Il Novecento*, tomo II; *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996; C. Segre, *Contini uno, due e tre*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a cura di N. Merola, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 7-17; raccolto anche in C. Segre, *Critica e critici*, Einaudi, Torino 2012; L. Formisano, *La romanistica di Gianfranco Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, cit., pp. 69-84. Si veda anche ivi, per molti dati qui in parte ripresi, C. Martignoni, *Attraverso l'espressionismo di Contini*, in *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, cit., pp. 137-158.

⁷ Il primo scritto è la recensione del 1930 al *Tempo felice* di Marino Moretti sulla «Rivista rosiniana» di Domodossola. Nella stessa sede si registra poi un intervento su Tommaseo, quindi su Emilio Cecchi, sull'*Allegria* e poi sul *Sentimento del tempo*, su Mann in relazione a Goethe, su Montale (che in seguito sovrasterà Ungaretti), sul *Dante vivo* di Papini. Da segnalare nel '33 l'uscita sull'*Italia letteraria* di sei traduzioni poetiche dall'amato Hölderlin, in concomitanza con scritti di romanistica. Nel '34 su «Solaria» compare il saggio sul *Castello di Udine*, primo, densissimo, contributo su Gadda e sull'espressionismo; lo scritto sul Cardarelli di *Giorni in piena*, e altri su Saba, Comisso e Vigolo. Gli interventi modernisti elencati, nati spesso come recensioni, confluiscono nei sorprendenti *Esercizi di lettura* del 1939. Breschi annota in un intervento successivo (*Gianfranco Contini filologo*, in *Incontri con Gianfranco Contini*, Atti degli incontri

non v'è dubbio che la bibliografia del primissimo Contini è quella del contemporaneista. Fino al 1934, quando almeno ormai più di una quindicina degli esercizi poi riuniti in volume (sui circa 30 complessivi) sono già stati pubblicati, è rarissima la presenza dei saggi del romanista⁸.

Per stare nella prospettiva espressionistica e lombarda suggerita dal caso Dossi, il romanista Contini non solo riconosce e analizza nella letteratura coeva la grandezza di Carlo Emilio Gadda con sorprendente precocità (ha 22 anni quando nel '34 recensisce su «Solaria» *Il Castello di Udine*, con il sintomatico titolo *Carlo Emilio Gadda, o del «pastiche»*)⁹, ma più ancora individua in Gadda una peculiare «funzione» espressionistico-comica, mescolata, anticanonica e parallela rispetto alla linea illustre e monologica della nostra tradizione, facendola risalire alla sperimentazione pluringuistica e pluristilistica di Dante. Fornita nel '37 (Roma, Istituto di Filologia Romanza), poi nel '41 (Roma, Società Filologica Romana) l'edizione critica delle *Opere volgari* del lombardo Bonvesin tratta dalla tesi di laurea¹⁰, Contini pubblica nel '39 il commento alle *Rime* di Dante per Einaudi, inaugurando la visione di un Dante sperimentatore a oltranza. Incisivo il commento di Giovanni Nencioni:

Tra i molti Danti individuati dalla critica che lo ha preceduto Contini propone il Dante della «sperimentazione incessante», un Dante la cui lingua «arrivi 'più in qua' della sua cultura e sia il suo vero punto avanzato». [...] È a tutti noto che Contini ha trasformato il dantismo municipale (gigliato) e insieme patriottico in dantismo nazionale ed europeo. In forza di che? In forza della filologia romanza. [...] Contini ha estratto Dante dalla sua nicchia erudita e dal suo isolamento idolatrico e lo ha posto, con la poesia della *Commedia*

del 18 marzo 2010 e del 23 aprile 2010, Domodossola 2011, pp. 38-60) che l'esordio vero e proprio di Contini (allievo ginnasiale e liceale del Collegio Mellerio-Rosnini di Domodossola, che lasciò nel 1929 per i corsi universitari a Pavia) avvenne sul «Bollettino dell'Associazione Antonio Rosmini», 2, 1927, con un resoconto umoristico di una gita scolastica nella vicina valle Antrona (affine spontaneamente a certi registri del giovane Gadda).

⁸ R. Antonelli, *art. cit.*, p. 347.

⁹ Infine in G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Einaudi, Torino 1974 (già *Esercizi di lettura*, Parenti, Firenze 1939; poi Le Monnier, Firenze 1947). Si cita qui e avanti dall'ed. 1974, pp. 151-157.

¹⁰ Il 1937 di Bonvesin è anche l'anno del celebre saggio ariostesco *Come lavorava l'Ariosto*, che fonda la critica delle varianti, sui *Frammenti autografi del Furioso*, appena pubblicati da Santorre Debenedetti (Chiantore, Torino), cfr. ancora in G. Contini, *Esercizi di lettura*, cit., pp. 232-241.

e con la prosa del *Convivio*, alla radice dei due rami della letteratura italiana, facendolo [...] promotore e condizionatore del suo svolgimento¹¹.

Questi aspetti guidano al cuore del nostro discorso e a ciò che nella fattispecie Isella – in una sua ricostruzione dell'85, come sempre limpida e densa, dell'espressionismo lombardo da Folengo sino a Dossi e al non meno amato e studiato Tessa – chiama «funzione Dossi» o «funzione Porta»¹², ricalcando la formula «funzione Gadda» creata da Contini. Nell'*Idillio di Meulan*, dove il saggio suddetto è raccolto, Isella parla di «funzione» *Porta-Dossi-Gadda*, intitolandole la terza sezione del volume¹³.

La risalita a ritroso compiuta da Contini lungo il filo connotante dell'espressionismo, da Gadda sino ai primi secoli, dove si riconosce a Dossi un posto fermo, è articolata in un coerente tracciato critico, che prende avvio con il giovanilissimo saggio gaddiano del '34, passa attraverso numerosi interventi di rilievo, e, per Gadda, culmina nel grande approdo del *Saggio introduttivo* alla *Cognizione* einaudiana del '63, assestandosi, per l'espressionismo più in generale, nella voce d'insieme del '77¹⁴. La linea espressionistica è al centro dell'indagine per più ragioni: non solo rappresenta in pieno la drammatica crisi novecentesca da cui parte il giovane lettore, riferendosi alle maggiori avanguardie storiche europee, ma ha anche una densità specifica nella nostra letteratura, attraversata per intero dall'espressionismo con fenomeni forti e ben riconoscibili, sempre implicati con i dialetti. Ne emerge una visione tanto sistematica quanto innovativa della nostra tradizione, ricostruita da Contini per potenti scorci, e fondata eminentemente sulla storia linguistica e stilistica. Nel senso peculiare, s'intende, che Contini attribuisce allo stile: conviene evocarne qui la famosa

¹¹ G. Nencioni, *Ricordo di Gianfranco Contini*, in *Super Gianfranco Contini*, in Atti delle giornate di studio dedicate a Contini (Pavia, Collegio Ghislieri, 4 dicembre 1990 - Zurigo, Politecnico, 7 dicembre 1990), in «Filologia e critica», fasc. II-III, maggio-dicembre 1990, pp. 198-199.

¹² D. Isella, *La linea espressionistica lombarda*, in Id., *L'idillio di Meulan*, Einaudi, Torino 1994, pp. 138-164 (già in *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, in Atti dei Congressi Lincei, 71, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985), citazione a p. 143.

¹³ *Ibid.*, pp. 115-198.

¹⁴ Rispettivamente raccolti in G. Contini, *Esercizi di lettura*, cit; in *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-619; e in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, pp. 41-105 (ma la voce *Espressionismo letterario* era già in *Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1977).

definizione, a marcato carattere gnoseologico e antiformalista, contenuta in un saggio del 1937, sulle *Rime* di Michelangelo:

Dirò allora che lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica¹⁵.

Del resto, nel testo sul *Castello di Udine*, a proposito della scrittura «nevrastronica» di Gadda, con riferimento più generale allo stile dei «*pasticheurs*», si legge così:

Ama [Gadda], e ha diritto, di passare per calligrafo; e intanto serve a chiarire, proprio in linea di principio, *quanto di risentimento, di passione e di nevrastronia covi dietro al fatto del «pastiche»* (mio il corsivo)¹⁶.

Parole che si adattano a meraviglia anche alla scrittura di Dossi, per l'appunto citato subito dopo da Contini.

3. Dossi-Linati-Contini-Isella

Sulla connessione speciale Dossi-Linati-Contini-Isella da cui sono partita, rilevo che già nella recensione al *Castello* Dossi e Linati sono inseriti con fiuto portentoso tra le molte esperienze affini a Gadda. Con sguardo europeo e comparatista, da filologo romanzo appunto, e da aggiornatissimo lettore¹⁷, Contini nomina nella genealogia gaddiana i «*pasticheurs* rinascimentali, dai nostri macaronici al Rabelais», il Joyce dei *Finnegans Wake* (citato come *Work in Progress*), e due lombardi, due Carli, che si aggiungono al Carlo

¹⁵ G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in «Rivista rosminiana», ottobre-dicembre 1937, ora in Id., *Esercizi di lettura*, cit., p. 243.

¹⁶ Da Id., *Esercizi di lettura*, cit., p. 151.

¹⁷ Contini si era laureato a Pavia nel '33. Negli anni pavesi il giovane Contini (che si definisce «aspirante bigamo» tra il severo apprendistato di filologia romanza e l'«aspirazione alla militanza letteraria») fa la lettura emozionante dello studio su Jules Romains di Spitzer, comparso nel 1924 su «Archivum romanicum». Questo il grato commento: «non si loderà mai abbastanza Spitzer di avere occupato le normali sedi specialistiche, e queste di averlo ospitato» (nella *Giustificazione* premessa a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, con un prologo e un epilogo di Gianfranco Contini, Sansoni, Firenze 1985, p. 8). Il saggio su Romains esercita una larga influenza su Contini e sulla categoria dell'espressionismo.

Emilio sotto osservazione¹⁸: Dossi, bizzarro e cultore di bizzarrie su un versante estremo, e Linati, che agisce invece «in un tono minore e signorile»¹⁹. Molti elementi sono chiamati in causa nel saggio-recensione giovanile, come mette in luce Isella nello scritto del '94, e di qui saranno sempre stabili nella ricognizione di Contini. Ma manca di necessità la fondamentale risalita a Dante, approfondito negli anni successivi. Isella sottolinea l'elemento critico fondante dell'intero tragitto: in un contesto sistematico così ricostruito, Gadda «cessa di essere un fatto abnorme, un'eccezione (salvo, naturalmente, la grandezza dei risultati suoi propri), per essere piuttosto una funzione del sistema»²⁰.

L'Isella che nel '46 si presenta in casa Dossi è dunque erede di queste rigorose e ardite linee di studio, ed è evidentemente nutrito di strumentazione specifica e sofisticata, acquisita nella frequentazione dei corsi friburghesi di Contini, in particolare di quello «memorabile [...] sulla 'Stilkritik' di Spitzer»²¹, e rafforzata nelle discussioni con gli amici più cari di Friburgo, come Giansiro Ferrata, più anziano di un decennio, o Renzo Federici, o Giorgio Orelli, o Renato Brogini, o Fernando Bonetti²². Poteva riferirsi agli stessi eccellenti saggi di Contini sull'espressionismo primo-novecentesco, perlopiù raccolti negli *Esercizi di lettura* editi a Firenze per Parenti nel '39: quello so-

¹⁸ La trafila onomastica dei Carli rimanda al passo umoristico della *Cognizione del dolore* (nelle pagine iniziali) dove Gadda si accosta a più Carli, non solo lombardi, tutti oltremodo bizzarri: «uno scrittore arzigolato e barocco, come [...] Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grammi loro soli» (cito dall'edizione gaddiana della «Spiga» diretta da Isella, e in particolare dal vol. I, *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, p. 578). Ma si osservi, come possibile suggestione, il passo sui Carli presente nel saggio su Rebora di Contini (in «Letteratura», ottobre 1937; ora in *Esercizi di lettura*, cit., p. 6), dove – citando Dossi, Gadda, Linati – Contini commenta in una arguta parentesi: «(oh quanti carli, quanti borromei)», influenzando verosimilmente in modo più o meno consapevole sulla fantasia di Gadda, che scriveva in quegli anni *La cognizione* e la pubblicava (dal 1938) sulla stessa «Letteratura».

¹⁹ Dal saggio su Rebora, in *Esercizi di lettura*, cit., p. 6.

²⁰ D. Isella, *La linea espressionistica lombarda*, in Id., *L'Idillio di Meulan*, cit., p. 143.

²¹ Così ricordato nella brevissima *Premessa* al libro dossiano; cfr. Id., *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1958 (n. 3 dei «Documenti di filologia» Ricciardi, diretti da A. Schiaffini e G. Contini e affiancati alla collana dei «Classici italiani»). Ristampato anastaticamente nel 2010, per Officina Libreria Jellinek e Gallerani, tip. di A. Tonghini.

²² Tutti evocati affettuosamente in *Un anno degno di essere vissuto*, con una nota di Giorgio Pinotti, Adelphi, Milano 2009. Il bel titolo *Un anno degno di essere vissuto* è un prestito-omaggio tratto da una lettera dell'amico Federici cui il libro è dedicato (p. 51).

lariano sul *Castello* tante volte citato; le diagnosi e i censimenti linguistico-stilistici dei vociani Rebora e Boine, rispettivamente del '37 e del '39 (il secondo entrato però solo in *Varianti e altra linguistica (1938-1968)*, 1970); gli interventi sulla scapigliatura e su Faldella degli anni quaranta; naturalmente il testo fondativo della critica delle varianti, *Come lavorava l'Ariosto*, del '37²³; ma anche le capitali *Rime* di Dante del '39 (nonché il Bonvesin del '37).

Avviato da Contini agli studi su Dossi – presenza indispensabile della linea espressionistica tra fine Ottocento e primi Novecento, già inclusa dal maestro con bruciante sicurezza ma tutta da censire puntualmente e verificare – Isella discute la tesi all'Università di Firenze nella primavera del '47, alla fine della guerra, con Attilio Momigliano e con Bruno Migliorini. Da quel 1946 ne perlustra per anni, come nessuno, gli archivi ora al Dosso Cardina. Tanto che la sua passione e lucidità investigativa resuscitano completamente l'opera di Dossi, proposto con cure filologiche del tutto nuove e in nuova prospettiva critica.

Come l'arrivo a Corbetta nel '46, e ciò che ne segue, mobilitano questa folta serie di connessioni, così nel nostro contesto il biglietto di presentazione di Linati è tutt'altro che casuale. Linati è caro a Contini perché esponente moderato della linea suddetta, e caro ai Dossi in quanto, dopo l'edizione Treves del 1910-1927, in cinque volumi, voluta dalla famiglia e curata da Lucini²⁴, ne aveva dato nel '44 (anni ovviamente travagliati) una raccolta delle opere: *Dossi*, presso Garzanti, nella collana di Pancrazi «Romanzi e racconti italiani dell'Ottocento» (inaugurata nel '42 con la *Neera* di Croce). Interlocutore e garante migliore di Linati non poteva darsi: raffinato, colto, cultore attento di Dossi e Manzoni, interessante stilista lombardo in proprio, ma anche gran conoscitore e traduttore della letteratura irlandese, primo traduttore e

²³ Richiamati da Niccolò Reverdini nel saggio *Dante Isella e gli Archivi Pisani-Dossi*, allegato in fascicolo a sé alla ristampa della *Lingua e lo stile di Carlo Dossi* (2010, Milano), cit., pp. 1-8. Il saggio di Reverdini era già in *Dante Isella e la filologia d'autore*, a cura di F. Gavazzoni e C. Martignoni, Atti della Giornata di Studi (Università di Pavia, 30 ottobre 2008), in «Strumenti critici», XXIV, fasc. 2, n. 120, maggio 2009.

²⁴ Le pesanti tensioni della famiglia Dossi con Lucini, in relazione all'indiscreta *Ora topica di Carlo Dossi* di Lucini stampata nell'11 (e alle vicende segrete delle *Note azzurre*), sono raccontate con molta documentazione inedita (dove compaiono anche missive a e di Linati) nell'ampio saggio di Niccolò Reverdini che accompagna la riedizione delle *Note azzurre*, Adelphi, Milano 2010 (integrata con le note censurate nella *princeps* ricciardiana), pp. 1187-1203. Per dati più analitici cfr. *infra*, nota 26.

amico di Joyce (il Joyce già citato da Contini per Gadda, nonostante le note ritrosie dell'ingegnere).

Nella *Prefazione* del '44 al *Dossi*, dopo averne evocato la fama tardiva e sempre scontrosa a partire dallo scritto di Croce sulla «Critica» del 1904, e dagli interventi vociani di Lucini, Linati scrive:

Non che sieno molti neanche oggi gl'innamorati del Dossi o che vadano aumentando con un crescendo rossiniano, ma insomma si può dire che nelle patrie lettere il Dossi il suo decoroso posto al sole ce l'abbia e che sia gustato ed ammirato da molti. (pp. V-VI).

In effetti, è solo dopo gli studi di Isella che Dossi acquisisce pienamente il posto che gli compete: scrittore aristocratico e raffinato, presenza-chiave all'interno della «mappa» – per citare la famosa affermazione dei *Lombardi in rivolta* – «di una delle ragioni più inquietamente mosse e fantasiosamente espressive della nostra geografia letteraria»: il «foglio Lombardia (dal Seicento al Novecento)»²⁵. Nasce da tutto ciò con ragioni ben radicate e implicate la dedizione di Isella a Dossi, dalla quale possiamo dire che prendano vita altre sue dedizioni di lunga durata.

4. Il cantiere dossiano di Isella e il suo valore cruciale

Dal laborioso cantiere dossiano impiantato da Isella, come si diceva, esce nel 1958, dedotto dalla tesi, il libro *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*. Nel '64 per Adelphi vede la luce l'impresa scientifica-editoriale delle *Note azzurre*, notevolissima per qualità e per mole, che suscita un vivo riscontro, e riporta sulle scene con originalità uno scrittore in parte dimenticato, regalandone il foltissimo repertorio di appunti e pensieri che Dossi denominava tra l'altro nelle sue carte *Dietro-scena de' miei libri*, o *Lazzaretto dove il D. tiene in quarantena i propri e i pensieri altrui*, o *Granai di riserva per le probabili carestie* (pensando forse a un loro possibile riutilizzo in servizio di altri progetti)²⁶. Isella ne segnala subito la grandezza con giudizio critico mai

²⁵ D. Isella, *I Lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984, p. VIII.

²⁶ Una prima comparsa delle *Note*, molto parziale e organizzata per temi, apparve in un volume Treves del 1912 curato da Lucini e vigilato dalla vedova, Carlotta Pisani Dossi Borsani (che ne siglò l'avvertenza, *Al lettore*, come era indicato in frontespizio, dove si dice che le note sono «scelte e ordinate dalla vedova»). Per l'esame della vicenda editoriale, si rinvia allo scritto di N. Reverdini, *I quaderni alla prova. Per una storia editoriale delle «Note azzurre»*, che ac-

smentito: l'opera appare «il documento più completo delle [...] ricchissime doti» dossiane. Per la prima volta stampate integralmente (con l'omissione delle note cosiddette «citazionali» a causa della mole eccessiva), le note sono desunte dai famosi sedici grandi quaderni autografi dalla copertina azzurra, da cui deriva il nome dell'opera. I due ultimi quaderni contengono indici-repertorio preziosi, accolti ovviamente nell'edizione di Isella, che forniscono (e fornirono all'autore *in itinere*) un indispensabile aiuto per orientarsi nella selva delle annotazioni.

Dopo le *Note azzurre*, Isella riprende i diversi libri dossiani, stampati dall'autore, nella singolare carriera troncata precocemente, in libretti perlopiù rari o rarissimi, e riediti da Isella con accertamenti filologici e con diagnosi critiche molto acute²⁷, per essere raccolti infine nelle *Opere* adelphiane del 1995, già citate. Percorso analiticamente alla luce dell'archivio l'intero tragitto dossiano, Isella lo ricapitola con il talento della sintesi a lui proprio. Una carriera distribuita in due stagioni: l'esordio da giovanissimo con l'*Altrieri*, 1868 e con la *Vita di Alberto Pisani*, 1870; le riedizioni negli anni Ottanta, seguite dal precoce silenzio. Le ultime opere composte ed edite sono la *Desinenza in A* del '78, satirica e misogina, velenosa e divertentissima (con la riedizione sommarughiana dell'84), forse il capolavoro, *Note azzurre* a parte; ad ammenda della *Desinenza*, il tenero e nostalgico *Amori* '87, per Dumolard, che chiude la carriera pubblica del narratore appena trentottenne. Con forza Isella mette in luce un dato critico essenziale: le *Gocce d'inchiostro* dell'80 disgregano la fittizia struttura «romanzesca» della *Vita di Alberto Pisani*, e reimpiegano separatamente le prosette, dando a esse autonomia, e ribadendo il frammentismo di fondo, forse anche sul modello dei *petits poèmes en prose*

compagna la riedizione cit. delle *Note* (Adelphi, 2010); il testo è naturalmente quello di Isella, con il felice recupero di dodici *Note* espunte per censura nell'ed. '64, già a stampa in un esemplare ricciardiano del '55 che però non fu mai diffuso. Isella ha individuato i tempi elaborativi delle *Note* secondo questa scansione cronologica: il I quaderno fu iniziato nel 1875 o poco prima; seguì un fitto lavoro sino al '77 (che portò all'incirca alla n. 4250); agli anni romani risalgono le milleduecento note successive; le trecento residue apparrebbero invece agli anni seguenti (ricordiamo che Dossi, gravemente ammalatosi nell'8, morì nel novembre del '10). Sono quasi seimila le annotazioni elaborate in fogli sparsi, poi trascritte in pulito da Dossi all'incirca tra 1870 e 1907, e da lui numerate pur con qualche irregolarità. Per i dati analitici, si rinvia all'ed. Isella (cito dalla *princeps* del '64: i dettagli filologici sono nel tomo I, pp. XX-XXIII).

²⁷ Penso in particolare all'*Altrieri* (Einaudi, 1972); *Amori* (Adelphi, 1977); *Gocce d'inchiostro* (Adelphi, 1978); *La desinenza in A* (Einaudi, 1981); *L'Altrieri- Vita di Alberto Pisani Dossi* (Einaudi, 1988). Se ne veda la lista in Dossi, *Opere*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1995, p. XII.

di Baudelaire (anteposti da Dossi alle non amate *Fleurs du mal*). Vari scritti (il *Calamajo* del '73 e dell'83, la *Desinenza in A* del '78 e dell'84, il *Cam-pionario*) sarebbero dovuti confluire sotto l'insegna onni-accogliente di *Rittratti umani*, che avrebbe costituito una serie, vagheggiata e mai ultimata, di «dialoghi», «racconti», «sogni», «confessioni», «soliloqui» (come si legge in una delle *Note azzurre*).

5. Sui cantieri permanenti di Isella

Una precisazione, qui forse marginale ma decisiva per la caratterizzazione del lavoro di Isella: l'attenzione riservata perpetuamente a Dossi dal 1946 in avanti si rivela analoga nell'impianto operativo e nel metodo di fondo a quella che Isella riserva agli altri oggetti di studio della sua straordinaria carriera. Come si è già avuto occasione di scrivere, ma come sembra necessario replicare anche qui, ogni grande autore da lui affrontato è gestito in modalità sistematiche, che possiamo ben dire soltanto sue. Dossi risponde alla regola aurea, che anzi propriamente inaugura.

Le costanti operative limpidamente individuabili sono queste: «lavori in corso» perenni, dove la filologia (la «pazienza illuminante della filologia», scrive Isella nell'*Avvertenza dei Lombardi*)²⁸ ha il posto primario, provvedendo alla definizione della situazione testuale con allestimento di edizioni, grazie alla ricognizione di archivi e di testimoni e, per gli autori novecenteschi, a censimenti bibliografici il più possibile completi. Perciò vengono aperti cantieri vivi per decenni, talora estesi a lavori d'*équipe* (Gadda, Manzoni), e comunque fruttificanti corsi universitari, tesi di laurea, seminari indimenticabili (per chi in anni ormai molto lontani, salvo che nella memoria, ebbe la fortuna di seguirli di persona), e «lavori in corso» permanenti, con metafora che Isella ama molto, anche perché fondata sulla concretezza e operosità quotidiana a lui così care²⁹. Gli autori coinvolti vanno come si sa da Dossi a Porta, a Pari-

²⁸ Ancora D. Isella, *I Lombardi in rivolta*, cit., p. VIII.

²⁹ Isella ha impiegato i più occasioni questa metafora: nel sottotitolo *Cinquant'anni di lavori in corso* del volume *Carlo Porta* (Einaudi, Torino 2003), che riunisce gli studi portiani, mezzo secolo dopo l'edizione critica del '55-'56. Ma già l'*Avvertenza dei Lombardi in rivolta*, cit., p. VII, definiva i vari interventi come altrettanti «referti di tappa; o, anche, relazioni scalari dello stato di avanzamento di un complesso lavoro di scavi, ancora in corso, nel territorio delle lettere lombarde». Dove la metafora fabbrile dei cantieri si precisa in quella archeologica degli scavi.

ni, a Maggi, a Manzoni, a Gadda (primo «gruppo di famiglia»³⁰, riunito nel volume saggistico già citato dell'84, *I Lombardi in rivolta*), a Tessa, a Sereni, a Montale (che si aggiungono nel pure citato *L'idillio di Meulan* del 1994). Cuore del lavoro sono sempre gli strumenti della filologia d'autore: l'esplorazione delle carte, la restituzione in edizioni molto innovative, il tutto inquadrato in una nitida progettualità complessiva, con altrettanto rara intelligenza organizzativa.

6. Il laboratorio dossiano di Isella e le sue tante implicazioni

Infine un dato specifico: il laboratorio dossiano è molto rilevante nell'itinerario scientifico del giovane Isella. Sono le *Note azzurre* in particolare a richiederli grande acribia e pazienza di filologo e critico. Nel contempo, da lettore vigile e competente, vi raccoglie riflessioni illuminanti su vari aspetti della cultura e della letteratura lombarda in un quadro europeo ricchissimo, che ne potenziano ulteriormente gli interessi già ben vivi e affinati. Ad esempio Isella chiarisce un elemento culturalmente molto importante: si deve a Dossi nel secondo Ottocento l'autentica «riscoperta della lezione portiana»³¹, non limitata a temi o a immagini, come avveniva perlopiù corvivamente allora, ma consapevole delle «risorse di un'insospettata raffinatezza stilistica», fatte giocare da Dossi nel proprio lavoro. Parlando della fortuna portiana ottocentesca nella Milano di allora, spiega ancora Isella, con giudizio dirimente data la sapienza senza pari sul tema (tra '55-'56 tra l'altro era uscita l'edizione critica portiana, e Porta è uno dei numerosi cantieri aperti sino agli ultimi anni):

la presenza del Porta [...] si dovrà ricercare in paraggi meno immediati: e sarà nell'avvio, storicamente documentato, che ne trasse il romano G.G. Belli verso l'*opus magnum* dei suoi *Sonetti*, o, per restare in Lombardia, nell'indicazione che n'ebbe il Dossi per il suo lavoro³².

Anche per de Lemene e per la sua squisita commedia lodigiana *La sposa Francesca*, appartenente per la dialettalità al registro comico, si trova alimento notevole nelle *Note azzurre*, che infatti Isella cita tra i pochi lemmi della

³⁰ *Ibid.*, p. VIII.

³¹ Dalla *Prefazione alle Note azzurre*, Milano 1964, cit., p. VIII.

³² *Ibid.*, p. VII.

fortuna critica del testo, indicando che dalle poche righe di Dossi «sprizza la scintilla di un bizzarro e illuminante richiamo portiano»³³.

Le *Note azzurre*, che certificano la vocazione frammentistica dell'autore, contengono appunti, aneddoti, abbozzi, e progetti di lavoro inconclusi, tra cui spicca per insistenza e continuità, con molteplici riprese e schemi di lavoro, il disegno di una *Storia dell'Umorismo*, che si rimpiange non sia stata portata a termine per la sua salienza culturale³⁴. Basti accennare qui in breve che nella riflessione di Dossi l'umorismo è modalità espressiva tipica dell'epoca moderna, connessa al superamento delle passioni e al predominio moderno di riflessione, distanziamento, scetticismo. La connessione umorismo-modernità è stabile in Dossi, in evidente legame con i grandi teorici tedeschi di area romantica (Schiller con la contrapposizione tra poesia ingenua e sentimentale, Friedrich Schlegel con la coppia oppositiva antico-moderno, con i concetti di ironia e paradosso, e con l'apertura al romanzo moderno) e con l'autore da lui più frequentato e stimato, Jean Paul Richter. Dossi conosceva in originale la cultura romantica tedesca che individuò umorismo e ironia come forme originali della modernità. Da tutte le pagine delle *Note azzurre* l'umorismo si qualifica come ibridismo, mescolanza e intreccio di generi, di registri e di toni, in particolare nell'intersezione di tragico-comico e di saviezza-follia. Inoltre nello stile e nella lingua Dossi rivendica all'umorismo questi ironici caratteri: frammentismo, netto rifiuto dell'intreccio, ricerca costante di forme comunque peregrine e inusitate, alte o basse che siano, di neologismi e invenzioni verbali. Tutti questi elementi sono ben idonei a qualificare sia Dossi scrittore sia la mossa cultura di cui si è nutrito (e in verità si addicono anche a Gadda, e a parte almeno della genia di irregolari e stilisti scandagliata da Contini sotto l'etichetta dell'espressionismo, con le ascendenze nobili che si sono dette).

Notevole che nel gran vivaio delle *Note azzurre* emergano ipotesi molto seducenti di altri lavori e di raccolte di libri, recanti sempre il segno graffiante dell'estro e dell'acuta comprensione dossiana di consuetudini dell'epoca e

³³ D. Isella, *I Lombardi in rivolta*, cit., p. 53. Il saggio, *Concerto rusticale: «La sposa Francesca» del Lemene*, era la *Prefazione*, senza altro titolo, dell'edizione einaudiana a cura di D. Isella del 1979.

³⁴ In un contributo dossiano del 2014 (cfr. C. Martignoni, *Il talento dossiano dell'umorismo. Tra le «note azzurre» e le strutture narrative*, nel ricchissimo volume «anniversario», *Carlo Dossi, lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, a cura di F. Spera e A. Stella, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2014, pp. 165-197), ho tentato un profilo del Dossi umorista.

di espressioni collettive anche popolari: come i *Giorni di Festa* (che ci richiamano il gusto di lunari e almanacchi), o un *Libro dell'Osteria* (di cui ci si rammarica di non poter sentire le voci e le storie), o un *Libro dei Monologhi* (centrato su un perenne strumento del registro umoristico-comico, non a caso vividamente portiano), e naturalmente più in generale un sempre pertinente *Libro delle Bizzarrie*. Di un pure inattuato *Libro delle prefazioni* si prese invece carico con affettuosa premura Isella nel 1992³⁵.

Non meno innovativa è l'apertura di Dossi al dialetto, attestata appassionatamente nelle *Note*: sia alla tradizione scritta milanese e lombarda, sia alla vena orale e alla vivezza del parlato³⁶. Certe considerazioni o intuizioni sembrano anticipare persino le geniali interpretazioni novecentesche carnevalesche di Bachtin, con il riferimento al «tutto lecito» dei Saturnalia («in cui tutto, leggi e costumi si parodiava»), e al ruolo-chiave del *fool* che «piglia la veste di pazzo per dire la verità».

Di Dossi potevano parlare in profondità a Isella l'ampia quanto raffinata cultura letteraria e linguistica (classica, europea, milanese, lombarda), le competenze linguistiche e le curiosità etimologiche pur opinabili, la passione per i dialetti, il gusto per le facezie, la conoscenza intelligente e inesauribile della letteratura lombarda, l'amore per Porta, per Manzoni, de Lemene. Certo tutto ciò gettava nel giovane e competente studioso molti semi, sollecitandone ulteriormente gli studi lombardi intrapresi alla scuola di Contini, e sempre interconnessi in una rete di relazioni dove tutto si collega. Anche per Dossi, basti scorrere o analizzare gli indici dei nomi delle *Note azzurre*: il sistema degli autori menzionati è richiamato e collegato con coerenza.

Come si diceva all'esordio, mi fa piacere accennare in chiusura al dialogo a distanza instauratosi tra Dossi e il suo studioso e interprete. Nel presentare il già citato *Libro delle prefazioni*, Isella suggerisce una rete fiduciosa e giocosa di coincidenze:

³⁵ Cfr. C. Dossi, *Il libro delle prefazioni*, cit., p. 10.

³⁶ La nota 2337 mette in luce con grande intelligenza molteplici aspetti del problema: la specificità storico-culturale della nostra letteratura sempre implicata con la linea dialettale (non c'è dialetto italiano che non abbia avuto espressione letteraria, dice Dossi); il contesto socio-culturale (Dossi sottolinea che il dialetto non è solo dei ceti più bassi; e che il dialetto non è la lingua di pochi); le vivacissime possibilità espressive interne ai dialetti, grazie alla continua mobilità e mutevolezza contro la lingua-norma.

la familiarità [...] si è alimentata attraverso gli anni di comunicazioni e contatti misteriosi quanto vitali; messaggi occulti, fondati però sulla fiducia che sarebbero stati raccolti e compresi; altre volte, atti di scherzevole amicizia [...]³⁷.

E riferisce tra l'altro un singolare episodio che congiunge con segnali quasi magici il terzetto Dossi-Porta-Isella. L'antefatto è l'individuazione da parte di Isella delle fonti della descrizione della primavera nel racconto dossiano *Incendio di legna vecchia (La desinenza in A)*: con la contaminazione – molto dossiana... – di prestiti tratti dal raffinato *Pervigilium Veneris* e da un lunario anonimo. Ma ecco il fatto inatteso: quando nel 1960 Isella recupera in Ambrosiana l'almanacco poetico *El lava piatt del Meneghin ch'è mort* e lo attribuisce con sicurezza al lavoro giovanile di Porta, si avvede anche che il frammento del lunario anonimo utilizzato da Dossi per la suddetta descrizione non è altro che la versione in prosa milanese del *Lava piatt*. Questo il suo commento:

Qualche anno dopo la mia scoperta del Dossi ebbi la fortuna di identificare all'Ambrosiana la prima raccolta a stampa dei versi giovanili del Porta (il taccuino del *Lavapiatt*: quasi di sicuro il solo esemplare fruibile già nel secondo Ottocento). La sorpresa di trovarvi anche l'originale in prosa milanese di quella descrizione [...] fu tutt'uno con la persuasione immediata che quel ritrovamento mi fosse stato propiziato da lui [Dossi]. Come non cogliervi un suo messaggio preciso, quasi una sfida a scoprirlo³⁸?

Segnali sorprendenti, riconoscimenti segreti ed eloquenti: la familiarità e complicità del «gruppo di famiglia», legato da profonda sintonia culturale e di gusto.

³⁷ Da C. Dossi, *Libro delle prefazioni*, cit., p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

CARLANGELLO MAURO

RELIGIOSITÀ DI QUASIMODO

Salvatore Quasimodo, fin dall'inizio della sua attività poetica, ha meditato sul mistero di Dio e sulla religiosità in diversi testi significativi della sua produzione che entrano in dialogo proficuo con le Sacre Scritture. Celebre è la 'riscrittura' del Salmo 136 di *Alle fronde dei salici*, che richiama la cattività babilonese degli Ebrei e l'impossibilità del canto – appese le cetre ai salici – come analogia all'oppressione nazista del '43-'45 ed esprime la necessità del silenzio dei poeti, almeno nei termini di una poesia lirica e d'evasione complice di fronte agli orrori della guerra civile e del «piede straniero sopra il cuore». Come ha scritto Elena Candela

Il testo sacro, come prova di vita, come rapporto del poeta-uomo col termine Dio, sarà molto determinante nel percorso poetico e critico dell'autore, che lo assumerà come modello della storia dell'umanità, nella sua sofferta carica esistenziale, più direttamente, più incisivamente espressa¹.

Una testimonianza toccante della ricerca di fede da parte di Quasimodo è costituita dalle lettere scambiate con l'amico, fervente religioso, Giorgio La Pira². Ma cenni sparsi della religiosità di Quasimodo si trovano anche nei *Di-*

¹ E. Candela, *La Bibbia e la poesia*, in *Il sentimento della terra perduta. Salvatore Quasimodo*, L'Orientale Editrice, Napoli 2004, pp. 122-123.

² G. La Pira-S. Quasimodo, *Carteggio*, nuova edizione ampliata e annotata a cura di G. Miligi, Artioli Editore, Modena 1998, da cui sono tratti i lacerti di lettere citati *infra*.

scorsi, dove la condanna dell'uomo del *suo* tempo si collega alla celebre poesia *Uomo del mio tempo*, in *Giorno dopo giorno* (1947), scritta, meditando sull'episodio biblico di Caino e Abele, dopo la catastrofe di Hiroshima. Una condanna senz'appello che sembra il contrario dell'*Ecce homo*: «quest'uomo che giustifica il male come una necessità [...], quest'uomo che aspetta il perdono evangelico tenendo in tasca le mani sporche di sangue»³. Non bisogna poi dimenticare la traduzione del *Vangelo di Giovanni*, nata negli anni di guerra da una esigenza profonda, non sollecitata dagli editori come altre versioni.

Sulla religiosità di Quasimodo è importante la testimonianza di Curzia Ferrari⁴, compagna degli ultimi anni del poeta, il quale aveva già intrecciato una relazione, fin dal '60, con la sua segreteria Annamaria Angioletti, nipote dello scrittore Giovanni Battista Angioletti. Ferrari, nota scrittrice, giornalista, di orientamento cattolico, si è occupata di letteratura russa (anche traduttrice) ed è autrice di vari interventi sul rapporto di Quasimodo e la fede. Il suo ultimo volume in questo ambito è *Dio del silenzio, apri la solitudine. La fede tormentata di Salvatore Quasimodo*⁵ che non vuole essere intenzionalmente un libro di critica letteraria, come peraltro indicato espressamente dall'autrice, ma una testimonianza, ricca di citazioni, aneddoti e ricordi personali, che certo dà conto utilmente anche al critico dell'orizzonte umano e cristiano in cui iscrivere l'attività poetica ed intellettuale di Quasimodo.

Il poeta nelle sue dichiarazioni non ha mai nascosto di essere un credente, come nell'intervista rilasciata nel 1968 a Claudio Casoli⁶, poco prima di morire, in cui afferma: «sono un cristiano e non potrei non esserlo», richiamando il Croce di *Perché non possiamo non dirci «cristiani»*. In un'altra intervista precedente, anteriore al novembre 1965, rilasciata a Ferdinando Camon, afferma: «Il mio problema religioso riguarda il Dio cristiano. Non si può pregare un dio generico»⁷. E i riferimenti alla preghiera sono ben presenti in Qua-

³ S. Quasimodo, *Poesia contemporanea* (1946) in *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1996, p. 273. Le citazioni dei testi poetici di Quasimodo nel presente contributo, salvo diverso avviso, sono tratti da questa edizione.

⁴ Già nel 1971, Ferrari titola un suo breve scritto, testo di una conferenza, *Religiosità di Quasimodo* (Centro d'arte e di cultura L'Airone, Capua), titolo che ho qui ripreso.

⁵ Ancora, Milano 2008.

⁶ Apparsa sulla rivista «Ekklesia», luglio-agosto 1968, poi con il titolo *Dilacerati dentro* nel volume *Bacchelli, Betocchi, Cassola, Luzi, Quasimodo, Silone interpretano la società del Novecento* [1969], colloqui a cura di C. Casoli, Marietti, Genova 2005, p. 102.

⁷ In *Il mestiere del poeta*, a cura di F. Camon, Lerici, Milano 1982, p. 93.

simodo fin dai testi giovanili, poi rifiutati e pubblicati postumi, come nel manoscritto *Bacia la soglia della tua casa*, il cui probabile arco cronologico è compreso fra il 1917 e il 1922, che fu donato al suo consigliere spirituale di quegli anni, Giorgio La Pira. Il manoscritto fu ritrovato a Messina dallo zio di La Pira, Luigi Occhipinti, nello studio dove Giorgio si intratteneva con Salvatore anche per essere aiutato nella contabilità della ditta Occhipinti. Il testo di apertura del manoscritto si intitola proprio *Pregghiera* e il successivo ribadisce il nesso tra poesia e preghiera: «recitiamo il Cantico del sole, / la nostra preghiera del crepuscolo, / che ci apre le porte azzurre del sogno». Ma non si tratta per Quasimodo di una fede granitica come quella del suo compagno Giorgio, di cui è in corso la causa di beatificazione. L'ascetismo consigliato da La Pira, nella poesia *Carnevalesca*, nello stesso *Bacia la soglia*, è sì un valore in prima battuta da contrapporre nella 'consapevolezza' dei suoi «diciott'anni» – il testo quindi è databile al '19 – al divertimento, all'evasione del Carnevale, «follia, quasi, universale» della società moderna, per cercare «un po' di pace», inginocchiato «per la preghiera»; ma il poeta a conclusione della sua riflessione comprende che deve unirsi al «carnevale» della vita e cantare il suo «inno a Dioniso» senza «versi melanconici», dato che la sua giovinezza già si consuma in una vana ricerca della donna che «non esiste nella vita, e come la fenice / vola nel sogno e non si trova mai». Versi profetici se la ricerca della donna da parte del Siciliano in effetti non ebbe mai fine, stando alla tormentata biografia sentimentale. In *Cilicio*, testo d'apertura dell'altro manoscritto giovanile, *Notturni del re silenzioso* (1919-1929), donato a Pugliatti, il poeta si rivolge con invocazioni a San Francesco e conclude la raccolta con le parole di Cristo al primo degli apostoli in *Piazza San Pietro*: «Pescatore d'uomini, sono tutto solo; / per te mi chino sotto il porticato / e piango la mia terra e la mia casa: / tormenta di cenere che svampa». Per i suoi «tre giorni di digiuno», non per scelta religiosa ma conseguenza dello stato di bisogno, il poeta esule, lontano dagli affetti familiari e dalla Sicilia, trova conforto solo nella Parola. Nella poesia *In tono minore* si rivolge alla sorella di Lazzaro, Marta, confessando il suo profondo «dolore fatto carne» che lo spinge «alla preghiera nel tono suo minore / che mai raggiunge la più alta luce». Il mistero di Dio sconfina nell'indicibile e l'io lirico è consapevole della sua finitezza di uomo come della sua immaturità poetica in questa fase non ancora ufficiale. Un testo importante è *Elemosina* in cui il «poeta di straccioni», che invoca il «Padre», rivendica, evangelicamente, la stessa sorte degli «Ultimi» contro coloro che lo disprezzano. Tendendo loro la mano

esclama: «datemi luce: pane quotidiano». Nella stesura finale, pubblicata in *Acque e terre* (1930) con il titolo *Avidamente allargo la mia mano*, si rivolge al Padre con una variazione della preghiera del *Padre nostro*: «dammi dolore cibo quotidiano».

Tra le sue preghiere e invocazioni in poesia, notevole è *Curva minore*, in *Oboe sommerso* (1932): «Perdimi, Signore, ché non oda / gli anni sommersi taciti spogliarmi», in cui chiede che il «pieno divenire» lo tenga lontano dalla vecchiaia e dalla stasi del non essere; che la «pena» divenga eracliteo «moto aperto». Egli spera soprattutto che la ragione di vita, della propria *recherche*, sia vissuta fino in fondo, iscritta nell'amore per il Dio degli opposti, della vitalità, della gioia e della sofferenza del mondo, sia «in erba che accima alla luce», sia «in piaga che buca la carne». La stessa concezione è presente nell'invocazione di *Thàntos athàntos* al «Dio del silenzio» in *La vita non è sogno* (1948): il *Deus absconditus* è il Dio degli ossimori: «Dio / dei tumori, Dio del fiore vivo» cui bisogna dire sì, avere fede in Lui per non scrivere sulla nostra tomba la sola, sterile epigrafe di una *morte immortale*. La ricerca di questo senso profondo e divino della vita è il destino di «ognuno» che aspiri alla salvezza, di «ognuno» che voglia superare il baratro della solitudine e della morte: «Io tento una vita: / ognuno si scalza e vacilla / in ricerca». Percorso antitetico all' «ognuno» della poesia *Solitudini* compresa nella *princeps* di *Acque e terre* (1930): «Ognuno sta solo sul cuore della terra...», la cui conclusione diverrà, isolata come testo autonomo, il celebre tritico *Ed è subito sera* della omonima antologia del '42. La ricerca di Dio è iscritta nel modello della *Commedia*: «si scalza» rimanda allo «Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro [...]» di Par. XI. È questa ricerca che permette il superamento della propria solitudine nell'*agape*. La poesia *Thanatos Athanatos* si conclude ancora con una invocazione: «Dio del silenzio, apri la solitudine».

Numerosi, quindi, i riferimenti alla religiosità, come si è visto, nei testi quasimodiani; ma i più diretti, per stare alla produzione ufficiale, sono presenti nei primi due volumi, in *Acque e terre* e, in particolare, in *Oboe sommerso*. In quest'ultimo alla preghiera si affianca la *Lamentazione d'un fratellino d'icona* sul modello di Jacopone, al quale il poeta dedicò un saggio nel 1958: «Mi cardo la carne / tarlata d'ascaridi: / amore, mio scheletro»⁸.

⁸ Accolgo la lezione *ascaridi* dell'edizione *Ed è subito sera* in *Tutte le opere* per Mondadori nel 1965, l'ultima edizione pubblicata vivo Quasimodo, e non *acaridi* come proposto dal Finzi.

Nel primo libro sono comprese le poesie *Si china il giorno*, intitolata nella prima stampa *Confessione*, scritta sotto la spinta delle lettere di La Pira che lo invitava appunto alla confessione; *Nessuno*; la già citata *Avidamente allargò la mia mano*; altri due testi religiosi, *Tua sete*, *Signore* e *Chiarità*, saranno esclusi dalla sezione *Acque e terre* nell'antologia *Ed è subito sera*. Nella seconda raccolta, *Oboe sommerso*, oltre a *Curva minore* e alla *Lamentazione* già citate, vi sono *La mia giornata paziente*, *Metamorfosi nell'urna del santo*, *Primo giorno*, *Amen per la domenica in Albis*.

Quasimodo, a fianco di una tendenza della macerazione della carne e dello spirito, presente in questi testi, traduce in poesia principalmente il tema dell'eros, parte di un vissuto caratterizzato dal rapporto aperto e trasgressivo con le donne⁹, testimoniato dagli epistolari, non tutti pubblicati, che è indice di quella «sensualità strutturale» (Ferrari) o di quel presunto paganesimo che sembra contrastare del tutto, ad un primo livello di lettura, con la sua ispirazione cristiana – comunque non ortodossa in senso cattolico, visto che non fu mai un vero praticante. Il rapporto carnale con l'amata, come forza vitale, gioia di vivere, solarità della natura, del «vero verde», di cui la donna è l'immagine più concreta e reale, è in diverse poesie un vero e proprio filo rosso che tiene insieme le varie raccolte, di prima e dopo la guerra. Ma i due piani suddetti non sembrano separati, si intersecano secondo vari e complessi rapporti. Nelle poesie giovanili, ad esempio, ricorre la figura dell'asceta, *Il seminatore di candide leggende*, che abbandona la sua castità a causa di una «baccante, / bella e calda come l'incensiere» che lo seduce e gli dice: «più non crederai nel tuo Signore / che tortura la carne con la lebbra». Il conflitto interiore del poeta tra la carne e lo spirito si oggettiva qui in racconto, mentre in *Si china il giorno*, in *Acque e terre*, il poeta avverte tutto il peso e la debolezza del suo «cuore di carne».

Nella prima fase, in senso cronologico, della sua produzione, in poesie come *Immortalità* di *Oboe sommerso*, che acquisirà il titolo definitivo in *Ed è subito sera* (1942) di *Senza memoria di morte*, il poeta sprofonda totalmente

⁹ L'elenco sarebbe molto lungo; basti qui dire che unito in matrimonio dal '27 con Bice Donetti, nel giro di pochi anni Quasimodo ha una figlia dalla relazione durata circa 5 anni con Amelia Spezialetti, ne intreccia un'altra con Sibilla Aleramo, cui subentra quella più stabile con Maria Cumani che lo porterà ad un secondo matrimonio finito nel '59 perché alla cerimonia del Nobel il poeta si porta dietro la sua segreteria e amante, Liliana Fiandra, non la moglie e il figlio. La Cumani tramite un espresso inviato a Stoccolma dal figlio Alessandro lo informa della sua decisione di separarsi.

nell'unione amorosa, ma questo «affondare» in un'altra dimensione, come scrive nelle lettere ancora inedite all'amante Amelia Spezialetti¹⁰, non sembra contrastare con le sue conquiste o asceti spirituali: in realtà l'unione amorosa diviene essa stessa qualcosa di divino e di sacro. Perduto nel rapporto con l'amata egli non sente la voce della tempesta («Primavera solleva alberi e fiumi») fuori dal rifugio in montagna nei pressi di Imperia dove incontra Amelia Spezialetti. In questa sacra unione destinata a far conseguire agli amanti una condizione di immortalità, nello smemoramento dei limiti della vita terrena, unione che al mattino, ritornato il sereno, si collega alla rinascita primaverile della natura, anzi ne è pienamente parte, il respiro della creazione è però descritto con parole che derivano dal Libro della *Genesi*, come il soffio (*ruah*) dell'aria che equivale allo spirito di Dio: «Da piante pietre acque, / nascono gli animali / al soffio dell'aria». La *Genesi* è richiamata testualmente con il verso 5: «nella carne congiunti» mentre la perfetta fusione con la natura, raggiunta dai due amanti, recupera anche la visione pagana della metamorfosi attraverso d'Annunzio: «Fatta ramo fiorisce sul tuo fianco la mia mano». D'altra parte il piacere della vertigine amorosa e dell'estasi panica che permettono di superare i limiti del tempo e della morte (*Senza memoria di morte*), si collocano in un 'nuovo tempo', in un'età di ritrovata innocenza, che conduce i due amanti all'Eden biblico, oppure, per meglio dire, si proietta nel futuro, dopo «il rombo di ultimo giorno» (al verso 6) dell'*Apocalisse* giovannea, il cui correlativo è la tempesta primaverile. La nuova fase è caratterizzata, al mattino, dal risveglio in unione con la natura, in una condizione di totale innocenza e purezza: appunto una nuova *genesi*. Nell'unione amorosa, Quasimodo cerca un tempo in cui possano iscriversi i cieli e la terra nuovi dell'*Apocalisse*. In altri testi l'orizzonte si restringe alla terra ma rimane la prospettiva, grazie all'amore, di un nuovo tempo in cui si verifichi l'uscita dal dolore e dal male dell'esistenza (che è anche, ovviamente, di *quel* tempo storico): «Ma dal profondo tuo sangue, nel giusto tempo umano, rinasceremo senza dolore», scrive in *Nel giusto tempo umano*, poesia del '38 dedicata a Maria Cumani¹¹. L'amante, si badi, è appellata con l'invocazione «diletta», cara al Quasimodo lettore del *Cantico dei cantici*, libro che cita più volte nel-

¹⁰ Sono custodite all'Archivio Regionale della Provincia di Messina.

¹¹ Il testo, apparso originariamente con questo titolo nella sezione delle *Nuove poesie* dell'antologia *Poesie*, edita da Primi Piani nel 1938, è aggiunto dall'autore posteriormente in *Ed è subito sera* alla sezione di *Erato e Apollion* pubblicata in origine nel '36.

le lettere ad Amelia o a Maria Cumani. In una lettera da Sondrio del 28 settembre del '36, Quasimodo si rivolge a Maria ricordando l'odore di miele che esce del suo corpo unitamente al candore dei «cavrioletti gemelli che pasturano fra i gigli». Cita il passo a memoria dalla celebre versione di Giovanni Diodati (*Cantico* 4,5). Ma si tratta di una memoria della Bibbia creativa, come si può notare dall'intreccio testuale, in cui è il versetto in questione, contenuto in una lettera alla Spezialetti del 12 dicembre del '32 da Imperia (corsivo mio):

Vieni, vieni, cuor mio, ti scaldereò coi miei baci tutta la notte: 'I tuoi baci sono più dolci del vino'. Ricordi il *Cantico dei Cantici*? 'Le tue mammelle sono due *cavrioletti gemelli, che pasturano fra i gigli*' 'Il tuo grembo è un mucchio di grano' 'Vieni godiamo fino al mattino' 'Non svegliate l'amor mio che è stanco di baci e di carezze' 'Ho aspettato tutta la notte dietro il tuo uscio, pieno di rugiada'. La memoria è ancora forte.

In una poesia degli ultimi anni, intitolata *Solo che amore ti colpisca*, letta in un ristorante ad Annamaria Angioletti, il 9 luglio del '61, confluita poi in *Dare e avere*, l'amata è detta, ancora con una ripresa dal *Cantico*, «tremendo campo a bandiere spiegate» in battaglia. La memoria dei testi sacri per Quasimodo, la sua ripetizione come in una preghiera continua, è in realtà il tentativo da un lato di rendere sacro ciò che è in realtà trasgressione erotica, dall'altro è un tentativo di uscire, in virtù di una dimensione religiosa, dal dolore, dalla pena del suo maledettismo, ben individuato dal Macri, come anche da un «tempo umano» sentito come ingiusto. La fede e la meditazione sui testi sacri, cui fin da giovane l'aveva spinto La Pira, assume per lui un valore di destino. E, nel caso di Quasimodo, vale letteralmente la massima *nomen omen*. Si può aggiungere qualche tassello nuovo a ciò che è ampiamente conosciuto sul rivendicare da parte del poeta la sacralità biblica del proprio nome. La novità è un dattiloscritto di quattro pagine intitolato *D'ogni pena*¹², avantesto di due poesie di *Oboe sommerso: D'alberi sofferte forme e Amen per la domenica in albis*, datato 21 giugno 1930, in cui il poeta scrive di «giacigli profondi / dove nudità tolsi segrete / goloso d'ogni male». Conclude, a mo' di sigillo come riscatto dal peccato, con un trittico meno famoso e celebrato di *Ed è subito sera* ma forse non meno significativo se racchiude la storia e l'origine familiare, la fede nella Parola inscritta nel nome Quasimodo

¹² Ho potuto consultare una copia del dattiloscritto grazie al figlio del poeta, Alessandro Quasimodo, l'originale è custodito nell'Archivio di famiglia di Salvatore Pugliatti in Messina.

che il poeta rivendica: «Non m'hai tradito, Signore: / d'ogni pena / son fatto primo nato». Il testo riprende infatti le parole dell'introito della messa della domenica *in albis* o «di Quasimodo», la prima dopo Pasqua, dalla Prima Lettera di Pietro: *Quasi modo geniti infantes sine dolo lac concupiscite*, così tradotto nella Bibbia concordata: «come bambini appena nati, bramate il latte spirituale non adulterato della parola». Il tritico è in seguito estratto come poesia autonoma dal dattiloscritto con il titolo, alquanto didascalico, di *Amen per la domenica in albis*. Il procedimento è analogo a quello applicato al testo *Solitudini* del primo *Acque e terre*, di cui si è detto. Il testo *Amen per la domenica in albis* verrà poi collocato dal poeta significativamente nella sede di *explicit* di *Oboe sommerso*, con la variante: «d'ogni dolore» sostitutiva di «d'ogni pena». Tale variante e il titolo ribadiscono la funzione centrale del dolore nella produzione di Quasimodo e del sacro nutrimento della parola biblica. Dolore come espiazione necessaria a ritrovare la condizione edenica di purezza senza peccato, quella del «primo nato».

In questo orizzonte saldamente ebraico-cristiano, agisce, non contrastivamente, la profonda eredità classica in chi si definiva «siculo-greco» nella poesia *Micene* della *Terra impareggiabile*. In una lettera al Macrì del 13 febbraio del '39, Quasimodo scrive: «Il greco per me è già stato: era nel sangue dei miei padri»¹³. E Quasimodo greco lo era, come è noto, attraverso la nonna Rosa Papandreu, discendente di una famiglia di profughi da Patrasso.

La profonda origine classica si incontra in Quasimodo con le parole della Bibbia, del Vangelo, fin dalle origini della sua poesia, nel periodo romano, in cui negli anni '20 prende lezioni di greco in Vaticano da Monsignor Rampolla del Tindaro. Il periodo romano, come detto, è quello della povertà, della fame vera, come è descritto nella poesia intitolata appunto *La fame*, pubblicata nel '22, poi confluita nel manoscritto *I notturni del re silenzioso*, preparato nel '29: «Fame, da tempo t'accucci presso il mio giaciglio / [...] E ancora non sei stanca del mio tugurio». Tuguri come le stanze d'affitto a Roma, come quella nel Vicolo dei Chiodaroli in cui risiedeva, cambiando di continuo lavoro perché l'unico lavoro che voleva fare era invece seguire la sua vocazione di poeta. Per questo era fuggito di casa nel '20, «con un mantello corto e pochi versi in tasca», come scrive in *Lettera alla madre* in *La vita non è sogno* (1948), a causa dei conflitti con il padre. Nelle composizioni giovanili

¹³ *Il carteggio Macrì - Quasimodo*, a cura di A. Dolfi, è pubblicato in appendice a O. Macrì, *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo 1986.

confluite in *Bacia la soglia della tua casa* e nei *Notturni del re silenzioso*, la tematica cristiana, quasi a riscatto e sublimazione della sua condizione di esule, mendico ed errante, è molto presente, afflato di profonda religiosità all'insegna di un primitivismo evangelico che non è coincidente con gli apparati di potere della Chiesa ufficiale, verso cui Quasimodo si tenne sempre distante e in posizione critica. Il «divino cantore della povera gente», così battezzato da La Pira, in una lettera ben più tarda a Don Primo Mazzolari apparsa in «L'Italia» del 27 novembre 1949, risponde proprio ricordando i poveri con cui si deve schierare la Chiesa all'accusa che il sacerdote gli aveva rivolto sulla stessa testata il 19 novembre di aver abbandonato il Sud, come 'dichiarato' nella poesia *Lamento per il Sud* («Più nessuno mi porterà al Sud»). Il poeta nella sua autodifesa ricorda una vecchia predica di Don Mazzolari sulla tomba di San Francesco nella Basilica di Assisi: «parole forti di carità in un tempo in cui anch'io, forse, speravo che la Chiesa avrebbe portato finalmente la sua potenza in difesa della moltitudine dei poveri umiliati dall'ingiustizia». Si noti l'uso del tempo passato «speravo», quasi a dire 'oggi non spero più dopo aver sperato per lungo tempo', e l'uso del «forse».

Nel citato manoscritto giovanile *Bacia la soglia*, il punto di vista della dolorosa 'narrazione' è condotto come accennato, da un nomade, zingaro o Errante con la maiuscola, termini che compaiono con varianti anche nei *Notturni*, dove si legge di un «insonne camminante» (in *Camminare*), ipostasi del poeta fuggito di casa alla ricerca sofferente di un altrove che tenta un percorso di salvezza. Il sogno è quello di «baciare la soglia della casa» perduta, di ricongiungersi in realtà *esclusivamente* con la madre (*La porta chiusa*) dopo il sofferto errare. Ma il vero conforto sono Cristo e la preghiera: «O nazareno, ti seguirò pregando / col Giordano accanto per compagno». L'allontanamento da casa per cercare la propria vocazione di poeta osteggiata dal padre è la scena madre che affiora in diverse composizioni, anche nella citata *Solitudini*. La fuga dell'esule 'volontario', con «occhi di bimbi stranieri», avviene su strade sconosciute circondate da «alberi morti», tra «nebbia», «vento» e «buio», quando ormai è «lontana la casa, ogni casa». La sofferenza dell'esule per il dramma familiare trova un po' conforto nelle lettere dell'amico la Pira: «dramma molto sentito il tuo: «caro Totò, dramma che io ho visto, che ho sentito e che ho sentito quanto ti fosse penoso sopportare» (lettera del gennaio-febbraio 1922). Ne nasce quell'irripetibile dialogo che per Quasimodo è importante come tentativo di liberazione, di cammino spirituale: «Da te aspetto un po' di speranza e la parola dello spirito» (cartolina di Quasimodo del 19 marzo del '23).

Nei testi giovanili si coglie l'introyettamento di un forte senso di colpa. La figura di Iscariot, nei *Notturni*, è in primo luogo il tradimento di un «morto sorriso / alla viva Parola», ma Iscariot è anche una controfigura di se stesso, del tradimento consumatosi con la fuga anche a danno della madre¹⁴: «Deserta è la casa. Tu piangi / vicino alla fiamma di verdi sarmenti, / né posso io darti perdono; / c'è freddo, bambino Iscariot». Un altro 'bambino' compare nei testi giovanili, in quello forse che è uno dei testi migliori tra quelli rifiutati, il poemetto *Il fanciullo canuto*, la cui prima stesura risale probabilmente al '22. Il *puer senilis* o *senex*, su cui rimangono le celebri pagine di Curtius e di Hilman, è un archetipo¹⁵ richiamato e variato in modo personale nel poemetto per offrire a se stesso, prima che ai pochi lettori di allora¹⁶, il sacro *exemplum* di un mendicante che unisce, fin dal titolo, saggezza e candore di fanciullo in nome dell'utopia cristiana. Un fanciullo che offre da «fratello» tutto se stesso ad un mendico come lui suo 'persecutore' cui risponde con il perdono. Si risveglia in lui «l'anima di un cane» che ha trovato finalmente «il suo padrone» nel mendicante che ha assassinato il proprio figlio perché nato disabile e povero, per non farlo soffrire come e peggio di lui e poi si taglia «l'indice assassino». Il poemetto dimostra con evidenza anche l'influenza dell'*Episcopo* di D'Annunzio, romanzo breve alla russa in cui il protagonista è sottomesso come un «cane» al «padrone», Wanzer, romanzo che fu esaltato con entusiasmo giovanile dal compagno La Pira sulla rivistina «La Nave» del gennaio

¹⁴ G. La Pira, nella citata lettera del gennaio-febbraio del 1922, ricorda il dolore della madre: «tua madre che soffriva per te e tu che penavi così fortemente per Lei».

¹⁵ Cfr. A. Placella, *Il mito del Puer*, in *Aspetti e forme del Mito: la sacralità*, Atti del Convegno Internazionale del Centro Internazionale di Studi sul Mito (Erice 3-5 aprile 2005), a cura di G. Romagnoli e S. Sconocchia, Anteprema, Palermo 2005, pp. 237-280; N. Arrigo, *Il fanciullo divino, in Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Mucchi Editore, Modena 2018.

¹⁶ Il poemetto nella prima più ampia versione sarà sottoposto all'attenzione di La Pira, cui è espressamente dedicato, di Federico Rampolla del Tindaro, professore di Quasimodo all'istituto tecnico «Jacì», di D'Annunzio. Il poemetto, con alcune varianti, fu infatti inviato con un biglietto il 12 novembre del '22 al Vittoriale. A Pugliatti sarà consegnata la seconda versione scorciata contenuta nel manoscritto, poi donatogli, dei *Notturni del re silenzioso*. L'autografo del poemetto, nella versione ritrovata dal figlio del prof. Federico Rampolla del Tindaro, fu pubblicato nella pregiata ma parziale edizione degli autografi delle *Lettere d'amore di Quasimodo* a Maria Cumani (Edizioni Apollinaire, Milano 1969), poi nella prima edizione dei Meridiani (*Poesie e Discorsi sulla poesia*) curata da Finzi nel 1971. La versione più recente del poemetto apparsa nell'edizione ampliata e aggiornata del Meridiano del 1996 è quella dei *Notturni*, già pubblicata da Pugliatti nel 1971 (*Un poemetto giovanile di Quasimodo*, in «L'Osservatore politico letterario», XVII, 2, 1971, pp. 15-23).

del '21 come capolavoro assoluto («dietro Raskolnikoff segue certamente Episcopo»), oltre che del Dostojevski di *Delitto e castigo*, letture del Quasimodo giovane che si fanno sentire nella sua produzione quasimodiana intorno agli anni 20¹⁷. Solo a fianco del «fanciullo canuto» il poeta vuole camminare silenziosamente, poiché «dove vive l'infanzia ivi è il paradiso». L'archetipo bifronte del *puer senex* in Quasimodo, per suggestione del Vangelo, acquista il senso del fanciullo che agisce cristianamente, all'insegna del perdono e dell'espiazione di colpe non sue – sarà anche incarcerato ingiustamente per il ferimento che il suo «padrone» si è invece autoinflitto – nella consapevolezza che il Regno dei cieli è destinato ai *piccoli*, ai fanciulli: «Per credere bisogna ritornare / col cuore di piccoli fanciulli». Centrale nel poemetto, sorta di dichiarazione di poetica, è il trittico: «il canto dell'umile / è quello d'un fanciullo / che s'è scordato d'esser canuto», da cui il titolo. Il poeta, dimenticando le rughe dell'adulto che è, deve essere capace di ricordare, come nel *Fanciullino* di Pascoli, di essere stato bambino, conservando in sé la voce del puer. Così il poeta interiorizza il passo di Matteo, cap. 18 relativo al cambiamento di direzione nella vita, mutamento che implica una rinascita del *puer* nella personalità dell'uomo in un abbassamento fino all'*humus*, non un innalzamento, espresso dal verbo *ταπεινώ* al versetto 4 nel testo greco. L'umiltà del bambino che si affida totalmente al Padre è condizione indispensabile per l'uomo saggio per accedere al Regno e per diventare «il più grande» in esso. La Nuova Diodati traduce infatti: «Chi dunque si *umilierà* come questo piccolo fanciullo, sarà il più grande nel regno dei cieli»; la Bibbia Concordata traduce «si farà umile».

I «taciti compagni» – l'aggettivo sarà ripreso e variato nel titolo del secondo manoscritto, *Notturni del re silenzioso* – vale a dire l'io lirico e il «fanciullo canuto», sono due facce della stessa medaglia, l'uno la controfigura dell'altro; camminano affiancati insieme cantando «la voce di Dio sopra la terra» nel finale del poemetto. È questo uno dei temi mai abbandonati in altre forme da Quasimodo, durante il suo accidentato percorso terreno alla ricerca

¹⁷ Dell'interesse di La Pira, comune a Quasimodo, per Dostoevskij, rimangono gli scritti giovanili inediti *L'anima russa e Feodor Dostojewsky* (databile al '20-'21) e *I critici di Dostojewsky e «Delitto e castigo»* (marzo 1921) pubblicati, con quello citato su d'Annunzio, intitolato *La letteratura moderna*, in Appendice a G. Miligi, *Gli anni messinesi e le «parole di vita» di Giorgio La Pira*, Intilla Editore, Messina 1995; ora riediti nel primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giorgio La Pira, *Scritti giovanili*, a cura di P. A. Carnemolla, Firenze University Press, Firenze 2019.

del Cristo, figura del Sé come *puer et senex*. Accogliere in sé il bambino, l'umile fanciullo, equivale per il Vangelo accogliere Cristo (Matteo, 18,5). «Il canto dell'umile», come voce della poesia stessa, non abbandonerà il vecchio poeta, fino alla fine teso in *Dare e avere* (1966), nel suo viaggio, alla ricerca degli «uomini piccoli», «piagati» come Cristo, «dispersi» e «rifiutati» (*I maya a Mérida*) o delle «ragazze di pelle nera» che sono le «legittime crocifisse» rispetto ad altri padroni che nei secoli le hanno sottomesse; per questo «vinte e vincitrici» (*La chiesa dei negri ad Harlem*).

MILENA MONTANILE

DISPATRIO O ESILIO?
PECCHIO E LE OSSERVAZIONI DI UN ESULE SEMISERIO

Asor Rosa nel fondamentale studio su *La fondazione del laico* annovera fra le «caratteristiche primarie, quasi genetiche, della condizione letteraria italiana» l'esilio, «o quanto meno quel modo d'essere o sradicato o inospitale o aspramente conflittuale» che, di generazione in generazione, ha segnato nel tempo, in modalità diverse, il rapporto anomalo o sregolato di un gran numero di letterati italiani nei confronti della loro terra di origine¹. E l'esilio è sicuramente uno dei più persistenti e caratteristici «*topoi* culturali e ideologici, e, persino, in un certo senso, antropologici»², un fenomeno che proprio in quest'ultimo trentennio, per motivi diversi, è tornato all'attenzione della critica³. L'indagine parte naturalmente dagli scritti che in forme diverse attesta-

¹ A. Asor Rosa, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana*, V, *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1986, p. 17.

² Id., *La letteratura italiana e l'esilio*, in «Bollettino di italianistica», fasc. 2, luglio-dicembre 2011, p. 7.

³ Cfr. G. De Marco, *Mitografia dell'esule da Dante al Novecento*, ESI, Napoli 1996; D. S. Cervigni, *Exile, Literature: Betwixt and Between Body and Spirit*, in «Annali di italianistica», XX, 2002, pp. II-4 (il fascicolo è interamente dedicato al tema dell'esilio); S. Carocci, *Il pane dell'esilio*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, I. *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Einaudi, Torino 2010, pp. 61-67; E. Verdecchia, *Londra dei cospiratori. L'esilio londinese dei padri del Risorgimento*, Tropea Editore, Milano 2010; G. Paoletti, *Vite ritrovate. Emigrazione e letteratura italiana di Otto e Novecento*, Editoriale Umbre, Quaderni del Museo dell'emigrazione, Foligno 2011, pp. 299; A. Bistarelli, *Gli esuli del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2011.

no l'estensione e anche la complessità del fenomeno, scritti il cui valore prescindono dal dato puramente biografico, per estendersi all'accertamento dei diversi modi in cui lo sradicamento, l'esclusione, diciamo pure l'esilio o l'autoesilio, è stato di volta in volta introiettato, vissuto, e cosa ha prodotto a livello di crescita e di maturazione intellettuale. È il motivo per il quale anche il concetto di esilio, che mette insieme storia e geografia, come quello di nazione e di patria, ha richiesto un'opportuna storicizzazione⁴. L'operazione nel caso di Giuseppe Pecchio, esule dopo i moti del '21, costretto a vagare di terra in terra prima dell'approdo felice nell'isola britannica, presenta aspetti di particolare interesse che arricchiscono il panorama dei tanti protagonisti dell'itinerario risorgimentale verso l'esilio. Anche in questo caso, più che a un esilio nel senso di stacco doloroso, separazione più o meno forzata dalla terra d'origine, siamo di fronte alla tensione verso la ricerca di un altrove, vissuto come allargamento di confini, e dunque apertura verso un altro da sé, nel segno del superamento di ogni identità di tipo autoreferenziale.

L'esilio implica soprattutto una condizione di allontanamento, volontario o involontario, e Pecchio in fuga dall'Italia dopo il fallimento dei moti del '21, è costretto ad allontanarsi dal suolo nativo; per lui l'elemento espulsivo è dato dalla persecuzione politica, un distacco per necessità politica, alla ricerca di un'altra libertà o meglio di qualcosa che l'Italia non poteva offrirgli o non offriva più.

Starobinski, a proposito di *Esilio, satira, tirannia* nelle *Lettres persanes*, ha sottolineato, appunto, come per alcuni esuli si realizzi, insieme al trauma del distacco, il piacere di uscire dai confini e di andare verso il sapere, o la conoscenza lontana, che è anche un modo per alcuni di essi di gestire il mutamento in cui si vedono proiettati⁵. L'itinerario verso un mondo lontano e diverso, osserva Starobinski, comporta «mobilità, apertura verso l'esterno e soprattutto il rifiuto di rimanere soggetto all'autorità della sola cultura del paese natale»⁶. Naturalmente su questo tema, il tema cioè dei rapporti tra esilio e letteratura possiamo disporre di una vasta bibliografia, alla quale si affianca anche lo svolgimento della ricerca storica, relativamente agli anni del Risorgimento, gli anni appunto che ci riguardano. Maurizio Isabella ha lavo-

⁴ R. Mordenti, *Gli esili del professor De Sanctis*, in «Bollettino di italianistica», fasc. 2, luglio-dicembre 2011, p. 251.

⁵ Cfr. J. Starobinski, *Il rimedio nel male* (1989), trad. a cura di A. Martinelli, Einaudi, Torino 1990, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 90.

rato molto sul fronte del ‘viaggio’ degli esuli italiani verso l’Inghilterra, sottolineando la centralità dell’esilio nella formazione di un movimento di pensiero e di una identità nazionale⁷. Gli esuli furono i primi a riconoscere «l’importanza delle influenze esterne e il loro rilievo per la ridefinizione di una comunità italiana»⁸; essi contribuirono al sorgere «di un modello di identità più cosmopolita e aperto fra quelli prodotti dal movimento nazionale italiano»⁹.

In ultima analisi si è trattato di riposizionare l’esilio al centro di «un complesso dialogo fra i modelli economici e politici provenienti dai paesi che guidavano il processo di civilizzazione europea e il patrimonio culturale dell’Italia, la cui particolarità i patrioti italiani continuarono ad apprezzare e difendere»¹⁰. Senza dire che fu proprio l’esilio a favorire il contatto dei patrioti italiani con la comunità intellettuale degli economisti francesi e britannici.

Ed è significativo che la ricerca storica abbia spostato l’asse del discorso sul Risorgimento intorno a questo complesso dialogo fra culture e idee, da cui derivarono un diverso modo di concepire la nazione e diverse idee di libertà. Si tratta indubbiamente di stimoli, suggerimenti, che arricchiscono il panorama degli studi sul Risorgimento in Italia. E proprio in questo senso la testimonianza del Pecchio è davvero significativa. Intellettuale di stampo moderato e di formazione liberale, economista ‘ufficiale’ del «Conciliatore», amico e biografo del Foscolo, il Pecchio raccolse nelle *Osservazioni*, scritte a York nel 1827, e pubblicate solo nel ’31¹¹, il frutto delle riflessioni maturate nei primi anni del felice soggiorno inglese. In realtà l’esilio costituì per lui, più che un trauma doloroso, una frattura insanabile, il frutto di una scelta voluta, indubbiamente sollecitata dall’occasione politica, che lo introdusse in una realtà nuova, stimolante, e, per tanti versi, sicuramente molto appagante.

⁷ Cfr. M. Isabella, *Risorgimento in exile. Italian Émigrés and the Liberal International in the Post-Napoleonic Era*, University Press, Oxford 2009, trad. italiana a cura di D. Scaffei, *Risorgimento in esilio. L’internazionale liberale e l’età delle rivoluzioni*, Laterza, Bari 2011. Isabella sostiene che «la stretta connessione fra lo sviluppo del nazionalismo italiano e l’esilio scaturisce dal fatto che le attività politiche e intellettuali che furono alla base del movimento nazionale si svilupparono essenzialmente al di fuori dei confini della penisola»; cfr. *ibid.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 298.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹ G. Pecchio, *Osservazioni semi-serie di un esule in Inghilterra*, Lugano 1832, ora in *Scritti politici*, a cura di P. Bernardelli, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1978, pp. 355-510.

L'isola britannica, terra ambita e ospitale, profondamente ammirata e amata, era il luogo in cui le politiche liberali avevano generato un vero e proprio miracolo economico, essa fu meta per altro di numerosi viaggiatori, esuli o emigrati politici, che ne apprezzarono il rigoglioso efficientismo, modello ineguagliato di una società libera e razionalizzata. E anche per lui, fedele per molti aspetti a un'ideologia ancora illuminista¹², l'approdo in Inghilterra fu sicuramente proficuo: l'occasione per mettere a frutto quella salda conoscenza della disciplina economica, maturata nel tempo, attraverso una personale elaborazione dei testi canonici dell'illuminismo italiano, ma anche attraverso un lungo apprendistato, acquisito nella pratica di redattore economico del «Conciliatore», e ancor più di giovanissimo funzionario al Consiglio di Stato, dicastero Finanze e Interno dell'ex Regno italico.

In questo senso vanno lette come mero artificio letterario, le dichiarazioni di modestia con le quali si aprono le *Osservazioni*, e con le quali il Pecchio affida al lettore il suo libro, buttato giù per ingannare, come dice, l'ozio del suo esilio («invece di gettare al vento lamentazioni inutili [...] ho formato viaggiando l'abitudine di gettare sulla carta le osservazioni che di mano in mano gli oggetti nuovi mi andavano risvegliando»¹³), ma anche per esorcizzare i fantasmi di una malinconia inevitabile per chi decide di vivere lontano dalla propria terra. Anche qui l'autore sfrutta gli spazi paratestuali, giocando con la pratica consolidata della citazione d'autore, recuperandone tuttavia le enormi potenzialità. L'immagine del viaggiatore incantato, tratta dall'ottava di esordio, canto VII del *Furioso*, chiarisce non solo la natura di queste *Osservazioni*, ma rende evidente l'ammirazione e anche la riconoscenza del Pecchio nei confronti del paese che l'aveva così benevolmente ospitato, è appena il caso di ricordare che proprio a York, dove concepì e scrisse queste osservazioni, si era trasferito da poco, chiamato ad insegnare lingue moderne al Manchester College di questa città, e proprio a York, grazie a un matrimonio fortunato aveva trovato modo di realizzare lo *status* ambito del nobile, perfettamente integrato nella società britannica, frequentatore assiduo degli ambienti *whigs* degli illuminati progressisti di Holland House, già ospitale dimora del Foscolo e del Canova¹⁴.

¹² Cfr. G. Nicoletti, Introduzione a G. Pecchio, *Osservazioni semiserie di un esule sull'Inghilterra*, Longanesi, Milano 1976, pp. 7-21. Da qui in avanti si cita da questa edizione.

¹³ *Osservazioni*, cit., p. 27.

¹⁴ Il salotto di Lady Holland fu com'è noto il mitico centro della vita culturale e della politica liberale inglese nei primi decenni dell'Ottocento.

Le *Osservazioni* si presentano, dunque, come una sorta di resoconto di viaggio: una successione di venti capitoli, veri e propri ‘pezzi’ da inviato speciale, in cui Pecchio registra, con tono a tratti ironico e apparentemente disinvolto, le impressioni e le emozioni dell’osservatore incantato, approdato nell’isola felice. Le riflessioni, più che rispondere a uno svolgimento logico, sembrano adeguarsi al ritmo proprio delle emozioni improvvisate; è lo stesso autore a confermare la natura estemporanea dei suoi scritti, schizzi, appunto, più profili che ritratti interi, come scrive, e perciò lontani, o ‘altro’, rispetto all’impianto sistematico dei trattati scientifici o dei saggi, sui quali pur lavorò proficuamente proprio in quegli anni. Ma qui proprio la tecnica della registrazione estemporanea e immediata, appunto da *reportage* giornalistico, consente all’autore, sulla scia dei numerosi osservatori sette-ottocenteschi (il Martinelli, il Verri, il Baretti), di ritrarre gli aspetti più disparati della vita inglese del tempo, le abitudini, i costumi, l’educazione, le istituzioni di un paese in cui trionfano le nuove ideologie produttivistiche, libera espressione della classe borghese, divenuta guida della grande rivoluzione industriale. Frequenti nel tessuto argomentativo le citazioni da Montesquieu, ma anche degli illuministi italiani, da Verri e Beccaria, al Filangieri al Genovesi al Pagano.

Intanto va osservato che le *Osservazioni* furono concepite negli stessi anni in cui anche in Inghilterra si avvertivano gli effetti della grave depressione economica che aveva colpito i mercati europei dopo la caduta di Napoleone, una crisi sulle cui cause si confrontarono i maggiori economisti inglesi ed europei (da Sismondi a Malthus a Say a Ricardo a McCulloch), e che suggerì al Pecchio una lunga riflessione, confluita nel saggio sul *Mille ottocento ventisei in Inghilterra*, saggio che è, come sappiamo, un originale tentativo di conciliare la lezione del Genovesi¹⁵, e degli illuministi lombardi, con la sua dottrina liberista. Egli riflettendo sulle cause della crisi, che riteneva per l’Inghilterra assolutamente temporanea, indicava nella libertà politica la precondizione necessaria per la crescita economica, sostenendo il principio della stretta interdipendenza fra il commercio e la libertà politica, tema che fu al centro di un ampio dibattito nella letteratura politica ed economica del Settecento. È necessario intanto considerare le date dei suoi scritti, le *Osservazioni* si collocano tra il saggio sul *Mille ottocento ventisei in Inghilterra*, che è solo

¹⁵ Pecchio si era formato sulle *Lezioni di economia civile* del Genovesi; cfr. G. Pecchio, *L’anno mille ottocento ventisei dell’Inghilterra*, in «Antologia», XXVII, 1827, pp. 19-36 e XXVIII, 1827, pp. 28-49, ora in *Scritti politici*, cit.

dell'anno prima, in cui Pecchio esamina, come si è detto, le cause della crisi, e il trattato sulla *Storia dell'economia pubblica in Italia*, del 1829, in cui, ben consapevole dell'effetto civilizzatore del commercio, arrivava a definire l'economia politica «la scienza dell'amor patrio», avviando, nel *Confronto tra il pensiero economico italiano e quello inglese*, una puntuale analisi comparativa tra i due diversi sistemi politici e i due diversi modelli di società¹⁶. Il Pecchio era convinto della inadattabilità del modello inglese alla realtà italiana, una realtà che egli apprezzava per la fervida tradizione economica, ma che vedeva penalizzata per l'assenza di libere istituzioni politiche. D'altra parte la difesa della tradizione economica italiana lo portò a sostenere l'idea di un primato italiano che lo vide al centro di un ampio dibattito in cui fu coinvolto tra gli altri (oltre al Gioia e al Romagnosi) lo stesso Salfi¹⁷. L'anno successivo vide la luce la nota biografia foscoliana, contestata e discussa già presso i contemporanei, cui fece seguito, a breve distanza, la dissertazione *Sino a qual punto le produzioni scientifiche e letterarie seguono le leggi economiche della produzione in generale* (1832) e la *Storia critica della poesia inglese* (1833-1835), rimasta incompiuta. Dall'insieme degli interessi, ma anche dagli argomenti trattati, emerge non solo il possesso di una solida conoscenza della disciplina economica, ma anche l'evidente apertura al dialogo, che gli assicurò una posizione di primo piano nel dibattito europeo sulla definizione del concetto stesso di economia politica¹⁸.

In verità a legger bene queste note, dietro il tono disinvolto e l'apparente elementare descrittivismo, è facile scorgere tutto l'impegno 'serio' del Pecchio, attento economista e osservatore acuto dei fenomeni economici e sociali della vita inglese del tempo. I viaggi compiuti, la stessa esperienza dell'esilio, ma anche la conoscenza approfondita del territorio – sappiamo che il Pecchio, per testimonianza dell'amico Giovanni Arrivabene¹⁹, esule come lui, aveva avuto modo di girare in lungo e in largo l'Inghilterra – lo avevano po-

¹⁶ G. Pecchio, *Storia dell'economia pubblica in Italia* (1829), a cura di G. M. Gasparri, Sugarco editore, Varese 1992.

¹⁷ Cfr. M. Isabella, *op. cit.*, p. 220-226. La *Storia* del Pecchio rappresentò, come sostiene Isabella, la più influente e diffusa interpretazione del pensiero economico italiano nell'Europa della prima metà dell'Ottocento; *ibid.*, p. 211.

¹⁸ Si rinvia, a questo proposito, ai già citati studi di Maurizio Isabella.

¹⁹ Cfr. G. Arrivabene, *Memorie della mia vita 1795-1859*, Le Monnier, Firenze 1879, pp. 113-158. «A New Lanark poterono entrambi ammirare il progetto di Robert Owen, e furono favorevolmente impressionati dal livello di vita degli operai e dalla qualità delle scuole infantili»; cfr. M. Isabella, *op. cit.*, p. 210.

sto nella migliore condizione per sviluppare un'abitudine all'osservazione, ma anche una straordinaria capacità di analisi, tutte doti già messe a frutto negli accurati resoconti dei viaggi in Spagna, Portogallo e Grecia²⁰, scritti, i primi due, in forma di lettere, e l'altro di resoconto di viaggio, subito dopo la percezione del fallimento e la fuga tempestiva e precipitosa verso l'esilio.

Lette in questa chiave le *Osservazioni* mostrano non pochi punti di contatto con le opere 'serie', di riflessione o di politica economica, anzi ne costituiscono il supporto e il più riuscito corollario, fino a costituirne la migliore verifica sul piano proprio dell'osservazione, cioè dell'accertamento empirico, dei principi e delle idee difese, naturalmente con ben altro respiro e con ben altro impegno, nei saggi economici e nei trattati scientifici. Basti pensare, ad esempio, ai capitoli sui sistemi educativi, sulla tolleranza religiosa e sulla lotta politica, dove affiora, dietro il tono semiserio, lo spessore di un solido pensiero economico, mentre emergono qua e là, sparsi tra notazioni di costume o squarci di racconto, spunti che rimandano ad argomenti trattati, con ben altra forza, nei suoi scritti 'seri'.

Certo sono tante le sollecitazioni e gli spunti che è possibile ricavare dalla lettura di queste note, io mi limito a qualche fugace rilievo, assumendo come esemplare punto di partenza – siamo in tema di esilio – il capitolo sulle strade inglesi che mi sembra estremamente esemplificativo del metodo di osservazione dell'autore. Pecchio descrive con incondizionata ammirazione il sistema della rete stradale inglese: «In cento modi si può giudicare della prosperità e civiltà di una nazione [...] perché non si potrà anche congetturare la cultura d'un paese dalla condizione delle sue strade?»²¹. L'esordio, un interrogativo retorico per niente inconsueto o bizzarro, rinvia in maniera esplicita a quanto si legge nel saggio sul *Mille ottocento ventisei in Inghilterra* dove l'autore, analizzando le ragioni della crisi, e fedele al principio dell'inapplicabilità delle politiche economiche inglesi fuori da quel paese, aveva sostenuto l'inopportunità di adottare strategie univoche, relative alla necessità di introdurre pedaggi per la manutenzione delle strade. Su questa base aveva sostenuto che in un paese di poca attività e di poco commercio, come l'Italia, i pedaggi avrebbero soltanto intralciato l'espansione del com-

²⁰ Cfr. G. Pecchio, *Sei mesi in Spagna nel 1821*, Madrid 1821; *A picture of Greece in 1825*, London 1826 (poi tradotta in francese e in tedesco); *Tre mesi in Portogallo nel 1822*, a cura di C. Colombo, Livorno, Iguazu, Livorno 2013.

²¹ *Osservazioni semi-serie di un esule in Inghilterra*, cit., p. 100.

mercio su piccola e grande scala, rendendo più isolate le varie parti del suo territorio²². Fino a stabilire, come poi si legge nella *Storia dell'economia pubblica in Italia*, parallelamente al nesso libertà/civiltà, il principio della libertà come indispensabile presupposto per lo sviluppo economico, condizione altrimenti impossibile sotto un regime dispotico:

Mi fa ridere il dispotismo che vuol respingere la libertà, mentre questa a suo dispetto entra da mille parti per mezzo della civilizzazione. Mi pare simile allo stupido villano di Metastasio che corre affannoso da tutte le parti per frenare il torrente [...]. Se egli inceppa la libertà della stampa, le verità penetrano per mezzo delle università [...]. Se adotta il sistema proibitivo per diminuire questo inconveniente, le strade, le strade solo bastano per mettere in contatto e fermento le menti²³.

Qualche pagina indietro aveva ribadito l'inscindibile nesso tra proprietà privata e libertà, con la difesa, naturalmente, del diritto di proprietà, ben convinto che proprio dalle condizioni delle strade, viste come l'immagine speculare della libertà, fosse possibile giudicare il grado di civiltà di una nazione:

Le strade rette, e le città simmetriche fanno supporre un potere dispotico, poco o nulla curante del diritto di proprietà [...]. Le due città più simmetriche di Europa, Torino e Berlino, sorsero sotto il bastone di due monarchie militari [...]. Per lo contrario in Inghilterra, in questa anziana terra della libertà, le strade sono tortuose con volte e rivolte [...]. Eppure l'inglese ama l'ordine, la celerità, il risparmio di tutto [...] ma più di tutto finora pare che abbia amato ancor più il diritto della proprietà²⁴.

Nel capitolo sul *Partito dell'opposizione nella Camera de' Comuni* esaltava la funzione benefica svolta dall'opposizione nel parlamento inglese, vista come forza propulsiva, capace di contrastare eccessi e abusi, offrendo un argine efficace al dispotismo: «In un governo libero», scriveva, «l'urto di due partiti, e l'apparente discordia non è che una gara per render felice la patria»²⁵: una forza capace di produrre gli stessi «buoni effetti» anche nel mondo morale: «L'opposizione pare che produca gli stessi buoni effetti anche nel

²² *Ibid.*, pp. 100-111.

²³ *Ibid.*, pp. 110-111.

²⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

mondo morale. Nel modo che i governi degenerano in tirannia, che sarebbero le scienze, le arti senza la critica ch'è il loro partito d'opposizione?»²⁶.

Nel capitolo *L'Inghilterra rifugio degli oppressi* riconosceva nella disponibilità inglese ad accogliere esuli «d'ogni specie e d'ogni paese», il segno della grande liberalità di quel popolo, che aveva interpretato al meglio il principio dell'accoglienza, «che è legge costante degli Stati liberi»²⁷. Pecchio si ferma a lungo sulla vita di questi «cavalieri erranti», di ariostesca memoria, ne descrive i costumi e i caratteri, offrendo anche, per alcuni di essi, ritratti suggestivi: dal patriota spagnolo Franco Valencia che personalmente conobbe, all'amico conte Santorre di Santarosa con cui ebbe lunga familiarità negli anni dell'esilio.

Nel capitolo sugli *Unitari* la travagliata vicenda di questa setta, ostacolata a lungo dalla chiesa anglicana, e riabilitata solo grazie all'azione decisiva di Giuseppe Priestley, «prete dissidente, erudito, teologo [...], amico ardente della libertà e di Franklin»²⁸, era l'occasione per una lunga riflessione sullo spirito di tolleranza che aveva consentito ai seguaci di questa setta una diffusione capillare sul territorio, con una maggiore concentrazione nelle grandi città 'manifattrici', fulcro della vita commerciale inglese²⁹.

Nella descrizione del *Ritiro ossia Ospedale de' pazzi vicino a York*, Pecchio spiegava la frequenza di stati psichici alterati, o di manifestazioni ossessive, con il temperamento degli inglesi che, niente affatto avvezzi alle passioni, «all'assalto d'una di queste» facilmente cedevano³⁰, osservando tuttavia che l'Inghilterra, già all'avanguardia nel numero di orfanotrofi, istituzioni pie, e soprattutto di ospedali dei pazzi, risultava poi al primo posto nelle politiche di sostegno sociale. L'ammirazione per l'organizzazione di quella struttura, che rifletteva «la semplicità de' quaccheri suoi fondatori», e da cui era bandita ogni forma di coercizione, si estendeva ai criteri 'correttivi', fondati essenzialmente su rimedi sani e temperati, utili a sedare le passioni (buon cibo, musica, sane letture, lunghe passeggiate). Ma anche qui l'inclinazione al

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ *Ibid.*, p. 194.

²⁹ «La popolazione delle campagne segue quasi tutta la chiesa anglicana. Non ha né tempo, né opportunità di esaminare, né coraggio da staccarsi dalla religione del suo padrone. Invece l'indipendenza del pensiero è nutrita, animata e protetta nelle città. Esse formicolano di dissidenti d'ogni sorta [...]. Le città inglesi sono ora la patria d'ogni specie di libertà, politica, religiosa e commerciale»; *ibid.*, pp. 196-197.

³⁰ *Ibid.*, p. 217.

‘confronto’ spingeva il Pecchio a riflettere sugli effetti incontrollati delle passioni sul destino delle nazioni, prefigurando come rimedio ‘salutare e necessario’ la possibilità che gli stessi metodi fossero applicati ‘per analogia’ a quei popoli che, «avendo perduto la guida della ragione», erano tornati fanciulli: «Non potrà adunque questo stesso metodo per pazzi essere applicato per analogia alle nazioni, o alle sette, o alle fazioni, quando sono presi da forti passioni e vanno in delirio?»³¹.

Nel *Seguito* del capitolo sull’*Educazione*, Pecchio, pur apprezzando la liberalità dei metodi educativi inglesi, individuava poi alcuni punti di debolezza nella pratica, deleteria, ma diffusa nel costume inglese, dell’assidua e disordinata lettura, responsabile di minare la «solidità del giudizio» e il «vigore del corpo», e nell’uso del cosiddetto corsaletto, un busto a stecchi, di osso e di ferro, che imprigionava le donne in una morsa innaturale e malefica. L’argomento dava poi al Pecchio la possibilità di riflettere su una questione su cui sarebbe tornato con ben altro impegno nella *Storia dell’economia pubblica in Italia*, nel momento in cui istituiva, in una prospettiva di tipo comparatista, un interessante ‘confronto’, tra i due diversi modelli economici e sociali; egli in sostanza sosteneva che, se pure l’Inghilterra rappresentava l’emblema della civiltà moderna, la sintesi del progresso, ciò non impediva che il suo modello sociale presentasse indiscutibili inconvenienti, e anche qui lasciando intravedere una possibile via d’uscita con la richiesta di un allargamento delle basi sociali dell’istruzione:

Due uomini straordinari per la loro pazienza e perseveranza, il sig. Lancaster e il signor Bell, consacrarono tutta la loro vita ad introdurre ed a rendere generale l’istruzione fra le classi del popolo minuto. Senza qui discutere quale sia il merito dell’Emilio di Rousseau, certo è che è un libro fatto per educare un individuo, non le masse [...]. Una nazione ha d’uopo di metodi facili, convenienti per la moltitudine, più che per individui: Sotto questo punto di vista i signori Bell e Lancaster furono più utili alla società di Rousseau³².

L’osservazione di luoghi, abitudini, costumi è sorretta costantemente da un gusto descrittivo, ma anche da una capacità di analisi, filtrata costantemente nell’ottica del dato economico. E appunto in quest’ottica non gli è difficile scorgere nella ‘labile’ architettura delle *Case di Londra*, piccine e fragili – case ‘ventriloque’ dalle mura sottili, costruite con scarso impiego di capi-

³¹ *Ibid.*, p. 231.

³² *Ibid.*, pp. 157-158.

tale – il segno della naturale inclinazione del popolo inglese a ottimizzare i propri investimenti, senza vincolare i posteri con eredità scomode. A proposito delle condizioni di vita degli operai inglesi, schiacciati da processi automatici di sovrapproduzione³³, riconosceva all’Inghilterra il merito di aver avviato per prima politiche di sostegno sociale, ricordando, a questo proposito, oltre alle scuole lancasteriane di mutuo soccorso, le iniziative di riforme sociali promosse da Robert Owen, che aveva introdotto «nella sua stupenda filatura di cotone in New Lenark [...] persino la danza»³⁴. Una realtà che Pecchio aveva avuto modo di apprezzare in prima persona, nel corso di un lungo viaggio di conoscenza, compiuto proprio in quei luoghi, in compagnia dell’amico Giovanni Arrivabene, anche lui esule e interessato a questioni di politica economica. Pecchio con grande ammirazione ricordava di Owen il piano di «lavoro alternato» di occupazioni agricole e manifatture, poi esportato in America, come splendido esempio di riforma, un singolare piano di lavoro, pensato nell’obiettivo di sanare i guasti della divisione del lavoro e della eccessiva meccanizzazione. Ancora, nel capitolo sui *Mercati inglesi*, a dispetto dell’opinione di Say, che aveva ricondotto la consuetudine di fiere e mercati a uno stato poco avanzato di prosperità, sosteneva che proprio l’abbondanza e la straordinaria prosperità dei mercati inglesi, era il segno di un’economia fiorente, circostanza che rendeva più urgente la necessità di prevedere misure differenziate di intervento, commisurate alle necessità sempre diverse dei vari paesi. L’argomento offriva poi al Pecchio l’occasione per ribadire un concetto sul quale sarebbe tornato con più decisione nel *Saggio sull’economia pubblica in Italia*, e che chiarisce bene il senso ch’egli attribuiva al concetto di ‘economia pubblica’, da intendersi, precisava, non come una scienza cosmopolita, ma nel suo valore pratico: «essa è piuttosto simile alla medicina, di cui sono pochi gli aforismi applicabili a tutti i casi»³⁵.

L’altro elemento che emerge dalla lettura delle *Osservazioni* è la convinzione che un’economia di mercato rappresenti la strada più facile e sicura per il raggiungimento del comune benessere sociale. Pecchio non ha dubbi sul privilegio della ritrovata libertà, «maestra d’ogni cosa in Inghilterra», e non perde occasione per ribadire il legame strettissimo tra libertà politica e com-

³³ Sui meccanismi di causa-effetto di quella crisi Pecchio si era fermato a riflettere a lungo l’anno prima nel saggio sul *Mille ottocento ventisei in Inghilterra*.

³⁴ *Osservazioni semi-serie di un esule in Inghilterra*, cit., p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 118.

mercio. L'illuminazione a gas di Londra, ad esempio, rimedio contro la «scarsità del sole» (quella «nube eterna di fumo che avvolge e penetra ogni cosa»), è buon pretesto per lodare la capacità degli inglesi di trasformare in 'capitale' finanche una necessità. Ma trovando anche un nesso tra il clima e la particolare capacità creativa di poeti e scrittori, naturalmente inclini, per effetto di clima, a dipingere i colori dell'inverno e della notte (come Cowper, Thompson, o lo stesso Ossian); giacché essi «non potendo lodare il sole, decantano i piaceri del *fire-side* (del canton del fuoco), i piaceri dell'inverno»³⁶.

Il Pecchio descrive quella «nube eterna di fumo che avvolge e penetra ogni cosa», che tanto lo aveva colpito al suo arrivo a Londra, con un misto di stupore e di ammirazione, operando una dislocazione continua dei piani narrativi, fino ad attribuire ad effetto di clima non solo la naturale operosità del popolo inglese, ma anche la profondità del pensiero, e sottolineando semmai quanto il clima abbia influito sui processi di produzione, finalizzati alla soddisfazione dei bisogni, e utili ad assicurare i comodi dei cittadini («L'inglese riceve dal clima una molteplicità di bisogni che sono altrettante spinte all'industria e al lavoro [...], la parola *comfort* (comodo) è in bocca di ogni inglese, ad ogni momento, è la metà della sua vita»³⁷). È appena il caso di osservare che la teoria dei comodi, associata al concetto dell'utile riporta ancora una volta a Genovesi³⁸. Più avanti il Pecchio, accogliendo una tradizione di pensiero molto seguita in alcuni settori dell'illuminismo, ma anche del tardo illuminismo francese, sosteneva con decisione la teoria dell'influenza del clima sui caratteri, fino a far discendere dal clima una serie di vantaggi e di benefici, di cui sembravano godere in sommo grado gli Inglesi: «gl'Inglesi, sono attivi, pensatori profondi, buoni padri di famiglia [...] per ragione del poco sole che hanno»³⁹, e spiegando che proprio dal clima dipendeva il loro attivismo, la particolare disposizione

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ Pecchio si era formato sulle *Lezioni di Economia civile* del Genovesi, e sulle orme del Genovesi aveva stabilito il nesso strettissimo tra civiltà, sviluppo economico e libertà, che è il principio basilare del suo pensiero economico. Non a caso aveva assunto in epigrafe, sul frontespizio del suo libro, *L'anno mille ottocento ventisei in Inghilterra*, una frase tratta dalle *Lezioni di economia civile* del Genovesi: «Il commercio distrugge la tirannide perché introduce lo spirito d'umanità e di patriottismo»; cfr. A. Genovesi, *Lezioni*, vol. I, p. 299

³⁹ «Gl'Inglesi sono attivi, pensatori profondi, buoni padri di famiglia [...] per ragione del poco sole che hanno», a differenza dell'indolenza o della «pigrizia naturale» dei popoli meridionali, la quale aggiungeva «fu vinta e può esser vinta ancora dall'educazione e dalle istituzioni politiche», con un richiamo evidente all'idea di un riscatto dei popoli meridionali, sempre possibile, ma solo se generato da libere istituzioni politiche; cfr. *ibid.*, p. 33.

all'impegno continuo e costante, la profondità del pensiero, agevolata da una naturale inclinazione alla riflessione e allo studio, il senso spiccato degli affetti domestici («La famiglia ne' paesi freddi è un equivalente delle nostre società e de' nostri teatri; è un bisogno del cuore e dello spirito»); benefici ai quali si affiancavano gli immancabili vantaggi economici, condensati poi nel bene supremo di cui, a suo dire, disponeva in sommo grado il popolo inglese, la libertà appunto, «che ben compensa e corregge il rigore del clima» («Il più bel sole dell'Inghilterra è la libertà»)⁴⁰.

Il Pecchio in realtà non rientra né nell'immagine eroica dell'esule-martire, che ha interessato le varie generazioni dei 'classici' dell'esilio risorgimentale⁴¹, né nella consuetudine, anch'essa italiana, della momentanea e polemica separazione o segregazione dai luoghi dello scontro e della sconfitta. L'esilio fu per lui una scelta voluta e meditata, una sorta di autoesilio, sia pure per necessità politica, che lo portò a vivere in una realtà nuova, l'Inghilterra dei grandi traffici, delle efficienti politiche liberali, modello ineguagliato di sviluppo economico, che incarnava in pieno il suo ideale politico e la sua ideologia commerciale. E l'Inghilterra divenne presto nella sua fantasia un mito, ma anche una realtà in cui continuare a godere, senza troppi rimpianti, dei benefici di una vita tranquilla e agiata. È egli stesso a dare un ritratto di sé, funzionale più che all'immagine dell'esule, a quella dell'intellettuale di successo, che dedicò gran parte della sua tranquilla esistenza nell'isola britannica a studiare caratteri, costumi, abitudini e istituzioni inglesi:

Più di otto di questi anni li ho trascorsi tranquillamente e nel complesso felicemente in Inghilterra, dove la mia principale occupazione è stata quella di studiare il vostro carattere, le vostre maniere e la Costituzione. Quanto poco ne sapevamo di queste cose, quanto poco potevamo comprenderne lo spirito, quando noi eravamo alle prese con la rivoluzione nel '20 e nel '21⁴².

Queste le parole del Pecchio nella testimonianza di Charles Macfarlane, amico inglese del Pecchio e viaggiatore anche lui, dove semmai si può cogliere, più che un senso di nostalgia, un'espressione di malinconico distacco nei confronti di una realtà ch'egli sentiva ormai lontana, mentre l'Inghilterra

⁴⁰ *Osservazioni*, cit., p. 37.

⁴¹ Cfr. A. Bistarelli, *La spada e lo scudo: le scritture degli esuli risorgimentali*, in «Bollettino di italianistica», fasc. 2, luglio-dicembre 2011, pp. 229-250.

⁴² Cfr. Ch. Macfarlane, *Reminiscences of a Literary Life*, a cura di J. F. Tattersall, Murray, London 1917, pp. 190-201.

si confermava per lui come modello insuperato di civiltà e di sviluppo, un paese in cui vedeva risolti quei problemi avvertiti con urgenza e rimasti irrisolti in patria. Lo stato d'animo del Pecchio, esule in Inghilterra, che si appresta a godere dei benefici che il suo *status* di gentiluomo, ormai perfettamente integrato nel 'sistema' comporta, si coglie in maniera illuminante in uno stralcio di lettera-confessione all'amico Camillo Ugoni; la lettera risale agli anni in cui Pecchio e la giovane moglie, figlia di un ricco possidente della contea di York, avevano deciso di stabilire la loro dimora nella città di Brighton, sulla Manica, luogo tradizionale di villeggiatura della nobiltà inglese: «Godo ogni mattina del piacere papale di farmi baciare i piedi dall'Oceano, Casa, vitto, cavalli, ogni cosa è qui ancor più cara che a Londra. Ma il cielo è sgombro di nebbia e di fumo [...]. La principessa di Madagascar (lady Holland) si degnò di invitarmi a pranzo, e d'accordarmi l'ammissione alla sua società serale ogni volta che mi piaccia»⁴³. Una confessione che restituisce bene l'immagine di sé, uomo finalmente tranquillo e appagato, e che spiega anche, in filigrana, le ragioni del rapporto, a tratti anche contrastato con lo stesso Foscolo, esule come lui in Inghilterra, ma tanto lontano da lui per formazione ideologica e per scelte politiche.

⁴³ G. Nicoletti, Introduzione a *Osservazioni*, cit., p. 16.

MARIA MUSCARIELLO

PER UNA STORIA E UNA GEOGRAFIA LETTERARIA
DELLA VIOLENZA PATRIARCALE

«La violenza antica del mondo dei padri che hanno sempre considerato proprio diritto, per sorte familiare, la proprietà e la manipolazione delle femmine di casa» di cui Dacia Maraini parla nella sua *Bagheria*¹ lega, senza soluzione di continuità, i mondi fittizi di scrittrici di diversa generazione, attive tra Otto e Novecento. Il tema dello stupro del corpo o dell'anima di donne inermi contro la protervia maschile – dei padri come dei mariti – aggira la successione dei quadri storiografici come divelle anche gli steccati geografici che pure, in una cultura come quella italiana, funzionano da fertili modelli d'analisi delle identità regionali che compongono, come pezzi di un *puzzle*, altrettanti tasselli di una letteratura unitaria nella sua multiformità. È in questa prospettiva che si sono scelti, come testi campione da analizzare, tre romanzi, *Teresa* di Neera, *La casa nel vicolo* di Maria Messina, *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes, pubblicati in tempi diversi – 1886, 1921, 1949 – dalla penna di tre scrittrici tra di loro lontane, per provenienza e storia personale, per le idee sulla letteratura e gli stili che le contraddistinguono, ma che convergono nella rappresentazione della tematica in oggetto.

Tutte affidano alla semiotica statica degli interni – case paterne e coniugali, le stanze e gli oggetti che le arredano – il compito di mettere in scena la tragica condizione di donne soggette ad una reclusione senza appello, varia-

¹ D. Maraini, *Bagheria*, Rizzoli, Milano 2006, p. 47.

mente impossibilitate ad espandere la propria anima nel ‘fuori’, ad abitare il mondo.

Il romanzo di Teresa si apre con l’inondazione del Po che è, per il paese di Casalmaggiore, avvolto in un’atmosfera umbratile e piovosa, come impanatanato in un’ossessiva gradazione cromatica dal «grigio» al «nero», un ‘imprevisto’ che interrompe, ma per poco, la cadenza monotona dei suoi ritmi vitali. Cessato il pericolo, il paese, «con le sue case sventrate, simili ad enormi ed inguaribili cancrene»², riprende «la sua calma di cronico rassegnato, cui non sorride nulla nell’avvenire»³. Un corpo malato che, come per contagio, estende la propria patologica immobilità alla casa di Teresa e a chi la occupa: alla madre, la dolce signora Soave – «qualcosa di stanco, come di catena lungamente trascinata, si appalesava in tutti i suoi movimenti. La parola aveva breve e titubante, avvezza a tacere davanti alla voce fessa, ma imperiosa, del signor Caccia»⁴ – e a Teresina, «Cenerentola solitaria»⁵, relegata negli spazi domestici, impossibilitata, per ferrea volontà paterna, a coronare il suo sogno d’amore con l’amato Egidio. È solo attraverso una finestra, che torna con significativa ricorsività nel testo, limite invalicabile tra lo spazio della segregazione e lo spazio della partecipazione, che Teresina può osservare le vite degli altri: quella delle signorine Portalupi sempre in fermento per le occasioni mondane a cui partecipano o quella immaginata, romanzata della stramba Calliope, che alimenta le fantasticherie con le quali Teresina cerca di contrastare la cristallizzazione della sua tediosa esistenza; ed è attraverso una finestra che avvengono i fugaci incontri dei due innamorati finché la violenza paterna non arriva al punto di impedirle anche di affacciarsi.

L’antitesi del maschile e del femminile è persa ad Anna Folli il motivo genetico e di fondo di tutto il testo in oggetto⁶, peraltro così suggellata da Prospero Caccia:

Abbiamo il maschio, il sostegno della famiglia! È per lui che dobbiamo fare dei sacrifici. [...] Il maschio porta il nome e l’onore dei Caccia: non posso tra-

² Neera, *Teresa*, Nota introduttiva di L. Baldacci, Einaudi, Torino 1978, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁶ Si veda A. Folli, *Penne leggère. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Otto e Novecento*, Guerini e Associati, Milano 2000, pp. 71-72.

scurare il suo avvenire, per dare alle femmine una dote, che andrebbero a portare in casa altrui⁷.

Un'antitesi che assume sostanza materica nella descrizione dei due spazi in cui la famiglia Caccia – Il padre di Teresa e il figlio Carlino, da una parte, Teresina e la madre dall'altra – trascorre la propria giornata. Lo studio e il gineceo sono due stanze, precisa Neera, dal «mobilio simile», solo che «nella camera bislunga, scura e triste» in cui le donne cuciono, ripassano il bucato, tengono i conti della spesa, un cantonale ha sostituito la pomposa libreria e calze incominciate, gomitoli, fasce distese, giocattoli usati surrogano l'assoluta mancanza di carte scritte e stampate, di calamai e penne di cui lo stanzino dei signori Caccia abbonda⁸. Ma è soprattutto ad un quadro appeso alla parete maggiore del gineceo che la voce narrante sembra affidare il messaggio cifrato del destino della protagonista, che è un destino tutto al femminile:

Ciò che dominava e schiacciava questo modesto arredamento borghese, era un gran quadro appeso alla parete maggiore; quadro massiccio, dello spessore di un palmo, entro cui si nascondevano i segreti di una meccanica ingenua, destinata a mettere in moto contemporaneamente le braccia di un mulino a vento, l'asinello del mugnaio e l'orologio incastonato nel campanile. Orologio e asinello erano fermi da gran tempo, ma il mulino continuava ad agitare, come un fantasma irrequieto, le sue scarne braccia in mezzo agli alberi del cartone dipinto, che formavano lo sfondo del paesaggio⁹.

Dunque, l'orologio, l'asino, il mulino a vento. In un romanzo in cui «il tempo ciclico quotidiano [...] scorre inavvertito»¹⁰ e le stagioni che si succedono sembrano non apportare nessuna sostanziale variazione in un mondo, come quello di Teresa, immerso nella statica realtà della provincia, non stupisce che l'orologio e l'asino, simboli del movimento nel tempo e nello spazio e dunque della trasformazione, si siano arrestati e che solo un mulino a vento di donchisciottesca memoria – dunque, l'immaginazione, l'ideale, per adoperare una parola-chiave del dizionario di Neera¹¹ – continui a vivere, appunto

⁷ Neera, *Teresa*, cit., p. 137.

⁸ *Ibid.*, pp. 30-32.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ A. Folli, *op. cit.*, p. 73.

¹¹ Così affermava, rivolgendosi a Luigi Capuana: «Ma poiché [...] c'è pur qualcuno che mi accetta come sono, per questi pochi continuerò a scrivere – e meglio ancora che per quei pochi, per l'unico, divino, che mi ispira – quegli che, amico mio, non so chiamare diversamente di così:

come un fantasma irrequieto. È quanto accadrà a Teresa, un personaggio immobile, per dirla con Lotman, che non muta stato nel corso del racconto¹², ma scosso interiormente dai fremiti e dai sussulti di una passione d'eccezione.

L'epilogo della storia d'amore di Teresina e di Egidio Orlandi sarà il progressivo isterilimento della fanciulla in zitella – una variante della morte nelle idee di Neera sulla donna e la sua missione di madre¹³ – ed è anch'esso anticipato nello spazio limotrofo alla casa, un giardino ed un orto brulli, con «pianticelle intristite» fiori «chiusi» e «reclinati sullo stelo» in cui Teresa si aggira nel tentativo di rendere fertile un terreno che «si rifiuta alla vegetazione». Ma, avverte la voce narrante, «solamente in un angolo, un fico, l'albero delle piante sterili, innalzava le sue ramificazioni nodose fin oltre il muro di cinta» e «un geranio notturno» – che nel sistema di simboli naturali adoperati da Neera sta a significare l'amore infecondo¹⁴ – «incominciava a schiudere il suo calice dai colori ingrati, dal profumo inebbricante»¹⁵.

Se Neera fu scrittrice di successo, partecipe della società letteraria milanese tra Otto e Novecento, Maria Messina, nata ad Alimena, in provincia di Palermo, è rimasta a lungo confinata nelle zone d'ombra delle storie letterarie, in quella 'galassia sommersa' di cui ha parlato Antonia Arslan. Riscoperta dall'acume critico di Leonardo Sciascia, è a partire dagli anni Ottanta che la casa editrice Sellerio ha ripubblicato la gran parte della sua produzione narrativa, riservandole il posto che le spettava nella storia della scrittura al femminile. Nella *Nota* con cui accompagnava la silloge novellistica *Casa paterna* lo scrittore di Racalmuto coglieva nella sua prosa «una sensitività [...] pronta e accorata» nel descrivere la soffocata e angosciata condizione della donna all'interno della piccola e infima borghesia siciliana, tale «da far pensare a Cecov [...] e nel nome di Cecov, vero maestro ad entrambe, alla sua

«L'ideale nel reale», Neera, *Confessioni letterarie. A Luigi Capuana*, ora in *Le idee di una donna e confessioni letterarie*, a cura di F. Sanvitale, Vallecchi, Firenze 1977, p. 34.

¹² Cfr. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1976, pp. 282-288.

¹³ Si legga, in proposito, l'articolo *Vecchie zitelle*, in Neera, *Le idee di una donna*, cit., pp. 82-87.

¹⁴ Esempio è, al riguardo, l'episodio raccontato in *Anima sola* dell'amore taciuto tra la protagonista ed il «giovanetto selvatico e scontroso» che trova, nel linguaggio simbolico di un geranio notturno, lo strumento per esprimersi, Neera, *Anima sola*, in «Nuova Antologia», XXIX, vol. LI, 1° giugno 1894, pp. 453-458.

¹⁵ Neera, *Teresa*, cit., pp. 37 e 195.

coetanea Katherine Mansfield»¹⁶. Infatti. Anche, e ancor più che in Neera, nelle desolate storie della Messina, lo spazio racconta le emozioni, sostanzia i punti di vista, funziona, in una costellazione di cronotopi, da «centro organizzativo dei principali eventi d'intreccio», è, in definitiva, la lingua scelta perché un «quadro del mondo» trovi la sua più compiuta realizzazione¹⁷. Qui gli interni raccontano in prima istanza le nevrosi domestiche e coniugali, perché il filo rosso che lega tra di loro le opere della Messina è proprio il tema della famiglia e del matrimonio. Istituzioni demandate alla conservazione di un ordine sociale, esse braccano, con i ritmi ed i ruoli coatti che impongono, il soggetto, costringendolo di continuo a contrarre l'espansione del proprio essere nel mondo. Vicoli bui ed angusti costeggiano le case paterne e maritali per preservarle dalle invadenze sfrontate ed abbaglianti dell'orizzonte potenziando, per reazione, nel personaggio, l'attività risarcitiva dell'immaginazione e della memoria. Questo l'*incipit* del romanzo *La casa nel vicolo*:

La vista che offriva l'alto balcone era chiusa, quasi soffocata, fra il vicioletto, che a quell'ora pareva fondo e cupo come un pozzo vuoto, e la gran distesa di tetti rossicci e borrhaccini su cui gravava un cielo basso e scolorato. Nicolina cuciva in fretta, senza alzare gli occhi: sentiva, come se la respirasse con l'aria, la monotonia del limitato paesaggio. Senza volerlo, indugiava a pensare alla casa di Sant'Agata; rivedeva il balconcino di ferro arrugginito, spalancato sui campi, davanti al cielo libero che pareva mescolare le sue nubi col mare, lontano lontano¹⁸.

È insomma quanto Bachelard, nella sua *Poetica dello spazio*, individua come un carattere precipuo del rapporto ancestrale, filiale, potremmo dire, tra individuo e casa d'origine¹⁹: ma nelle pagine della Messina solarità e luminosità pertengono alle sole case evocate, ben lontane, complice la malinconia del ricordo, dalle abitazioni gelide, funeree del vissuto. Nella casa nel vicolo Nicolina e Antonietta, rispettivamente cognata e moglie di don Lucio Carmine, cinico e prevaricatore *pater familias*, «la tristezza [...] la respiravano nell'aria: ne era impregnata tutta la casa, la casa vasta e isolata dove ogni rumore risonava gravemente; saliva su dal vicolo fondo e scuro»²⁰. Per ordine

¹⁶ L. Sciascia, *Nota a M. Messina, Casa paterna*, Sellerio, Palermo 1990, p. 61.

¹⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, p. 397.

¹⁸ M. Messina, *La casa nel vicolo*, Sellerio, Palermo 1992, p. 9.

¹⁹ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1993, p. 35.

²⁰ M. Messina, *La casa nel vicolo*, cit., p. 36.

di don Lucio le finestre e la porta devono essere inesorabilmente chiuse, sicché, assuefatte alla clausura, le due sorelle diventano del tutto estranee agli spazi cittadini. In questa casa, «regolata come un orologio»²¹ dalla maniacale disposizione di don Lucio all'abitudine, il tempo del racconto coincide in gran parte con i ritmi lenti, estenuanti dei piccoli gesti, delle minute incombenze quotidiane: rassettare, stirare, preparare la limonata per don Lucio, imburrargli il pane a colazione, pettinargli i capelli con l'acqua Migone. Ma è soprattutto una casa in cui, per dirla con Bachelard, lo «spirito di stupida amministrazione» di don Lucio, il costante controllo che esercita su quanti lo circondano, si leggono nelle cassette, negli scatolini, negli astucci che racchiudono gli utensili necessari ai suoi riti giornalieri, sicché «lo stanzino di don Lucio» e poi gli armadietti in esso contenuti, e quindi i cassetti di cui questi si compongono e infine le scatole e le scatoline qui riposte, costituiscono metaforicamente, il «centro d'ordine» con cui don Lucio «protegge tutta la casa dai rischi di ogni possibile disordine»²². È d'altra parte lo stesso narratore ad indicare i termini per una lettura simbolica degli arredi quando avverte che «così, come teneva in ordine i conti e gli oggetti d'uso, don Lucio teneva sistemate le proprie abitudini. La vita era divisa anch'essa – come lo stanzino e come i registri –, in tante parti, ognuna delle quali conteneva un'occupazione, un'abitudine, un bisogno. Per lui non c'erano lati oscuri o incerti dell'avvenire»²³. Per questo si compiace di riuscire ad assoggettare alla sua imperiosità l'iniziale vivacità di Nicolina plasmandola come «l'argilla fresca»²⁴, trasformandola in servizievole *geisha* come le donne, a suo avviso, devono essere. Stuprarla per saziare i suoi bisogni sessuali serve anche a questo: renderle impossibile, in base al codice dell'onore, ogni possibile via di fuga. Nicolina sta stirando e il cognato le si pianta davanti «con le gambe larghe [...] come un enorme compasso» mentre «si sentiva distinto il ronzio d'una mosca che si sbatteva contro i vetri cercando invano l'uscita»²⁵. È, quest'ultima, una microsequenza descrittiva all'apparenza estranea alla scena che si sta svolgendo, eppure fortemente allusiva e pertinente alla storia di segregazione a cui le due sorelle non fanno o non vogliono sottrarsi. Una

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² È Bachelard a parlare dell'armadio e dei cassetti come concretizzazione dello «spirito di stupida amministrazione» e come «centro d'ordine», in G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 102 sgg.

²³ M. Messina, *La casa nel vicolo*, cit., p. 50.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

metafora, per così dire, obliqua perché l'attenzione del narratore incentrata sull'inane lotta contro i vetri chiusi di una finestra costringe il lettore ad un atto di cooperazione interpretativa che consiste, spostando lo sguardo, nel sovrapporre l'immagine dell'insetto rinchiuso alla donna intrappolata nelle maglie della proterva seduzione di don Lucio che non ammette repliche né prevede dinieghi di cui quell'«enorme compasso», nella forma sferica, occlusa che inevitabilmente prefigura, è esemplare presagio.

«Non so immaginare la mia vita senza la scrittura perché non c'è stata mai vita per me senza scrivere»²⁶. Così affermava Alba de Céspedes in un'intervista rilasciata a Piera Carroli. Di origini cubane, ma vissuta tra Roma e Parigi, partigiana, direttrice della rivista «Mercurio», *Dalla parte di lei* è il suo secondo romanzo.

È solo nelle ultime pagine che il lettore viene a conoscenza del fatto che l'articolato racconto che la protagonista Alessandra Corteggiani fa della propria vita è la lunga memoria difensiva con la quale, nel processo d'appello per l'assassinio del marito Francesco, intende porre fine all'ostinato silenzio dietro il quale si era trincerata durante il primo dibattimento. La scrittura diventa dunque per lei «un sollievo»²⁷, ma anche lo strumento con cui spiegare le proprie ragioni non scritte, non contemplate dal codice penale. E perché risultino chiare le sue ragioni del cuore, Alessandra deve partire da lontano, ripercorrendo la linea femminile del suo albero genealogico: dalla nonna materna, «artista drammatica piuttosto nota»²⁸, a sua madre Eleonora, pianista appassionata, che le ha lasciato in dote la stessa pericolosa sensibilità.

Personaggio prelevato dall'armamentario romantico, Eleonora non può non entrare in rotta di collisione con il rude e terragno marito Ariberto, sgradevole persino nel nome²⁹: la loquacità, l'«umore sempre lieve e sereno»³⁰, l'elegante leggerezza del corpo di lei³¹ collidono necessariamente con la con-

²⁶ P. Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes (Parigi, 19-20 marzo 1990)*, in Ead., *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo, Ravenna 1990, pp. 190-191.

²⁷ A. de Céspedes, *Dalla parte di lei*, in Ead., *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Mondadori, Milano 2011, p. 827.

²⁸ *Ibid.*, p. 312.

²⁹ *Ibid.*, p. 310.

³⁰ *Ibid.*, p. 321.

³¹ «Mia madre lavorava alacre. M'inteneriva il suo esile collo chino, il profilo delicato, la massa leggera dei capelli», *ibid.*, p. 378.

versazione monotona e scarnificata del coniuge, con la gravità della sua mole, con i suoi modi imperiosi³².

Noi abitavamo in un grande casamento. [...] L'androne era angusto, buio, e la polvere vi si accumulava [...]. La scala grigia, a spirale, prendeva luce solo da un alto lucernario. [...] Ma il casamento, all'esterno abbandonato e triste, respirava attraverso il suo grande cortile come attraverso un generoso polmone. [...] Nel cortile le donne vivevano a loro agio, con la domestichezza che lega coloro che abitano un collegio o un reclusorio³³.

Un'immagine carceraria che anticipa la descrizione di casa Corteggiani: una casa buia, con finestre munite di grate, con un salotto ingombro di mobili solenni nel quale «nemmeno l'aria vi poteva entrare, ostacolata da gravi cortinaggi di foggia provinciale e disusata»³⁴. Ma l'assuefazione di Eleonora a tutto questo – all'arrogante dominio del marito come al deprimente *interieur* in cui trascorre le sue giornate – si converte in ribellione quando, innamorata di un giovane signore inglese, decide di andar via con la figlia alla quale, dismessa la maschera della commedia matrimoniale, racconta la tragica realtà di un'unione che, anche qui, è già anticipata nelle prime sensazioni provate al suo ingresso nella casa maritale:

Mi guardavo attorno e vedevo il grande armadio nero, il cassettono nero, mobili del suo paese, mobili che mi sono stati ostili fin dal primo giorno. Quando entrai in quella camera, appena sposa, mi parve d'esser murata viva in una tomba. C'è una segreta incompatibilità tra me e loro, una lotta che va avanti da anni. Tu non lo crederai, ma sono ossessionata da questa mobilia che da anni non mi vuole, mi scaccia. Ho tentato di ridere, di cantare [...] come per distruggere una malia; ma nello specchio della toletta, quando siedo lì davanti per pettinarmi, si riflette il grande ritratto di sua sorella morta, quello che è appeso accanto al nostro letto³⁵.

³² «Io non riuscivo a comprendere, dapprima, perché i miei genitori si fossero sposati [...]. Mio padre non differiva dal comune modello di marito piccolo borghese, mediocre padre di famiglia, mediocre impiegato che, nelle ore libere, la domenica, ripara gli interruttori o costruisce ingegnosi apparecchi per risparmiare il gas. La sua conversazione era sempre la stessa, scarsa, dispettosa; di solito egli criticava governo e burocrazia, con meschini argomenti; si lagnava di piccole beghe d'ufficio, servendosi di un linguaggio convenzionale. Anche il suo aspetto fisico era privo di qualsiasi spiritualità. Alto e corpulento, esprimeva una materiale prepotenza nella larga struttura delle spalle», *Ibid.*, p. 315.

³³ *Ibid.*, pp. 319-320.

³⁴ *Ibid.*, p. 340.

³⁵ *Ibid.*, p. 442.

Impossibilitata dai meschini ricatti del marito ad andare via, la romantica Eleonora si suicida, lasciandosi morire per annegamento nel Tevere con indosso un abito di tulle azzurro, l'abito di Ofelia, pura e incolpevole come l'eroina shakespeariana, proprio come appare nello splendido quadro di Millais.

In un momento buio della sua vita, Natalia Ginzburg pubblicava sul «Mercurio» un articolo, *Discorso sulle donne*, nel quale parlava di un «pozzo segreto» – ancora uno spazio, dunque – dove le donne, «stirpe disgraziata con tanti secoli di schiavitù alle spalle, avevano la malsana abitudine di cascare». Con una lettera aperta le rispondeva Alba de Céspedes con parole più fiduciose e, potremmo dire, presaghe della storia delle donne a venire:

È vero che le donne cadono nei pozzi e che sono sempre gli uomini a spingerle, magari senza volerlo e che in quei momenti possono anche compiere gesti estremi ma è anche vero che i pozzi sono la forza delle donne. Poiché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano e nel riaffiorare portiamo con noi esperienze tali che ci permettono di comprendere tutto quello che gli uomini non comprenderanno mai. Tu dici che le donne non sono esseri liberi: io credo invece che debbano soltanto acquistare la consapevolezza delle virtù di quel pozzo e diffondere la luce delle esperienze fatte al fondo di esso, le quali costituiscono il fondamento di quella solidarietà, oggi segreta e istintiva, domani consapevole e palese che si forma tra donne sconosciute l'una all'altra³⁶.

³⁶ A. de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, a cura di M. R. Cutrufelli, R. Guacci, M. Rusconi, Giunti, Firenze 1993, p. 35. La lettera era una risposta al *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg pubblicato sul numero 36-39 del marzo-giugno 1948 della rivista «Mercurio», diretta dalla stessa de Céspedes.

GIUSEPPINA NOTARO

EXILIO Y AMISTAD ENTRE MUJERES:
EL EPISTOLARIO DE ZENOBIA CAMPRUBÍ
Y GRACIELA PALAU DE NEMES

A mediados de los años cincuenta del siglo XX el historiador Jacob Presser acuñó la voz «egodocumento», término que venía a indicar autobiografías, memorias, diarios, cartas personales y otros textos en los cuales el autor escribe, explícitamente acerca de sí mismo, de sus propios asuntos y sus sentimientos¹. Los textos autobiográficos también se conocen como literatura del yo, literatura del mí, literatura del ego, literatura documental en primera persona². José Enrique Martínez Fernández afirma a propósito del género autobiográfico:

Si hacemos caso a determinados estudiosos interesados por la problemática del autobiografismo, la nota dominante de la literatura en la modernidad occidental – dando al concepto de *modernidad* una extensión temporal tal que comenzaría a finales del siglo XV – sería la presencia o inseminación del yo, hablaríamos o no estrictamente de escritura autobiográfica; en este sentido, quienes así piensan prefieren distinguir los géneros del yo en los que domina el pacto autobiográfico tal como lo conceptualizó Lejeune de aquellos otros

¹ F. López García, *De la entrada de la voz autobiografía en España y su aplicación al ámbito de la literatura (1854–1898)*, en «Hesperia. Anuario de filología hispánica», XII, 2, 2009, p. 11.

² Uno de los textos más importantes y completos sobre la escritura del yo es P. Lejeune, *Il patto autobiográfico*, Il Mulino, Bologna 1986.

géneros en los que el yo como objeto de la enunciación domina el texto regido no por el pacto autobiográfico, sino por el *espacio* autobiográfico, del que no se evadiría ni siquiera la novela realista del siglo XIX. Los primeros acogerían los distintos géneros autobiográficos tradicionales: autobiografías propiamente dichas, memorias, diarios, cartas, confesiones, etc.³

Los epistolarios entonces forman parte de esta rica literatura que habla de la interioridad, de sí, y hoy en día están muy valorados por los estudios culturales, de gran auge en la actualidad, como documentos-testimonio. En el tiempo y en muchas ocasiones también las mujeres se han dedicado a la escritura de misivas; la literatura de escritura femenina trata de diferentes temáticas, como los recuerdos narrados a partir de determinados factores, o la narración de sentimientos y estados de ánimo. En ella se pueden encontrar narraciones en primera y tercera persona, seguidas también de relatos orales o registros como diarios, cartas, documentos: las cartas en particular en el tiempo han representado uno de los espacios permitidos para la escritura femenina, también cuando las mujeres no podían expresar libremente sus pensamientos, y tenían un papel marginal en la sociedad⁴.

Mercedes Arriaga Flórez habla de la pertenencia del género epistolar en particular a las mujeres, y afirma:

Beatriz Didier ha definido el género epistolar como un género femenino por excelencia, señalando que la mayoría de los escritores que lo han practicado son mujeres, y que las cartas y diarios han acogido su creatividad durante siglos. Una hipótesis que se ha visto ampliamente confirmada por los estudios posteriores de Verena von der Hieden-Rynsch y Meri Torras Francès, por lo que se refiere sobre todo al ámbito francés, y a la relación que los epistolarios mantienen con la cultura de los salones literarios, de la que las mujeres han sido promotoras y protagonistas⁵.

Lo que se encuentra en las cartas escritas por mujeres representa lo más íntimo y personal: se intercambian cartas con secretos, con menudencias y grandezas, pensamientos, cuestiones del mundo y de la vida cotidiana, y

³ J. E. Martínez Fernández, *Memorias de nuestro tiempo: teóricos y creadores*, en «Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica», 13, 2004, p. 521.

⁴ Cfr. a este propósito B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona 1982.

⁵ M. Arriaga Flórez, *Epistolarios en Italia: un punto de vista teórico sobre un género femenino*, en «Epístola i literatura», 2005, p. 69.

acciones de todos los días. La confianza y la complicidad que se va creando entre las mujeres que se intercambian misivas hace que el epistolario no sólo muestre aspectos de su faceta profesional y pública, sino también plasme sus experiencias más personales e íntimas. Es precisamente lo que pasa en el epistolario que está al centro de este estudio, que recoge las cartas intercambiadas entre Zenobia Camprubí y Graciela Palau de Nemes, dos intelectuales que intentan abrirse paso en un mundo dominado por hombres.

Zenobia Camprubí Aymar es una de las mujeres más representativas del universo intelectual español de finales del siglo XIX y principio del siglo XX. Nace en 1887 en Malgrat de Mar, un pueblo de la costa catalana donde sus padres pasaban las vacaciones de verano. Tercera de cuatro hermanos, fue instruida por tutores particulares en Barcelona, y a los nueve años se traslada a Nueva York con su madre, recién divorciada de su marido. Su educación es completamente cosmopolita, aprende inglés y conoce la cultura americana: estudia en Columbia, y, ya mayor, se inscribe en el Club de Mujeres Feministas, participando en muchísimas actividades culturales y filantrópicas. En 1909 regresa a España, y se instala en Madrid, donde empieza a frecuentar la Residencia de Estudiantes, el Instituto Internacional de Señoritas, el Lyceum Club, con Victoria Kent y María de Maetzu, y, en general, la vida pública de los intelectuales españoles.

Es precisamente en la Residencia de Estudiantes, en 1913, donde Zenobia conoce a su futuro marido, el gran poeta Juan Ramón Jiménez. Los dos se casan en marzo de 1916, en Nueva York. Él ya ha llegado a ser un poeta admirado y genial, ella es una mujer fuerte, alegre, llena de vida y activa bajo todos los puntos de vista. El carácter de los dos es completamente opuesto: Zenobia siempre sonriente, amante de la vida en la buena sociedad, con trajes de moda, un alma feliz; su marido, en cambio, siempre con aire ensimismado, serio, tajante, melancólico, y acompañado, desde su juventud, por la depresión y unas crisis de nervios. Como afirma Manuel Vicent:

A partir de ese momento [del casamiento] el gozoso tormento de Zenobia consistiría en atemperar su admiración por el poeta al carácter agrio, enfermizo y atravesado del hombre que no hacía sino cortarle las alas. Juan Ramón no hallaba inspiración sino en la quietud y el silencio. El poeta hilaba los versos de oro en una habitación acolchada sin poder soportar a su alrededor ni siquiera las risas de Zenobia con sus amigas y para mantenerlo incontaminado e inmune a las adherencias de la vida vulgar la mujer se impuso la obligación, como un destino, de buscarle la subsistencia. Montó una

tienda de objetos populares conseguidos de anticuarios de los pueblos de Castilla, se dedicó a decorar apartamentos para alquilarlos a diplomáticos extranjeros y ella misma fregaba las escaleras⁶.

Sin embargo, estas almas tan dispares viven un amor profundo, que dura más de 40 años, hasta el momento de la muerte de Zenobia, el 28 de octubre de 1956, por un cáncer de útero. El vínculo entre los dos era tan fuerte que Juan Ramón muere dos años después: no logra vivir sin el amor de su vida. Su unión ha sido una de las más sólidas de la literatura en español. Muchos críticos han escrito sobre la importancia de la presencia de Zenobia en la vida de Juan Ramón, bajo diferentes puntos de vista, literario, personal, íntimo, social. José Antonio Expósito Hernández, entre otros, afirma:

La aparición de Zenobia en la vida de JRJ transformó su destino vital y su rumbo poético al igual que le sucedió a Garcilaso cuatro siglos antes. En los libros escritos hasta entonces; es decir, los que el poeta llamaba ‘mis libros amarillos de Moguer’, en alusión al color de la cartulina que utilizaba para sus cubiertas al estilo de las cuidadas ediciones del *Mercure de France*, se puede rastrear una variada y considerable presencia femenina encarnada en distintas mujeres, las cuales quedarán borradas de su poesía tras el conocimiento de Zenobia. Las anécdotas amorosas, que no siempre fueron muy explícitas en sus versos, quedaron ahora desleídas en una vaga e ideal alusión al amor. Ya no habrá más evocaciones nostálgicas de pasiones pasadas o perdidas, ya la presencia de Zenobia eclipsará el brillo de cualquier otro recuerdo amoroso. Por ello, el poeta cantará en *Estío* (LXXXVIII) la desaparición definitiva de todas esas mujeres: ‘Con todos los corazones, / ya enterrados, que me amaron’. De manera definitiva, el pasado ya ha quedado muy atrás en la conciencia del poeta⁷.

Zenobia Camprubí no fue sólo la mujer de Jiménez, fue una de las primeras feministas, una mujer fuerte, adelantada a su tiempo, emprendedora, y sobre todo una intelectual. Nos ha dejado diferentes escritos, entre los cuales algunos han salido a la luz en tiempos recientes: su *Diario de juventud* (2015) recoge la narración íntima de su vida, de 1905 a 1911, cuando vivía en Estados Unidos, donde aparecen textos en inglés y en español. A este primer

⁶ M. Vicent, *Zenobia Camprubí: una heroína en la sombra*, en «El País», 1 de enero de 2011, https://elpais.com/diario/2011/01/01/babelia/1293844368_850215.html (25/08/2019).

⁷ J. A. Expósito Hernández, *De cómo la aparición de Zenobia cambió la vida y la poesía de Juan Ramón*, en E. Cortés Ibáñez (coord.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla 2014, p. 154.

diario le siguen otros tres (Cuba, Estados Unidos, Puerto Rico), en diferentes momentos del exilio que vivió con su marido en Nueva York, Puerto Rico, Cuba, Miami, Washington, Riverdale. Graciela Palau de Nemes habla del período del exilio del matrimonio Jiménez, subrayando las numerosas actividades de Zenobia, siempre presente en diferentes contextos culturales y sociales:

En la larga estancia de residencia en los Estados Unidos, de 1939 a 1951, donde ya existían todas las asociaciones benéficas habidas y por haber y las mujeres disfrutaban de todos los derechos del hombre, Zenobia, por primera vez asalariada, como miembro del profesorado de la Universidad de Maryland, dio a conocer la lengua, la civilización, cultura y literatura española. Norteamericanizada en todo el sentido de la palabra, la tomaban por española por ser esposa del poeta español. En Washington y en Maryland disfrutó de todo lo que estos lugares ofrecían. Tenía infinidad de amistades norteamericanas, pertenecía a clubes artísticos y culturales, asistía a té, almuerzos, exhibiciones, conferencias, celebraciones. Hacía de secretaria de su marido, llevando su correspondencia y pasándole a máquina sus escritos. El resto del tiempo era de ella. Antes de la residencia en Washington y Maryland, tomó cursos universitarios en la Universidad de Miami y en la de Duke en Carolina del Norte, donde dio algunas conferencias sobre España durante los cursos especiales de la Escuela de Verano en los que su marido tomaba parte⁸.

Los diarios de Zenobia poseen un importante valor ya que su autora fue, junto a Rosa Chacel, la única mujer que dejó un diario escrito sobre la vida y la literatura de la mitad del siglo XX⁹. Junto a su marido, en 1915, Zenobia empieza a traducir la obra del poeta Tagore, trabajando de una manera totalmente complementaria, porque ella aportaba sus profundos conocimientos culturales necesarios para traducir y él le daba la forma poética. Sucesivamente decidieron traducir, juntos también, obras de Edgar Allan Poe y de Shakespeare. Además, Zenobia compone 27 poemas inéditos, traduce algunos textos de Jiménez al inglés y escribe un medio centenar de

⁸ G. Palau de Nemes, *Zenobia Camprubí Aymar: española de tres mundos, Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, p. 82.

⁹ J. Bonet, *La mujer que eligió vivir de los versos*, en «El Boomeran(g)», 2015, <http://www.joanabonet.com/2015/09/la-mujer-que-eligio-vivir-de-los-versos/> (28/08/2019).

relatos, muchos fuertemente autobiográficos. Como autobiográfico es el texto titulado *Juan Ramón y yo*, publicado en 1954.

Por lo tanto, Zenobia tiene una personalidad fuerte, una identidad viva e intensa, que le permite salir de la sombra en la que siempre ha sido colocada por la crítica; como afirma Winston Manrique Sabogal: «Y aunque en el recuerdo colectivo es la esposa y sombra de Juan Ramón Jiménez, fue, en realidad, la luz y guía del gran poeta español. Era una mujer fuerte que sabía lo que quería para ella y para él»¹⁰.

Entre sus interesantes escritos se encuentran también algunos epistolarios, que revelan su identidad más íntima, al mismo tiempo que su infatigable trabajo de escritura, como, por ejemplo, las 693 cartas cruzadas con Juan Guerrero, amigo de los Jiménez y de muchos miembros de la generación del 27¹¹, autor incluso de un libro sobre el poeta de Moguer titulado *Juan Ramón de viva voz*. Además, en mayo de 2017, se ha publicado la correspondencia completa entre Zenobia y Juan Ramón, titulada *Monumento de amor: epistolario y lira*, compuesta por 727 cartas, en su mayoría inéditas, y reveladoras de muchos detalles cotidianos de sus protagonistas. El libro recoge también 55 poemas, muchos de ellos inéditos, escritos por Juan Ramón, y que Zenobia le había inspirado¹².

A propósito de las misivas cruzadas en el tiempo por la mujer, Emilia Cortés Ibáñez escribe:

Zenobia escribió muchas cartas y hemos llegado a bastantes de ellas, obviamente no a todas. Son muy variadas: amistosas, familiares, de trabajo, a editoriales, a escritores, relacionadas con su labor en el campo de la artesanía y antigüedades, etc. y muchísimas a su madre. Obviamente, ante tal cantidad de destinatarios los temas que aparecen en las cartas, testimonios de una época, son variados así como los registros lingüísticos empleados¹³.

¹⁰ W. Manrique Sabogal, *Zenobia Camprubí sale de la sombra de Juan Ramón Jiménez*, en «El País», 27 de octubre de 2015, https://elpais.com/cultura/2015/10/23/actualidad/1445625942_716355.html (2/09/2019).

¹¹ Z. Camprubí, *Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz, 1917-1956*, E. Cortés Ibáñez, G. Palau de Nemes (eds.), Residencia de Estudiantes, Madrid 2006.

¹² J. R. Jiménez, Z. Camprubí, *Monumento de amor. Epistolario y Lira. Juan Ramón Jiménez-Zenobia Camprubí. Correspondencia 1913-1956*, M. J. Domínguez Sío (ed.), Residencia de Estudiantes, Madrid 2017.

¹³ E. Cortés Ibáñez, *El epistolario, espejo de la intrahistoria*, en E. Cortés Ibáñez (coord.), *op. cit.*, 2014, p. 267.

El epistolario que nos interesa, para nuestro estudio, como ya dicho, es el que comprende las cartas entre Zenobia Camprubí y Graciela Palau de Nemes¹⁴, dos mujeres con una relación muy estrecha, y unidas por un gran cariño. Las dos se encuentran por primera vez en 1936 en Puerto Rico, donde la joven estudiaba, y donde empezó el exilio americano de los Jiménez: Graciela tenía 17 años, Zenobia 49. La joven era una amante de la obra del gran poeta de Moguer, tanto que conocía de memoria muchísimas poesías: estudiante de doctorado primero y más tarde profesora de literatura española en la Universidad de Maryland, Graciela llega a ser una de las mayores expertas de la obra del autor. De hecho, cuando los tres coinciden en dar clases en la Universidad de Maryland, Juan Ramón se convierte en su mentor y Graciela decide escribir su tesis de doctorado sobre el poeta. Esta tarea es simplificada por el hecho de que la pareja le proporciona el acceso a todos los documentos, obras y escritos que habían sido publicados, y a los todavía inéditos. Además, incluso cuando los Jiménez se mudan a Puerto Rico, Zenobia le lee a Juan Ramón trozos del trabajo de Graciela, para que él se los corrija; la joven cubana obtiene el grado de doctora en 1952 y su tesis de doctorado llegará a ser una interesante monografía, publicada en 1957, y titulada *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*¹⁵.

El epistolario comprende 120 cartas, 80 escritas por Zenobia y 40 por Graciela, que no son todas las que las dos se intercambiaron, sino sólo las que la editora Emilia Cortés Ibáñez ha logrado localizar, mientras que otras se han perdido, sobre todo las de Graciela. Las epístolas presentes en el texto abrazan el periodo entre 1948 y 1956, con una larga pausa en el año 1953; del año 1950 aparecen sólo algunas postales de Graciela, una tarjeta y una carta de Zenobia. Las cartas están escritas en castellano, pero muchas veces aparecen palabras extranjeras, sobre todo en inglés y francés, recurso típico de la escritura de Zenobia, y rasgo normal de la comunicación entre dos mujeres cosmopolitas. Por la mayoría del tiempo que abarca las cartas,

¹⁴ Graciela Palau de Nemes nace en Cuba en 1919. Es considerada una de las grandes especialistas en la vida y la obra de Juan Ramón Jiménez. Cuando estudiaba en Puerto Rico en 1936 llegaron exiliados Juan Ramón y Zenobia y desde ese momento surgió un calor y una devoción de la estudiosa hacia la pareja. Graciela Palau ha sido profesora en la Universidad de Maryland, y una de las personas que más seriamente se preocupó y gestionó los trámites necesarios para que esa Universidad norteamericana fuera una de las que solicitaron el Nobel para Juan Ramón. Para una mirada sobre las obras publicadas por Graciela Palau de Nemes véase el siguiente enlace: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=155291> (02/09/2019).

¹⁵ G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid 1957.

Graciela se encuentra en Riverdale, donde los Jiménez habían vivido durante algún tiempo, y Zenobia y Juan Ramón en Puerto Rico, donde llegan en 1951, por razones de salud del poeta. Como afirma Emilia Cortés Ibáñez, en la introducción a su edición del epistolario:

Aunque no tenemos todas las cartas que se escribieron, el número con el que contamos es suficiente para mostrar, en una doble vertiente, cómo es cada una de ellas. Por un lado, vemos paso a paso su implicación en el camino hacia el Nobel, y la trascendencia de su labor en este asunto, que sin duda contribuyó a que Juan Ramón obtuviese el premio en 1956. Por otro lado, Zenobia y Graciela, tan distintas pero tan parecidas en su condición de mujeres abiertas y habladoras, nos permiten con estas cartas, de detallada cotidianeidad, llegar a la persona, al individuo, conocer el día a día que las ocupa, con sus alegrías, preocupaciones y zozobras, con todo eso que las hace más humanas, más próximas al lector. Así eran y son ellas: siempre cercanas, siempre dispuestas a brindar su ayuda¹⁶.

La ayuda recíproca caracteriza la relación entre las dos mujeres, porque cada una de ellas intenta complacer a la otra, como y en cuanto pueda: son principalmente dos los momentos importantes alrededor de los cuales están centrados los argumentos de las cartas, es decir, el envío de casi todos los muebles de la casa de los Jiménez de Riverdale a Puerto Rico, junto a todo lo que la pareja había dejado allí, la venta de la misma, y la organización de la petición del premio Nobel para Juan Ramón.

Las cartas están caracterizadas por un crecimiento de sentimientos e intimidad entre las dos mujeres: los primeros escritos son de mera cortesía, luego en 1951, cuando los Jiménez se trasladan a Puerto Rico, se revela casi una dependencia de parte de Zenobia, en relación a la venta de la casa en Maryland y la mudanza de su contenido a Puerto Rico, hasta un nivel más íntimo en los últimos dos años, cuando las dos mujeres se acercan aún más, y llegan a ser apoyo una para la otra, en particular, en las enfermedades que ambas padecen.

Ya desde las primeras cartas del epistolario, Zenobia habla de la necesidad de vender su casa en Riverdale, y le pide ayuda a Graciela que se encuentra allí, después de que esta última le había expresado toda su disponibilidad; afirma de hecho en la carta del 11 de enero de 1954: «De

¹⁶ E. Cortés Ibáñez en Z. Camprubí, G. Palau de Nemes, *Epistolario, 1948-1956*, E. Cortés Ibáñez (ed.), Residencia de Estudiantes, Madrid 2009, pp. XIX-XX.

cualquier modo, por favor, díganos si en algo podemos servirle. Estamos tan cerca de la casa de ustedes, y en el verano uno está siempre más desocupado. No deje de avisarnos [de] cualquier cosa»¹⁷. Desde este momento empieza una serie de cartas en las que Zenobia le pide a su amiga que le envíe varios muebles, libros, papeles, etc., y en algunos momentos hace verdaderas listas de pedidos, en las que aparecen entre otras cosas la máquina de tostar el pan, cómodas antiguas, sofás, platos de diferentes tamaños, secadores de pelo, estantes para libros, baúles, etc.

También Juan Ramón, al que Zenobia siempre se refiere llamándole con sus iniciales J. R., envía en las cartas de su mujer algunos pedidos, sobre todo de libros suyos, manuscritos, la colección en rústica de las traducciones de Tagore, revistas. Zenobia a este propósito afirma, en la carta del 29 de marzo de 1954: «J. R. suele marcar todas las revistas en que hay cosas suyas publicadas ‘Mío’. Todas las que usted vea con esta señal las querría porque ahora está recogiendo toda su obra en los tomos finales de su obra completa. Otras, la marca es ‘Sobre’ mí»¹⁸.

Para facilitarle la tarea a Graciela, Zenobia, en algunas ocasiones, adjunta un diseño del mueble al que se está refiriendo, para que le encuentre más fácilmente, así como Graciela hace lo mismo para recibir confirmación sobre la exactitud del envío. En una hoja aparte, en la carta del 4 de agosto de 1954, se encuentra el dibujo de un mueble, un *high boy*, una cómoda alta, y una descripción escrita a mano por Juan Ramón: «Color rubio / con brillo / madera curvada»¹⁹: esta es una de las poquísimas intervenciones directas del poeta en el epistolario, porque a menudo le manda recuerdos a Graciela y a su familia, pero siempre por trámite de Zenobia, y la mayoría de las veces es su mujer que habla de él, de su enfermedad, de sus hábitos. Juan Ramón entonces representa una presencia que flota, nunca verdaderamente activo, pero presente, en los pensamientos y en las preocupaciones de las dos mujeres.

Graciela logra vender la casa de los Jiménez, una casa que ya no utilizan y en la que vivieron poco tiempo: el 3 de abril de 1951 Zenobia escribe que ahora están en Puerto Rico, «disfrutando del clima suave y de los amigos

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

cariñosos y de los médicos misioneros»²⁰, donde se han marchado para buscar un lugar en el que el poeta pudiese hablar en su lengua, y donde de hecho Juan Ramón se encuentra mejor que antes. Puerto Rico les ayuda a soportar la lejanía de su patria, sobre todo porque los portorriqueños son divertidos y alegres, y, como dice en la carta del 19 de marzo de 1956, «siempre encuentran motivo para festejar algo o alguien»²¹. Es precisamente en uno de los fragmentos en el que habla de Puerto Rico, del 3 de septiembre de 1954, donde se pueden encontrar la ironía y simpatía que definen el carácter y la escritura de Zenobia:

A nosotros encanta P[uerto] R[ico], lo único malo es que las casas están muy juntas y los portorriqueños mientras más ruido hacen, más contentos están por lo general, y como ahora al Gobierno le ha dado por cultivar al pueblo con la televisión, no le digo nada del resultado que ha dado la campaña, sólo que el pueblo no tiene dinero para comprar aparatos, y es la clase media la que está tirando la casa por la ventana. Tenemos televisión delante, detrás y de cada lado, y arriba no porque son nuestros caseros y saben que estamos siempre a punto de dejarlos en busca de un rincón silencioso, en que se pueda trabajar. ¡Cuidado que la gente aquí es amable y hospitalaria! No hay más que dos cosas malas en toda la isla: el calor y el ruido. La señora Nicole, presidenta del turismo, ha conseguido que sea ilegal el andar por las carreteras dando bocinazos y ahora ya se ha envalentonado, hasta pedir multas para los transgresores. Esperamos que, cuando termine la campaña contra las bocinas, empiece con la de la radio. Yo le propongo que digan al comienzo de los programas: ‘Señores, no olviden que este programa es para ustedes, no para los vecinos’²².

Después de la venta de la casa y del envío de todo lo que habían dejado en Riverdale en muchas y enormes cajas, gracias también a la ayuda del marido de Graciela, que colabora con ella en todo, Zenobia empieza a pedirle a su amiga favores menos difíciles, pero más personales: pares de medias, vestidos, collares, blusas, y otras cosas que en Estados Unidos se podían encontrar más baratos. Estos envíos, en diferentes ocasiones, se convierten en regalos de parte de Graciela, siempre disponible y amable, y a través de las descripciones se pueden comprender también los gustos de las dos mujeres, entrar todavía más profundamente en su personalidad y su cotidiano.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 209.

²² *Ibid.*, p. 112.

Pero en estas cartas no es sólo Zenobia la que pide favores y ayuda: Graciela también, en diferentes ocasiones, habla de su tesis de doctorado, que tendrá que llegar a ser el libro sobre Juan Ramón, y pide a su corresponsal informaciones sobre la obra del poeta, sobre su biografía, como noticias sobre la familia, o acontecimientos de la infancia y adolescencia, e incluso que le lea y corrija lo que había escrito hasta aquel momento. Se percibe un gran entusiasmo y una enorme pasión de Graciela hacia su objeto de estudio, entusiasmo que, con el paso del tiempo, se transforma siempre más en cariño y admiración; escribe en la carta del 23 de mayo de 1952:

¡Le escribo con tanto gusto! Acabo de terminar unos capítulos más sobre Juan Ramón y es una satisfacción ir, en espíritu, al mismo lado de ustedes. Estoy llena de ilusiones con la tesis, me he dado a ella por completo, después de cumplir con mis deberes en la universidad. Les digo que no hemos salido a ninguna parte, me la paso escribiendo y leyendo los libros de Juan Ramón, si Dios quiere y no vuelvo a enfermarme, completaré la labor a tiempo para recibir el doctorado el próximo junio. Esta concentración me hace soñar por las noches que estoy en Moguer, que salgo de viaje para Madrid o, si no, me despierto recitando versos, ‘sus versos’, ¡o volviendo a escribir los capítulos ya escritos!²³

El periodo final del trabajo de escritura de la tesis coincide con el momento en el que Graciela queda embarazada, y con algunos problemas de salud en los primeros tiempos: el nacimiento del nene John ralentizará el trabajo de publicación de la monografía. De todos modos, Zenobia por su parte, siempre intenta cooperar en todo lo posible para ayudarla, le proporciona todas las informaciones, contesta a todas las preguntas, aunque la primera versión de la tesis no le gusta nada a Juan Ramón, sobre todo porque tiene bastantes errores. Incluso, en octubre de 1954, cuando su marido está hospitalizado, se la lleva a la clínica, para que trabaje en ella un poco cada día. Gracias a todos los consejos e informaciones, Graciela logra publicar en 1957 con una editorial tan prestigiosa como Gredos el texto en el que tanto había trabajado, y al que ella denomina el 27 de junio de 1955, «mi misión ‘poética’»²⁴.

La máxima expresión de la admiración y del cariño de Graciela hacia su mentor, su «querido poeta», es la solicitud de entrega, con la colaboración de

²³ *Ibíd.*, p. 19.

²⁴ *Ibíd.*, p. 133.

los colegas de la Universidad de Maryland, del Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez. En el texto aparece un apéndice titulada «Algunas precisiones en torno al Nobel», con documentos y explicaciones sobre la intervención de Graciela Palau y la Universidad de Maryland en el proceso de solicitud del Premio Nobel²⁵. Graciela y Zenobia trabajan juntas para alcanzar el premio, pero será Graciela la que pone en marcha de manera práctica la preparación de todos los documentos, la recopilación de las obras del autor, el apoyo de diferentes intelectuales y profesores²⁶, enviando, en los tiempos debidos, la demanda a Suecia. Palau de Nemes el 12 de enero de 1956 da cuenta de todas las novedades sobre el asunto, siempre con un gran optimismo, esperando que «sea éste el año del Premio Nobel para J. R.»²⁷ y afirma en la carta del 22 de enero del mismo año: «que le conste que todos los miembros del departamento se unieron *gustosísimos*. Bueno, si a J.R. no le dan el premio en 1956, se hará algo más en 1957. Pero me parece que éste es el año. Dios ha de querer. Yo estoy que si fuera yo la candidata no estaría tan excitada»²⁸. Pocos días después, el 28 de enero, expresa la actitud de Juan Ramón en esta ocasión: «Aunque no le toque nada de lo que [...] llama ‘una lotería’, él lo agradece todo muchísimo y se emociona la mar»²⁹, como afirma Zenobia, no obstante su depresión le impediría gozar completamente de estos honores.

La última referencia al Nobel, que aparece en el epistolario, se encuentra en la última carta, que es de Graciela, del 26 de septiembre de 1956. En ella informa a la señora Jiménez sobre el hecho de que, en una revista francesa, *Paris Match*, ha salido una noticia corta en la que se dice que el candidato número uno para el Premio Nobel es Juan Ramón. Zenobia sabrá con certeza que su marido ha obtenido el Premio Nobel el 26 de octubre, y dos días después muere, casi como si hubiera culminado la misión de su vida.

En todo el epistolario aparece el tema de la enfermedad, uno de los argumentos más íntimos que se puede compartir con personas amigas en las que se confía; la enfermedad, de hecho, representa una constante sobre todo en la vida del matrimonio Jiménez, aunque también Graciela transcurre

²⁵ *Ibid.*, pp. 255-271.

²⁶ En la carta del 12 de febrero de 1956, p. 19, Graciela envía la lista de los profesores del Departamento de Lenguas y Literaturas extranjeras de la Universidad de Maryland que han firmado para apoyar el Nobel a Jiménez.

²⁷ *Ibid.*, p. 183.

²⁸ *Ibid.*, p. 188.

²⁹ *Ibid.*, p. 191.

períodos en los hospitales, con gran preocupación por parte de Zenobia y Juan Ramón, quienes siempre le envían consejos y recomendaciones para su recuperación. Afirma Graciela en la carta de 11 de enero de 1954: «Desde que ustedes se fueron, como que se me fue la tranquilidad. Claro, que ustedes no se la llevaron. Ha sido una de esas casualidades que yo cayera enferma por primera vez a raíz de la partida vuestra, ¿recuerdan? Desde entonces he estado como don Juan Ramón, haciendo el vía crucis de los hospitales de esta vecindad»³⁰.

Zenobia también sufre diferentes operaciones, por su cáncer, pero siempre logra recuperarse. No obstante, la gran cantidad de rayos X a los que se somete la dejan «hecha un roble», como escribe en la carta del 20 de marzo de 1954³¹. Pero, su verdadera enfermedad, la que más sufrimiento le provoca, es la depresión de Juan Ramón, que ya no le permite ser aquella mujer alegre y optimista de su juventud. En la carta del 18 de noviembre de 1954, Zenobia escribe:

Le estoy escribiendo una carta muy triste porque el pobre J. R., que venía encontrándose flojo desde hace meses, ha tenido una recaída (no tan profunda como la anterior, pero lo bastante para estar de nuevo en un hospital [...]) [...] Como vuelve a considerar que se muere al día siguiente todos los días, no quiere hacer más proyectos que para mi viudez. El mismo médico que lo cuidó antes dice que vuelve a salir, 'pero que todavía nos dará un poco de lata'. Usted puede figurarse que 'la lata' para mí es que se me consume el alma, la vida y el corazón. El estrellarse con esa constante obstrucción negativa es una frustración constante che aniquila³².

Por desgracia, la maldita enfermedad de Zenobia, el cáncer, empeora desde marzo de 1956. En sus palabras se evidencia el deterioro de su salud, porque ya no tiene fuerzas, porque muchas veces tiene que escribir tumbada, no pudiendo estar sentada, y, de hecho, sus cartas son cada vez más breves. Como consecuencia, el mismo Juan Ramón no quiere salir, y se queda en casa con ella; Zenobia, el 9 de mayo de 1956, afirma, hablando de su marido «se me ha apoltronado»³³. En estas ocasiones se subraya en diferentes cartas, la dependencia del poeta de su amada mujer, como por ejemplo afirma

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

³² *Ibid.*, p. 122.

³³ *Ibid.*, p. 218.

Gabriela el 13 de junio del 1956, «al írsele usted, se quedará sin alas»³⁴. Zenobia, por su parte, planteaba desde hace mucho tiempo un viaje a España, porque sueña volver otra vez, la última probablemente antes de morir, a su patria. Su enfermedad, y la de Juan Ramón, no le permiten alejarse de Puerto Rico, pero ella sigue siendo una mujer activa y siempre comprometida en muchísimas tareas, sobre todo relacionadas con Juan Ramón: sigue con su trabajo de catalogación de las obras del marido, de la recopilación de la *Tercera antología poética*, trabajo que deja como un relevo a Graciela, con todas las indicaciones para la compilación³⁵, y el establecimiento de la «Sala Juan Ramón Jiménez».

Durante el verano de 1956, Graciela trascurre un período en Puerto Rico en la casa de los Jiménez, pero no logra pasar mucho tiempo con Zenobia, porque esta última se ha trasladado a Boston para intentar curar por última vez el cáncer; pero Graciela será una buena compañía para Juan Ramón, que se ha quedado solo.

El cariño entre las dos mujeres es profundo, y sus sentimientos aparecen claramente en algunas cartas, sobre todo en las de Graciela, que expresa sin filtros sus emociones, en particular cuando se da cuenta de que la salud de su amiga empeora, como en la carta que escribe el 13 de junio de 1956:

Mi queridísima Sra. Jiménez:

Las cosas que yo quisiera decirle de cariño y de gratitud son muchas, las que nunca se dicen. Tengo convertidos todos estos sentimientos en oraciones por su mejoría, en votos, en buenos deseos. Su actitud y su buena disposición son un ejemplo que yo recordaré todos los días de mi vida. Cómo en las mayores dificultades piensa usted en los otros y apenas en usted misma; con qué valentía le hace usted frente a todos los infortunios, qué generosa es usted para todos, acordarse de mí y de mi trabajo a través de esta crisis que usted está pasando. Que Dios me dé inteligencia y luz para yo saber escribir sus páginas, por lo que a usted le toca de devoción y de amor incomparable en la vida de J. R. que pueda yo de ese modo corresponderle³⁶.

³⁴ *Ibíd.*, p. 223.

³⁵ En la carta del 3 de julio de 1956, Zenobia escribe: «Esta carta es para usted sola aunque no hay por qué engañar demasiado. Las impresiones no son nada optimistas. Las quemaduras brutales impiden intervenir por ahora y no se sabe si lo permitirán. Si no, es cuestión de meses. Por eso, no quiero perder un minuto». Después de estas palabras, empieza con una serie de tareas concernientes las obras de Juan Ramón, y su publicación, para que nada quede sin control después de su muerte, *ibíd.*, p. 228.

³⁶ *Ibíd.*, p. 222.

Aunque hasta el final las dos mujeres siguen tratándose de usted, su amistad es estrecha, «inquebrantable», según la definición de Zenobia, en la carta del 14 de febrero de 1956, y el cariño que las une es verdadero y sincero; ambas han trabajado intensamente para que la obra de Juan Ramón Jiménez lograra el reconocimiento que merecía, pero su unión va más allá, y revela su carácter fuerte e independiente, en ningún caso de mujeres sumisas a los hombres, lo que les permite tener una identidad propia, salir de la sombra de Jiménez, y ser admiradas y queridas por sí mismas. A pesar de los argumentos que se pueden definir fútiles, en la mayoría de las ocasiones, de las cartas de este epistolario salen dos personalidades muy interesantes, la de dos grandes mujeres, amigas, al lado de un gran hombre.

MATTEO PALUMBO

ITALO SVEVO E LA PATOLOGIA DEL NORMALE

1. In principio è Dostoevskij: «una persona intelligente non può nemmeno diventare seriamente qualcosa, ma diventa qualcosa solo chi è stupido. Sissignori, l'uomo del secolo diciannovesimo deve ed è moralmente obbligato ad essere soprattutto una creatura senza carattere; l'uomo di carattere, invece, l'uomo d'azione, ad essere una creatura soprattutto limitata». L'antitesi qui denunciata si può declinare in molti modi: uomo forte vs uomo debole; uomo sano vs uomo malato; uomo normale vs uomo strambo, eccentrico. Naturalmente, in modo del tutto automatico, tenderemmo ad attribuire alle prime qualità il segno positivo; alle seconde quello negativo. Le prime dovrebbero incarnare i valori concreti, socialmente utili e affidabili; i secondi, al contrario, riguarderebbero l'eccezione, l'atipico, il fuori-norma, che diventa superfluo, inutile. Robert Walser di un suo personaggio avrebbe scritto perfino che «era un bottone penzolante che nessuno si prendeva la premura di attaccare, poiché si sapeva che la giacca non era indossata per molto tempo. La sua esistenza era una giacca provvisoria, non un abito fatto su misura». Di un altro, Simon Tanner, lo stesso Walser dirà che «striscia negli angoli e nelle fessure della vita» e vuol rinviare il più possibile il desiderio di formarsi definitivamente.

Eppure la diagnosi che l'uomo del sottosuolo pronuncia è chiara. Non sono questi uomini inutili, superflui, marginali ad essere patologici. Sono piuttosto gli altri, quelli che sviluppano una identità marcata e conquistano una personalità piena, ad essere limitati e stupidi. Sono proprio loro a diventare

incapaci di intravedere l'ampiezza della vita e osservarne le possibilità senza fine. In una pagina memorabile, alle origini dell'intelligenza dell'anima moderna, Musil ha descritto questo complicato sistema di parti che compongono un individuo normale: «[...] l'abitante di un paese ha almeno nove caratteri: carattere professionale, carattere nazionale, carattere statale, carattere di classe, carattere geografico, carattere sessuale, carattere conscio, carattere inconscio, e forse anche carattere privato; li riunisce tutti in sé, ma essi scompongono lui, ed egli non è in fondo che una piccola conca dilavata da tutti quei rivoli, che v'entran dentro e poi tornano a sgorgarne fuori per riempire assieme ad altri ruscelletti una conca nuova. Perciò ogni abitante della terra ha ancora un decimo carattere, e questo altro non è se non la fantasia passiva degli spazi non riempiti; esso permette all'uomo tutte le cose meno una: prender sul serio ciò che fanno i suoi altri nove caratteri e ciò che accade di loro; vale a dire, con altre parole, che gli vieta precisamente ciò che lo potrebbe riempire». È proprio l'egemonia di questo decimo carattere a impedire che i nove caratteri si irrigidiscano in qualità precise, riconoscibili, solide. Questa funzione tende a scomparire o a tacere negli esseri normali, cioè gli uomini con qualità. Nell'uomo senza qualità, invece, essa è soverchiante. Quella «fantasia passiva» rende ogni ruolo, ogni sentimento, qualunque azione, problematica, relativa, reversibile. I ruoli e l'identità assegnati dai nove caratteri si sbriciolano. Cedono sotto l'urto di una ironia che «impedisce di prender sul serio ciò che fanno i suoi altri nove caratteri». Così la forma del soggetto si relativizza, oscilla tra sentimenti contraddittori, mescola stati diversi e lascia che essi coesistano uno affianco all'altro.

Non stupisce, perciò, che tale appaia la fisionomia dell'uomo senza qualità: «Ha ingegno, volontà, spregiudicatezza, slancio e prudenza [...], diciamo che possiede tutte queste qualità. Eppure non le possiede! Esse hanno fatto di lui quello che è, e hanno segnato il suo cammino, ma non gli appartengono. Quando egli è in collera, c'è in lui qualcosa che ride. Quando è triste, si prepara a far qualcosa. Quando qualcosa lo commuove, egli lo respinge da sé. Ogni cattiva azione, sotto qualche aspetto gli apparirà buona. Solo una possibile correlazione determinerà il suo giudizio su un fatto. Per lui nulla è saldo, tutto è trasformabile, parte di un intero, di innumerevoli interi che presumibilmente appartengono a un superintero, il quale però gli è del tutto ignoto. Così ogni sua risposta è una risposta parziale, ognuno dei suoi sentimenti è soltanto un punto di vista, di ogni cosa non gli preme di sapere che cos'è, ma solo di scoprire un secondario 'com'è', un accessorio qualunque».

2. Poco prima di Musil Italo Svevo aveva confezionato una teoria dell'inetto che sembrava fatta apposta per demolire qualunque primato della normalità dei cosiddetti sani.

In una sorta di racconto mitico dell'origine degli esseri viventi, lo scrittore triestino fissa la distinzione tra due tipi di animali: l'animale forte, capace di irrobustire le armi nella lotta per la vita e in grado di adattarsi alle circostanze in cui gli capita di trovarsi, e quello debole. A differenza del primo questi è maldestro, inabile, senza identità o qualità riconoscibili, inadeguato a resistere alla violenza della natura e a respingere gli attacchi che gli possono venire da qualunque lato. L'impalcatura teorica che regge questa dicotomia di destini e di ruoli, ma anche di psicologie e di comportamenti, è, come si capisce immediatamente, tributaria dell'opera di Charles Darwin, che Svevo designa come «l'eroe del pensiero moderno». Si tratta di un omaggio particolarmente alto, che accomuna lo scienziato almeno a Freud, a Einstein o a Nietzsche, i grandi maestri del sospetto, capaci di incrinare, una volta per tutte, l'evidenza delle cose e dei loro rapporti. Dall'*Origine della specie*, con tutti gli adattamenti possibili, quasi inevitabili per chi aveva sostenuto l'immane tradimento da parte di qualunque artista delle tesi di un filosofo o di uno scienziato, Svevo ricava uno schema di riferimento particolarmente fecondo. Egli oppone, in sostanza, due modi di stare al mondo: due atteggiamenti, due logiche, due maniere di essere. A queste polarità antitetiche si possono assegnare varie etichette, tutte in gran parte sovrapponibili: il forte e il debole, *in primis*, e poi il sano e il malato, l'uomo d'azione e l'inetto, il lottatore e il contemplatore (che per Svevo sarà un prodotto della natura, perfettamente compiuto come l'altro, quasi una specie distinta, con la sua morfologia, i suoi tratti costitutivi, le sue proprietà peculiari). Il quadro sembrerebbe semplice e chiaro. Da una parte (il forte, il sano, l'uomo d'azione, il lottatore) starebbero i valori positivi; dall'altra (il debole, il malato, l'inetto, il contemplatore) ci sarebbero disvalori e insufficienze.

Se tuttavia leggiamo attentamente il testo sveviano, ci accorgiamo che le questioni non si possono riassumere con una tale semplificazione. Laddove c'era quel predicato che, nei confini di un linguaggio senza sfumature, appariva come il bene, s'insinua l'ombra della cecità, della banalità e della limitazione. Al contrario, proprio nello spazio della vita sottratta e interdotta, si schiude una direzione di tutt'altro genere e si delinea una forma di esistenza piena di risorse e di sfumature. I termini appaiono perfino reversibili, al punto da poter cambiare di segno e di qualifica.

Lo sviluppo di qualità diventa sinonimo di insufficienza, indice di limitatezza e di rozzo adeguamento al mondo come è, mentre uno sviluppo parziale, disarmonico, o perfino solo virtuale, contiene dentro il proprio abbozzo possibilità infinite. Il potenziamento di alcune facoltà uccide le altre, mentre solo il conflitto o il dialogo tra parti discordi, fluide e vive, mai del tutto cancellate, promette un esito migliore: «Lo sviluppo eccessivo di qualità inferiori», vale a dire di «tutte quelle che immediatamente servono alla lotta per la vita», scrive Svevo, «non sono altro che un arresto di sviluppo. Questi uomini somigliano a certi animali che hanno un maggior numero di gambe di noi. Lo sviluppo di queste gambe è evidentemente un maggior sviluppo ma d'altra parte rappresenta per sé solo un arresto definitivo di sviluppo». Il potenziamento di una parte, in altre parole, uccide la ricchezza degli infiniti sviluppi. Inchioda l'individuo a una sola immagine e gli impedisce qualunque mutamento. Arresta il movimento dell'anima, spegne la sua fertilità e la rinchiude nella fissità di una maschera, che non può più staccarsi dal volto. Così «questo maggior sviluppo dà un sentimento di superiorità ed anche una superiorità di forza reale», ma, quasi a correggere o a precisare questa tesi, Svevo aggiunge: «Io credo che l'animale più capace ad evolversi sia quello in cui una parte è in continua lotta con l'altra per la supremazia, e l'animale, ora o nelle generazioni future, abbia conservata la possibilità di evolversi da una parte o dall'altra in conformità a quanto gli sarà domandato dalla società di cui nessuno può ora prevedere i bisogni e le esigenze».

Il personaggio sano, forte, in analogia con l'animale che ha irrobustito le proprie armi nella lotta per la vita, possiede prevalenti capacità di adattamento, che si traducono in una aderenza al principio di realtà e ai suoi vincoli. Al contrario, colui a cui Svevo dà il nome di inetto si muove più che altro sul terreno del desiderio e dell'immaginazione. I suoi percorsi sono più tortuosi e complicati. Estraneo alle logiche dell'immediato vantaggio, aspira costantemente a qualcosa d'altro, che non coincide mai perfettamente con ciò che possiede. Oscilla tra richieste astratte e aspettativa di future ricompense. Insoddisfatto delle forme presenti, attende o sogna qualcosa a cui spesso non sa dare neppure un nome o un contenuto. La sua dimensione è, perciò, una continua inquietudine. Vive su un orizzonte aperto, trascinato nelle direzioni più diverse. Ondeggia da un estremo a un altro, passando improvvisamente dal disinganno all'esaltazione, fino a quando con Zeno Cosini, l'ultima delle sue incarnazioni, scoprirà la vitalità del disordine e saprà che «è libertà completa quella di poter fare ciò che si vuole a patto di fare anche qualche cosa che piaccia meno».

Posta così la questione, si capisce che le categorie di «forte» e di «debole» non designano più un valore positivo contro uno negativo, ma piuttosto, e fino a un certo punto, tendono a scambiarsi di segno e di funzione. L'energia dei forti, il loro ordine e la loro chiarezza, è anche, da un altro punto di vista, una semplificazione di rapporti complessi, mentre la passività degli inetti, il continuo sognare che li contraddistingue, sotto un altro aspetto, è condizione del desiderio e motore della riflessione: «il sogno porta lontano e non in linea retta – scrive uno Svevo giovane – mentre la persona conseguente a sé stessa si move in uno spazio più ristretto e simmetrico». Nella articolazione di questo paradigma, che sembra privilegiare gli stati imprecisi, imperfetti e incerti, suscitatori di moto e di vitalità, «salute» e «malattia», «forza» e «debolezza» non vanno più assunti come termini statici, propri e assoluti, quanto piuttosto come parti mobili e fluide di una relazione, nella cui logica soltanto essi possono essere compresi. Non è irrilevante che già nel 1890 Svevo sposti la propria attenzione sul ruolo della «malattia», evocando «tutta la forza che dà a un cervello l'esperienza fatta sul proprio organismo di una malattia o almeno di uno stato anormale». La capacità di indagare, l'acutezza che scava oltre il non-pensiero dei cosiddetti sani, la «finezza nervosa quasi mai si ritrova nella persona perfettamente sana e robusta e quel detto che ai nostri padri dava tanta fiducia e calma: *Mente sana in corpo sano*, sembra alquanto antiquato». La nevrosi, e con essa la scrittura analitica che ne è il riflesso, si intreccia infatti inestricabilmente con le condizioni della vita moderna; è la conseguenza inevitabile dello sviluppo delle metropoli e delle condizioni del lavoro, ed è perciò inseparabile dalla coscienza di chi vive il proprio tempo: «Non è già sufficiente a produrla [la nevrosi] – si chiede Svevo – la dura lotta per la vita, e la mancanza di esercizio muscolare quando si dedica agli studi, o l'aria mefitica delle nostre grandi città?».

Sono le coordinate esatte dentro cui si collocano tanto l'autore quanto i suoi personaggi, intossicati da un disagio che lascia tracce vistose sul corpo prima ancora che sulla mente. Rispetto a un tale universo, piatto come un'esistenza da cui sia stato cancellato il decorso del tempo, l'inetto rappresenta l'irrequietezza. Sostanzialmente non può che essere un sognatore, e Svevo descrive il fumo e il sogno come correlati: due finestre aperte sull'immaginario. Queste due risorse, infatti, guidano oltre la faccia visibile dell'esperienza e mettono in gioco altri, sconosciuti itinerari: «Il fumatore è prima di tutto un sognatore [...] un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notata una sola parola».

Inevitabilmente, il sognatore «fa sempre una doppia vita e tutt'e due equivalenti per intensità. Così la sua ispirazione ha due fonti: Pura osservazione e sogno, sogno disordinato da nervi corrotti». Il confronto tra la vita reale e quella potenziale, tra il mondo vero e quello possibile, non implica mai la svalutazione dell'una a favore dell'altra. Piuttosto entrambe compongono un'unità articolata, complessa, e costituiscono il reciproco, indispensabile rovescio. Si richiamano necessariamente, perché «la vita ha dei veleni, ma ha anche degli altri veleni che servono di contravveleni. Solo correndo si può sottrarsi ai primi e giovare degli altri».

È indicativo che *Senilità* chiuda il racconto di una sconfitta con la concretizzazione di un sogno, pronto a diventare perfino un «simbolo». Più di trent'anni dopo, parlando dei personaggi principali dell'*Ulisse*, Svevo riprende il significato che il «sogno» assume nella loro fisionomia, accomunandoli e insieme distinguendoli. Sia in Dedalus che in Bloom «il sogno è più forte della realtà. Soltanto che da Dedalo quando non è un'ossessione è un'attività intensa del filosofo e del poeta. Da Bloom il sogno è un riposo ch'egli ricerca ed ama ed in cui s'adagia come nel sonno. Da Stefano il sogno adorna la vita ch'egli ha e disprezza, con la parola eletta e l'immagine colorata, da Bloom sostituisce la vita cui egli anela e che non avrà giammai». Le radici dell'*inetto* affondano in questo terreno, in cui realtà e desiderio, disadattamento e aspirazioni sono inseparabilmente congiunti. Senza la malattia del sogno, che si impossessa in maniera diversa dei tre protagonisti dei romanzi di Svevo, non ci sarebbe quella «doppia vita» a cui restano fatalmente sospesi: una proprietà inalienabile, che li distingue dalla piattezza e dall'ordine dei «cosiddetti» sani. La banalità che questi conoscono, la rassicurante regolarità delle loro procedure e delle reazioni che esse invariabilmente generano, ignorano le aritmie di una volontà irrequieta, che sfugge ai limiti dell'ovvio e insegue qualche altra meta: oscura forse, ma non per questo meno sperata. Svevo, in una celeberrima lettera a Valerio Jahier, attesterà che «la speranza di guarigione [...] deve esserci; è parte della nostra vita. Ed anche la speranza di ottenerla deve esserci. Solo la meta è oscura». La «doppia vita» degli «inetti» sveviani attraversa così le frontiere dell'immaginazione e del sogno: talvolta morboso, esaltato, eccessivo, irrealista, ma sempre rivelatore dei vuoti e delle mancanze che logorano la vita propria e degli altri.

3. Le conseguenze di questo paradigma duplice si estendono, in maniere distinte, a tutti i romanzi sveviani. I personaggi che vi appaiono incarnano

una delle due fisionomie. Appartengono a un universo di certezze definitive o, al contrario, si muovono in un mondo aperto, senza centro, incerto nei suoi esiti. Sono, in altre parole, creature tolemaiche o personaggi copernicani. Alla prima famiglia appartiene, per esempio, il padre di Zeno, per la cui salute non esiste il movimento, «perché l'esperienza diceva che quanto si moveva finiva coll'arrestarsi» e «anche la terra era per lui immobile e solidamente piantata su dei cardini. Naturalmente non lo disse mai, ma soffriva se gli si diceva qualche cosa che a tale concezione non si conformasse. M'interruppe con disgusto un giorno che gli parlai degli antipodi. Il pensiero di quella gente con la testa all'ingiù gli sconvolgeva lo stomaco». Allo stesso modo, la moglie di Zeno appartiene a una identica razza. Conosce un firmamento di stelle fisse, solidamente strutturato intorno a principi indiscutibili e permanenti. Gli oggetti, il tempo, i riti della vita quotidiana appaiono ordinati in un sistema che ha la pesante rigidità di una successione invariabile. Qualunque infrazione è esclusa. Si impone, su ogni cosa, la rigida monotonia di una prevedibilissima e opaca normalità: «Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto. [...] C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana che provvedeva alla sicurezza sulle vie o nelle case ed io feci sempre del mio meglio per associarmi anche a quel suo rispetto. Poi v'erano i medici, quelli che avevano fatto tutti gli studii regolari per salvarci quando – Dio non voglia – ci avesse a toccare qualche malattia. Io ne usavo ogni giorno di quella autorità: lei, invece, mai. Ma perciò io sapevo il mio atroce destino quando la malattia mortale m'avesse raggiunto, mentre lei credeva che anche allora, appoggiata solidamente lassù e quaggiù, per lei vi sarebbe stata la salvezza».

Accanto a queste maniere rassicuranti di essere sani esiste una diversa forma di ortodossia e di conformismo che Svevo demolisce nella *Coscienza di Zeno*. È il modello di sapere incarnato dal dottor S. Questi costituisce un riferimento essenziale nell'architettura del romanzo. È il primo personaggio

che prende la parola, rivolgendosi direttamente al lettore e determinando l'ottica con cui le parole di Zeno dovranno essere interpretate. Le pagine che questi ha scritto compongono, a suo giudizio, un intreccio di bugie e di verità; formano un complicato tessuto di invenzioni e di notizie certe, che bisogna saper interpretare. Il lettore non può affidarsi con abbandono alle parole che legge. Deve saper resistere alla malia di un racconto in prima persona, che non offre punti di vista alternativi al monologo in atto. Al contrario, gli si impone di analizzare, con diffidenza, gli enunciati che si trova davanti. Il dottor S. invita il lettore al sospetto. Chi si avvicina al racconto che egli annuncia deve saper interpretare quello che il personaggio dice. Deve scavare dentro le parole e dentro i silenzi che le avvolgono, lasciando che la materia, le esperienze e i sentimenti censurati vengano alla luce. Solo dalla comprensione di questo meccanismo di pieni e di vuoti potrà dipendere la diagnosi della malattia di Zeno. La guarigione che questi cerca è affidata alla psicoanalisi di cui il dottor S. è il paladino: alla scienza che saprà illuminare l'intera varietà delle debolezze del personaggio malato e trovare la «cura» giusta per lui.

Dovremo, tuttavia, arrivare all'ultimo capitolo per capire quale sia l'esito di questa fiducia. Stavolta, in questo bilancio conclusivo, sarà in ballo il punto di vista di Zeno. Liberatosi della lusinga della cura, messa da parte la fiducia nella psicoanalisi e nella guarigione che essa promette, egli getta uno sguardo retroattivo sulla sua intera esperienza, liquidando il dottor S. e il suo ottimismo: il suo sapere e le certezze gnoseologiche e terapeutiche su cui si fonda. Proprio la natura di questo processo senza appello costituisce un passaggio necessario per formulare un'altra ipotesi, opposta a quella a cui arriva il Dottor S.: al di là di malattia e guarigione, di ottimismo e pessimismo, di forza e di debolezza.

Il giudizio sulla psicoanalisi prende corpo, in maniera esplicita, nell'ultimo capitolo: intitolato, appunto, programmaticamente *Psicoanalisi*. Il dottor S. ha perduto, agli occhi di Zeno, qualunque autorità. Non è più un confidente o un complice, in compagnia del quale possano essere rammemorate stagioni lontane, né è una guida, che aiuti a sbrogliare la matassa dell'esistenza. La cura è diventata improvvisamente sterile, priva di interesse e di scoperte. Il sapere di cui lo psicanalista si fa custode è opaco, inutile, artificiale: come una formula automatica, un prontuario di massime e di soluzioni, da cui non si attende nessun effetto.

Il tratto qualificante del dottor S. è la «presunzione», in forza della quale la molteplicità dei fenomeni è ricondotta in maniera sistematica all'interno di

un modello invariabile e preesistente. Per Zeno il dottor S. diventa un modello di sapere facile, meccanico, che adatta i dati all'interno di una soluzione già preconstituita. Il paziente non può che opporre, alla sicurezza del suo analista, la constatazione di uno squilibrio che non si è annullato.

I soggetti copernicani, fatti di incertezze, di squilibri e di una sviluppata autoriflessione, si propongono come il rovescio del dottor S. Sono coloro che si vedono vivere e che, se analizzano il movimento con cui si compie un passo, trasformano l'ingranaggio dei muscoli in «una macchina mostruosa [...] una complicazione enorme che perdette il suo ordine – dice Zeno – dacché io vi ficcai la mia attenzione». Gli ineti incarnano il prototipo che Svevo descrive e che ha come dote il «malcontento», destinato a essere la molla dell'esistenza. Per loro non c'è stabilità o fissità, ma un perpetuo oscillare tra condizioni diverse, un perenne mutare di stato e di idee, come in un processo mai perfettamente concluso. Di questo personaggio Svevo può dire che «voleva tutto, sempre tutto. Tutte le ore del giorno e tutti i climi della terra dovevano essere suoi». Egli non può arrestarsi mai. Non conosce tregua, ma un solo, incessante mutamento: «Questo suo malcontento lo faceva andare e l'oggi doloroso s'illuminava della dimane incerta, imprecisabile, ma luminosa di speranza». Sprovvisto di qualunque forma, egli è il personaggio del possibile, proteso all'inseguimento di qualcosa che sempre rinasce.

Nel finale del romanzo egli potrà affermare di poter «sorridere alla [...] vita e anche alla [...] malattia». Questa è, forse, la «gaia scienza» che, in un istante di «vera grande oggettività», sboccia nella coscienza di Zeno, sopravvissuto alle crisi delle malattie e dei fallimenti, delle sconfitte e delle delusioni. Egli può celebrare la propria guarigione, che consiste non tanto in un risanamento da ciò che egli è stato, quanto piuttosto nell'accettazione senza pentimenti della necessaria forma di ciò che egli è diventato: «E rivedendo la mia vita e anche la mia malattia le amai, le intesi! [...] Da me la vita non fu mai privata del desiderio e l'illusione rinacque subito intera dopo ogni naufragio». Vita e malattia, illusione e naufragio, coesistono in un solo nodo. Zeno può «dire sì» all'intero suo passato e alla curva che il suo destino ha tracciato.

Se questo è il punto d'arrivo, la vera questione non è raggiungere una soglia di normalità, ma è intendere la propria malattia. La salute è patologica ancora più della malattia affermata e cosciente. Parlando della propria moglie, Zeno così commenta le sue verità: «Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E,

scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire». Salute apparente, dunque, illusoria, che si converte in malattia e che richiede un'altra cura: come dire che non c'è scampo e, nel disagio della civiltà, solo «prospereranno malattie e ammalati». Il che, parafrasando una celeberrima battuta, equivale a dire che se Dio è morto e Marx con lui, anche tutti noi, vogliamo o no, ci sentiamo poco bene.

ANNA MARIA PEDULLÀ

EROS IN BATTAGLIA: TANCREDI E CLORINDA,
CALLOANDRO E LEONILDA

Perfetto intreccio di elementi drammatici e poetici, destinato alla splendida riscrittura musicale di Claudio Monteverdi, il combattimento di Tancredi e Clorinda, il celebre duello del canto dodicesimo della *Liberata*, segnando un punto di svolta nello sviluppo dell'intero poema, non a caso rappresenta il centro dell'opera. Il dodicesimo è un canto notturno, lungo e suggestivo, in cui si consuma la tragedia amorosa di Tancredi e la metamorfosi di Clorinda che da amazzone si muta, attraverso il rito battesimale e la morte, in una figura celestiale avvolta dalla luce della grazia divina.

Tasso lavora sul tema dell'identità multiforme della guerriera pagana, che nel canto terzo già si è scontrata con Tancredi¹:

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volare e parte nuda ella ne resta; ché,
rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa; e le
chiome dorate al vento sparse, giovane
donna in mezzo 'l campo apparse. XXI

¹ La citazione seguente e tutte le successive si riferiscono all'edizione della *Liberata*, a cura di L. Caretti, Mondadori, Milano 1957.

In una scena rapidissima, nel corso della quale il duello e la furia dei colpi lasciano spazio a quelle «chiome dorate al vento sparse» di memoria petrarchesca², Clorinda appare in tutta la sua muliebre bellezza, abbagliando Tancredi che ne resta totalmente rapito.

Il canto dodicesimo prende avvio da un elemento emozionale: nella nera notte che «al sonno invita», Clorinda non si dà pace. L'inquietudine della guerriera è in relazione agli eventi della guerra. L'ansia di compiere un'impresa eccellente, quale sarà l'incendio della macchina bellica che i cristiani non erano riusciti a trascinare all'interno del loro accampamento, nasce dal desiderio di conquistare la gloria militare³. La fanciulla nasconde il suo femminile, intendendo assimilarsi totalmente a un uomo eroico. Tale ansia produce la decisione di uscire dalle mura della città insieme ad Argante e dare fuoco alla torre dei nemici. L'oscurità della notte, che tutto confonde, le suggerisce di essere indistinguibile e di mimetizzarsi con armi «ruginose e nere». È un vero e proprio travestimento con cui nasconde la sua vera identità. Arsete, vista la risoluzione di Clorinda, si decide a rivelarle la sua vera identità, la storia dei suoi genitori e del forzato allontanamento da questi.

Tasso introduce una metadiegesi⁴, che si dirama in tre diverse narrazioni, la prima delle quali è modellata su un episodio delle *Etiopiche* di Eliodoro e in cui Arsete svela a Clorinda la sua identità. L'eroina è figlia di Senapo, re di Etiopia, che, per il colore candido della pelle è stata costretta a essere allontanata dalla madre e sostituita con una neonata di pelle scura. La regina di fede cristiana, prima di consegnarla alle cure dell'eunuco di corte, affida la figlia a S. Giorgio. Questo racconto ne rievoca un altro, la leggenda di S. Giorgio che uccide il drago liberando la figlia di un re. A sua volta anche questa narrazione può essere considerata una variante del mito classico di Perseo e Andromeda ricordato da Eliodoro.

L'eunuco, poi, racconta alla fanciulla che durante il sonno gli è apparsa la figura di S. Giorgio. La celeste figura gli ha detto che è vicino il momento in cui Clorinda dovrà cambiare «e vita e sorte». Arsete è preoccupato che stia incombendo sulla guerriera una minaccia, un pericolo. Tutti e tre i racconti rispondono al tema identitario che Tasso sta proponendo.

² *Rvf.* 90 e 159, 9.

³ II, 5-8.

⁴ Cfr. ottave XXI-XXVIII.

Questo antefatto si colora di nero: l'oscurità della notte, le nuove armi di Clorinda, la neonata nera che ha preso il suo posto, l'identità nascosta, il presagio della morte della bella guerriera. Ma non manca il rosso del desiderio dell'eroina di conquistare «onore» nelle armi; del fuoco, che verrà appiccato alla torre cristiana, e poi, quel che più conta, in questo scenario si scorge qui e là anche il bianco: il colore della pelle di Clorinda, la religione cristiana cui appartiene la sua famiglia, la luce della figura del santo che la protegge, e che la vuole con sé («mia sarà mal tuo grado») la luce della sua vera identità. La pagina tassiana è dotata di grande visibilità e le prime XLII ottave possono essere considerate come una «Scena prima» della tragedia che colpirà i due protagonisti del canto.

Con l'ottava XLIII ha inizio la missione bellica che vede Clorinda protagonista. La missione ha successo, procurando strage tra le guardie crociate e incendiando la torre di legno. Al momento di ritirarsi dentro le mura, un ultimo colpo inferto a un avversario (XLIX) fa sì che Clorinda rimanga fuori dalle porte chiuse della città, sola di fronte al drappello che si era messo al suo inseguimento.

Ma poi che intepidi la mente irata
nel sangue del nemico e in sé rinvenne,
vide chiuse le porte e intornata sé
da' nemici, e morta allor si tenne. Pur
veggendo ch'alcuno in lei non guata,
nov'arte di salvarsi le sovenne.
Di lor gente s'infinge, e fra gli ignoti
cheta s'avolge; e non è chi la noti. L

Quasi recuperando la ragione, dopo l'accesso di rabbia, con un animo dunque «intiepidito» nell'uccisione del nemico, Clorinda si vede circondata dai crociati e avverte subito il pericolo mortale («morta allor si tenne»). Incapace di sostenere lo scontro da sola, e, accortasi di non essere stata riconosciuta («veggendo ch'alcuno in lei non guata», v. 5), la guerriera pensa a uno stratagemma («nov'arte»): fingersi cioè parte della schiera crociata, confondendosi nel silenzio e nelle tenebre della notte tra gli altri soldati cristiani. Clorinda ormai sola e in pericolo, tenta una nuova metamorfosi, confondendosi tra i nemici; tema perfettamente conveniente alla situazione narrativa e allo stesso tempo adatto a Clorinda, che ha appena appreso della sua celata origine cristiana.

Poi, come un lupo tacito s'imbosca
 dopo occulto misfatto, e si desvia,
 da la confusion, da Paura fosca
 favorita e nascosa, ella se'n già. Solo
 Tancredi avien che lei conosca; egli
 quivi è sorgiunto alquanto Aria; vi
 giunse allor ch'essa Arimon uccise:
 vide e segnolla, e dietro a lei si mise. LI

La similitudine di Clorinda che si aggira silenziosa e cauta come un lupo dopo un attacco notturno, favorita dall'oscurità e dal movimento confuso dei soldati (vv. 3-4), riprende un luogo virgiliano⁵. La fuga tentata dalla donna è resa vana dall'arrivo di Tancredi, che ha assistito all'uccisione del crociato Arimone e ha preso a seguire il nemico, che non riesce a riconoscere. Accanto all'occultamento dell'identità, cifra stabile, dunque, del personaggio di Clorinda, si colloca il dramma di Tancredi che, unico, si avvede del nemico, e che tuttavia non vi riconosce la donna amata. Con l'ottava LII ha inizio il duello tra Tancredi e Clorinda in cui la guerriera diviene metafora della donna-nemica amorosa.

Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima
 degno a cui sua virtù si paragone.
 Va girando colei l'alpestre cima
 verso altra porta, ove d'entrar dispone. Segue
 egli impetuoso, onde assai prima che giunga,
 in guisa avien che d'armi suone, ch'ella si
 volge e grida: – O tu, che porte, che corri
 si? – Risponde: – E guerra e morte. LII

Il tema che sta alla base dello sviluppo narrativo del duello tra Tancredi e Clorinda è quello *del duello fra due valorosi eroi*: si tratta di un episodio ricorrente da Omero al Tasso, tanto nell'epica classica quanto nei romanzi cavallereschi:

- I. in particolare qui si tratta di un *duello tra un uomo e una donna nel quale uno dei contendenti è innamorato dell'altro e in cui uno dei duellanti ignora l'identità dell'altro*. Particolarità questa, che trova illustri precedenti tra cui *in primis* l'Ariosto.

⁵*Aen.*, XI, 809-813.

Tra gli altri temi che caratterizzano da un punto di vista narrativo il duello tra Tancredi e Clorinda si rilevano:

- II. quello dell'*amante che uccide senza saperlo e per una tragica fatalità la donna amata*, il cui modello è l'episodio di Cefalo e Procri nelle *Metamorfosi* di Ovidio⁶;
- III. quello del *battesimo del pagano ferito a morte dal cristiano*, ovvero del riscatto *in extremis*. Questo tema, sempre legato alla metamorfosi del personaggio in prossimità della morte, può essere ricondotto all'episodio di Apollo e Dafne, ancora una volta tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁷.

Questi temi formano la tessitura del canto che Tasso costruisce con un'assoluta novità narrativa.

Anche i motivi, come elementi narrativi secondari, concorrono efficacemente alla costituzione della macchina testuale del duello. Tra questi si rilevano:

- a. *L'ambientazione notturna*. È metafora della notte dell'anima in cui le pulsioni inconse si sfogano nella violenza dello scontro; e l'oscurità della notte è un elemento fondamentale perché impedirà a Tancredi quel riconoscimento che avrebbe evitato la catastrofe.
- b. *Il cambiamento delle armi* da parte di Clorinda; questo antecedente narrativo, inducendo Tancredi in errore, è all'origine dell'assassinio della donna amata.
- c. *La similitudine del lupo* riconduce l'episodio all'*epos* omerico e virgiliano.
- d. *L'inseguimento di Tancredi lungo le mura della città* è un ulteriore riferimento ai più importanti duelli della tradizione epica (Ettore e Achille, Turno ed Enea).

Occorre ora aggiungere:

- e. *La discesa dal cavallo*: «Non vuol Tancredi, che pedon veduto/ ha il suo nemico, usar cavallo, e scende»⁸. L'atto, tipico del codice cavalleresco,

⁶ Ovidio, *Met.*, Libro VII, 661-865.

⁷ *Ibid.*, Libro I, 452-567.

⁸ LIII, 3 e 4.

- crea le premesse per il combattimento corpo a corpo tra i duellanti che possiede forti allusioni erotiche.
- f. *La descrizione del duello*: L'Autore descrive l'abilità tecnica dei contendenti e il loro furore: «E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto, / ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende; / e vansi a ritrovar non altrimenti / che duo tori gelosi e d'ira ardenti⁹. Nell'ottava successiva Tasso interviene in prima persona per celebrare il valore dei duellanti e, rivolgendosi alla Notte, le chiede di potere tramandare nei suoi versi le gesta dei due protagonisti. In questa sorta di commento preliminare al duello, c'è il segnale – dato dall'Autore al lettore – di un episodio cruciale del poema, nel quale Tasso compie un'attenta orchestrazione dei punti di vista, tra la voce narrante e lo sguardo interno dei due personaggi.

In seguito:

Non schivar, non parar, non ritirarsi
 voglion costor, né qui destrezza ha parte.
 Non danno i colpi or finti, or
 pieni, or scarsi: toglie l'ombra e 'l furor l'uso de
 l'arte. Odi le spade orribilmente urtarsi a
 mezzo il ferro, il piè d'orma non parte;
 sempre è il piè fermo e la man sempre in moto, né
 scende taglio in van, né punta a voto. LV

Poi il corpo a corpo.

Tre volte il cavalier la donna stringe
 con le robuste braccia, ed altrettante
 da que' nodi tenaci ella si scinge, nodi
 di fer nemico e non d'amante. Tornano
 al ferro, e l'uno e l'altro il tinge con
 molte piaghe; e stanco ed andante e
 questi e quegli al fin pur si ritira, e
 dopo lungo faticar respira. LVII

Il contrasto tra il Tancredi che ama Clorinda e quello che, ignaro, la combatte ferocemente è ora più chiaro, commentato dalla voce del narratore attraverso l'opposizione tra lo stringersi violento dei corpi («nodi di fer nemi-

⁹ LIII, 5-8.

co») e quello assai diverso sperato dai pensieri amorosi («e non d'amante»). L'*eros* è esaltato dalla furia dello scontro (guerra e morte) e dall'uso di un lessico lirico («nodi» è del patrimonio petrarchesco, per rendere il legame indissolubile) che rende più drammatica l'opposizione tra il desiderio amoroso di Tancredi e il feroce duello. Il motivo epico classico del combattimento si trasforma nella situazione tragica dello scontro tra amante e amata.

- g. *La richiesta del nome dell'avversario* fatta da Tancredi appartiene al codice della cavalleria. Clorinda sceglie il silenzio sulla sua identità, ma dichiara di essere «un di que' due che la gran torre accese». La provocazione è chiara. Tancredi s'infuria e lo scontro riprende.
- h. *La descrizione della ferita mortale*¹⁰. Qui Tasso fa riferimento a *L'Italia liberata dai Goti* del Trissino. In quest'opera, in particolare nel canto XVIII, 85-86, è narrata l'uccisione di Nicandra per opera di Turrismondo. Questi trapassa con un colpo di lancia il petto della fanciulla, poi, toltola l'elmo e compiuta l'agnizione, resta rapito dalla bellezza della donna. La scena, seppure luttuosa, del Tasso è molto sensuale, com'è evidente nell'evocazione (la prima per Clorinda) delle «mammelle» del v. 6, e dal flusso di sangue caldo che dilaga sulla veste¹¹.
- i. *La preghiera della moribonda*¹². Questo motivo è molto frequente nei poemi cavallereschi. Per esempio nel *Morgante* di Pulci¹³. Le parole di Clorinda, che – prossima alla morte – ha deposto ogni sdegno come anche ogni paura («che nulla pave»), invocano le preghiere per l'anima, il battesimo e con esso il dono di una salvezza ultraterrena. In quell'«Amico» iniziale risuona una dolcezza languida che, indistinta e indefinibile («non so che»), smorza infine il furore dello scontro anche nell'animo di Tancredi, muovendolo, come per un oscuro avvertimento, sino alle lacrime (v. 8).
- j. *Il vincitore effettua il rito battesimale*. Il motivo del battesimo in punto di morte, somministrato dal vincitore al vinto, ha vari modelli, a partire da quello celebre di Orlando e Agricane nell'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo. Il passaggio tassiano riprende forse anche il duello di Turri-

¹⁰ Ottava LXIV.

¹¹ Con la ripresa del modello di Virgilio, *Aen.*, XI 803-805 (mescolata con altri due luoghi virgiliani: *Aen.*, IX 414 e X 817-819) e di Petrarca, *Rvf.*, 359 8 (ove compare il «bel seno»).

¹² Ottava LXVI.

¹³ Canto XII, 61-66.

smondo e Nicandra ne *L'Italia liberata dei Goti* di Trissino¹⁴ e vede dapprima Tancredi nell'atto, colmo di *pietas*, di portare nell'elmo l'acqua per somministrare il sacramento, poi, quasi presagendo quanto sta per succedere, tremare nel togliere l'elmo a Clorinda. Il distico finale, il momento nel quale Tancredi comprende di aver ferito a morte la donna amata, si fa battente e rapido per rendere l'improvviso riconoscimento, con l'alternarsi tra l'asindeto dell'azione («la vide, la conobbe») e il polisindeto dell'effetto («senza / e voce e moto»). L'esclamazione finale: «Ahi vista, ahi, conoscenza!», puntuale nel riprendere il v. 7, è un intervento dell'autore che incrementa la drammaticità del passaggio.

- k. *Il profondo cordoglio del vincitore*: «in sé mal vivo e / morto in lei ch'è morta». La sofferenza di Tancredi si esprime in quell'ultimo verso che conferma la sua condizione di morte interiore, in ragione della morte procurata a Clorinda.

Nel combattimento tra Tancredi e Clorinda Tasso riprende elementi narrativi eterogenei provenienti dalla tradizione, organizzandoli in un *mitos* strutturato in base ai generali principi aristotelici della peripezia/agnizione/perturbazione e del principio/mezzo/fine. La struttura del duello, seguendo i canoni della *Poetica*, permette all'Autore il collegamento originale e profondamente innovativo di temi e motivi, in cui i caratteri descrittivi e illustri dell'epica si fondono con quelli della tragedia.

Riportati al campo crociato, Tancredi e Clorinda vengono infine divisi¹⁵: «Così portati, è l'uno a l'altro appresso; / ma in differente stanza al fine è messo», e poco dopo, in un malinconico monologo, Tancredi esprime tutta la sua disperazione: ormai la vita che gli resta gli appare come una pena da scontare. L'ottava LXXVII è chiaramente lirica; molto significativo è l'accoppiamento nel v. 2, degli aggettivi «forsennato-errante». L'eroe cristiano sente di essere sul punto di perdere la ragione e di essere assalito da mille timori: il timore che indistintamente verrà nutrito per le ombre della notte (vv. 3-4), come per la luce del sole che ha illuminato la morte di Clorinda. E nei vv. 7-8 la condizione della malinconia d'amore si manifesta nel senso di grigione interiore e di ossessione amorosa. È l'approdo di un eroe che ha svolto con la sua passione l'intero cammino del poema e che vedrà prendere

¹⁴ *Ibid.*, XVIII, 856-886.

¹⁵ LXXIII, 7-8.

vita i suoi fantasmi interiori nella selva incantata del canto XIII. Subito dopo Tancredi va a visitare il corpo di Clorinda, descritto ancora ricorrendo a immagini petrarchesche; contro la pulsione di morte del giovane, che attende soltanto di raggiungere l'amata, si leva durissima la censura di Pietro l'Eremita.

O Tancredi, Tancredi, o da te stesso troppo
diverso e da i principi tuoi, chi s'è t'assorda? e
qual nuvol s'è spesso di cecità fa che veder non
puoi? LXXXVI

Ma nonostante che le parole dell'Eremita gli indichino il dovere di liberarsi di una passione terrena, Tancredi non abbandona il dolore e il rimpianto per la donna amata, e, in occasione della sepoltura di Clorinda, torna a confessare un amore che durerà per sempre.

Il tragico duello dà compimento alle figure dei due protagonisti. Tancredi restando immobilmente legato ai sentimenti tipici dell'eroe epico, ira e amore, non potrà che approdare alla condizione dell'eroe malinconico che Tasso aveva delineato per lui sin dall'inizio del poema. Clorinda, invece, morendo, compie finalmente la sua metamorfosi da guerriera in donna e da pagana in cristiana, seguendo un piano già presente nella storia del personaggio. In questo episodio, ma non solo in esso, Tasso fa ricorso ad una ricchissima memoria poetica, in cui si distinguono specialmente l'*Eneide*, la *Commedia* dantesca e il *Canzoniere* e i *Trionfi* di Petrarca. Da questo prezioso archivio l'Autore trae elementi che gli suggeriscono autonome innovazioni che ampliano la sfera del sentimentale, dell'inquietante, del tragico e della meraviglia. Con questo dodicesimo canto Tasso è già approdato alla dimensione multiforme e metamorfica del Barocco e specialmente attraverso la vicenda di Clorinda, donna bellissima ma irraggiungibile, guerriera abile e coraggiosa cacciatrice di nemici, ma soave, dolce e quasi languida come un'amante poco prima della morte. In questo combattimento Tasso enuncia un'idea dell'amore che non è sentimentale ma passionale: Eros si nasconde, colpisce all'improvviso, cresce nella battaglia sopravvivendo alla morte dopo averla ardentemente desiderata.

Il *Calloandro* di G. A. Marini, il più celebre romanzo barocco del genere eroico-galante, riprende il tema del duello tra i due eroi protagonisti che entrambi ignorano l'identità dell'altro. Lo scrittore pone tale tema in posizione dominante, e cioè alla fine della «Parte prima» del romanzo, perché rappre-

senta il culmine delle peripezie dei giovani amanti che appartengono ai due regni rivali di Costantinopoli e di Trebisonda, giunti ormai alla guerra. Entrambi i personaggi si erano presentati sulla scena romanzesca in maschera e come cavalieri erranti. Il Principe Calloandro ha assunto l'identità di cavaliere di Cupido, mentre Leonilda quella di cavaliere della Luna. Sotto queste spoglie e per volontà del beffardo Eros si innamorano l'uno dell'altro. Tanto simili nell'aspetto da essere indistinguibili, nell'*intentio auctoris* sono protagonisti di una labirintica vicenda amorosa che li conduce a dolorose separazioni, instabili riavvicinamenti, equivoci. Marini riscrive in questa vicenda epica e sentimentale il mito platonico dell'Androgino, che dalla condizione di «diviso» è destinato a cercare instancabilmente la sua metà. Al motivo della reciproca *quête*, l'autore aggiunge, con un conio del duello tassesco tra Tancredi e Clorinda, anche il tema del combattimento tra i due ignari amanti. Ma mentre Tasso mette in atto una vicenda tragica destinata a generare pathos, Marini, attuando una strategia narrativa fondata sul gioco del paradosso e sull'effetto della meraviglia, arriva al punto di far credere ai lettori che Calloandro stia per combattere contro l'altro se stesso, il cavaliere di Cupido. In realtà Leonilda, preso il posto dell'amato cavaliere, e, indossate le sue armi, è scesa in campo contro il principe Calloandro, nemico del suo impero e ritenuto l'omicida dell'amante. Il duello ha inizio, poiché il principe greco crede di aver di fronte lo scudiero Leandro che avrebbe dovuto assumere, secondo gli accordi intrapresi, l'altra sua identità. La tragedia si tramuta in una commedia delle parti che appaiono come maschere multiformi e ingannevoli.

Leonilda spronata dai suoi dolori, agitata dalle sue furie non fu lenta alle mosse, ma parve appunto da Furie portata in aringo. A Calloandro che né odio, né sdegno avea ai fianchi, serviron di sproni pungenti gli amorosi strali, e dal suo verace amore, per meglio fingere, accattò l'ali; onde, mossi entrambi egualmente da contrari affetti, egualmente incontraronsi in un baleno a mezzo il corso. Ruppe Calloandro la sua lancia sullo scudo di Leonilda, e ne volaron le schegge al cielo senza danneggiarla. Voleva egli sfuggire altresì il rischio di sé e dell'amico, ma Leonilda, senza alcun riguardo aver a sé stessa, nonché all'inimico, la cui morte comperata avrebbe a costo della propria vita, per diritto volle incontrarlo, sì che vennero a darsi di petto insieme cavalli e cavalieri e ciò di sì gran forza, che tutti in un fascio n'andarono a terra, rimanendo quelli con le spalle fiaccate, e questi mezzi storditi pel fiero cozzo. Stupì Calloandro non meno dell'inavvertenza del suo avversario nella giostra, che del valore e forza; e di questi crebbe in lui la meraviglia, quando, risorto, videsi lo scudo passato da un canto all'altro, e rimastovi fitto un tronco della lancia

nemica e il suo avversario, già sbrigato dal giacente destriero, venirgli furioso incontro a spada tratta¹⁶.

La rabbia e l'odio di Leonilda si trasformano in colpi di lancia così violenti da stupire il principe greco che si vede lo scudo trapassato da un lato all'altro e venirgli incontro l'avversario a spada tratta.

Il corpo a corpo diviene violentissimo e Calloandro comincia difendersi infliggendo a Leonilda un colpo sotto la goletta dell'elmo. I corpi dei duellanti s'intrecciano nello scontro furibondo, Calloandro riesce a mettere a terra l'avversario e qui avviene l'agnizione che evita la tragedia.

Già scendea quella non men d'ira che di ferro armata a incrudelire nel scoperto e ignudo, ma non ancor conosciuto, volto. Questi al sovrastante rischio, e inevitabile, già inorridiva, quando, ah! vista, inorridì vieppiù Calloandro nel ravvisarlo. Ritenne appena il colpo, che ad entrambi in un punto era per tor la vita; gli si stupì di repente il braccio, gli cadde il ferro di mano e ogni sdegno dal cuore¹⁷.

Il duello ha fine, ma non la *quête* dei due amanti. Le peripezie continuano altrove, in terra d'Egitto e poi ancora a Trebisonda, dove termina la tragedia con il lieto fine preparato da Marini in tutta la tessitura narrativa. Il duello tra i due protagonisti è stato un *coup de théâtre*, che ha intrattenuto piacevolmente i lettori in vista del finale in cui si scioglieranno insieme agli odi, i rancori, le sofferenze, tutti gli enigmi, le maschere e gli equivoci.

¹⁶ G. A. Marini, *Il Calloandro*, a cura di A. M. Pedullà, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, p. 264.

¹⁷ *Ibid.*, p. 266.

AMNERIS ROSELLI

ROBERT BURTON LETTORE DI BOCCACCIO?
IL RUOLO DELLE TRADUZIONI DI BOCCACCIO
IN LATINO DI ETÀ UMANISTICA

1. Premessa

Nell'*Anatomy of Melancholy* un'opera di grandissimo impegno e di straordinaria erudizione, che Burton pubblicò la prima volta nel 1621 e poi successivamente rielaborò e ripubblicò fino alla sua morte (1640), sono molto frequenti i riferimenti ad autori italiani; si tratta di una folla di medici, eruditi, giuristi, storici, moralisti, filosofi, uomini di chiesa, poeti e prosatori; alcuni di loro, menzionati sporadicamente, Burton li ha conosciuti solo per via indiretta, in quanto citati in alcune delle sue fonti, molti altri però Burton li ha potuti leggere direttamente e anche citare; si tratta di autori che hanno scritto in latino, come accade per la maggior parte dei medici e dei filosofi, oppure di autori che sono stati tradotti in latino e diffusi in Europa (per esempio parti dell'Aretino); resta più raro il caso di autori che sono stati letti in traduzione inglese (per esempio l'*Orlando furioso* dell'Ariosto).

Una scorsa all'ottimo indice bibliografico che i curatori dell'edizione oxoniense di Burton hanno allegato all'edizione della *Anatomy* (vol. 6, pp. 297-437)¹, indicando di ogni opera menzionata da Burton l'edizione che egli

¹ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Edited by T.C. Faulkner, N.K. Kiessling, Rh.L. Blair, with an Introduction by J.B. Bamborough, Commentary by J.B. Bamborough and M.

ha letto – o avrebbe potuto leggere – e segnalando le menzioni che sono sicuramente di seconda mano, dà un'impressione concreta, quasi tattile, dell'ampiezza delle sue letture², ma offre anche uno strumento per valutare quali autori italiani fossero accessibili agli studiosi e ai lettori europei nella prima metà del XVII secolo.

In questa nota mi soffermo su un solo caso costituito dalle menzioni di Giovanni Boccaccio e delle sue opere che compaiono, con una sola eccezione, nella *Terza Partizione* dell'opera dedicata alla trattazione dell'amore, ed edita nel volume 3³. Propongo qui una riflessione su ciascuna menzione.

2. La menzione del *De genealogia deorum gentilium*

Delle opere latine di Boccaccio, Burton menziona solo il *De genealogia deorum gentilium* in una sua nota che si legge nella *Terza Partizione*, a proposito della genealogia del dio Amore; questo il passo (vol. 3, p. 39 e nota d)⁴:

La sua genealogia è antichissima e risale agli inizi del mondo, come sostiene Fedro, e i suoi ^dgenitori appartengono a un'antichità tanto remota che nessun poeta è riuscito veramente mai a rintracciarla. Esiodo fa della ^eTerra e del

Dodsworth, voll. 1-3 (Text), 4-6 (Commentary), Oxford 1989-2000 (rist. 2004-2005). Gli apparati eruditi (Bibliografia, Indici) occupano l'ultima parte del vol. 6. Esiste oggi un aggiornamento della bibliografia pubblicato da A. Gowland, col titolo «*As Hunters find their Game by the Trace*»: *Reading to Discover in The Anatomy of Melancholy*, in «Review of English Studies», 70, 2019, pp. 437-466.

² Burton è stato bibliotecario a Oxford dal 1624 fino alla morte e ha avuto accesso a una enorme quantità di libri; molti dei suoi libri, con le sue annotazioni, sono conservati ed è possibile verificare che molti dei passi in qualche modo evidenziati nei suoi libri sono stati poi rielaborati nel testo dell'*Anatomy*.

³ L'*Anatomy* è costituita da un ampio capitolo introduttivo (*Democritus Junior*) e da tre Partizioni.

⁴ Burton stesso ha corredato il testo con note marginali che sono indicate con lettere dell'alfabeto (*a, b, c, ...*) e riportate dagli editori oxoniensi a pie' di pagina. In queste note Burton per lo più indica le sue fonti e riporta in latino i passi degli autori che nel testo sono parafrasati in traduzione inglese. Cito Burton indicando il numero del volume, seguito dal numero di pagina e dei righe; nel testo tradotto in italiano segnalo, se del caso, la lettera dell'alfabeto che rinvia alla nota di Burton. La traduzione italiana di Burton si deve a Luca Manini (in corso di stampa nei Classici della Letteratura Europea Bompiani).

Caos i genitori di Amore, prima ancora che gli dèi nascessero⁵: *Ante Deos omnes primum generavit Amorem*⁶ ecc.

⁵ Discorso di Fedro in lode dell'amore nel *Simposio* di Platone [178 a-b]⁷.

⁶ Si veda Boccaccio, *Genealogia deorum gentium* [1, 15].

⁷ Si veda in Plutarco la morale di questa storia [*Amatorius*, 20].

La genealogia di Amore che Burton fornisce nel testo e le fonti che cita nelle note *c*, *d*, *e* sono presenti spesso nella letteratura sull'amore di età umanistica che all'epoca aveva tra i suoi rappresentanti più noti in Europa i dialoghi *de amore* di Leone Ebreo⁸. I dialoghi di Leone furono pubblicati postumi (nel 1535) in italiano, poi tradotti in latino⁹ e ebbero grande diffusione¹⁰. Burton menziona spesso Leone in vari luoghi dell'*Anatomy*, e con particolare frequenza nella *Terza Partizione*. Come è stato già rilevato dagli studiosi di Leone, egli fa ampio uso della *Genealogia* di Boccaccio pur senza citarlo apertamente; Burton, invece, nella nota *d* esplicita il riferimento a Boccaccio, per non mancare un rinvio prezioso a quella che doveva essere considerata ancora al suo tempo una delle fonti più importanti. Nella Bibliografia (vol. 6, p. 319), gli editori rinviano all'edizione della *Genealogia* di Venezia 1472; in verità il riferimento di Burton appare molto generale e sembra prescindere da un'edizione in qualche modo identificabile. Burton può aver letto l'operetta latina di Boccaccio ma non gli sono certo mancate occasioni per conoscerlo attraverso fonti più recenti.

3. Le novelle del *Decameron*

Molto più ricco il raccolto che riguarda le novelle del *Decameron* del quale esiste un'edizione in traduzione inglese pubblicata a Londra nel 1620

⁵ Esiodo, *Teogonia*, vv. 16-20, dove però, a rigore, Caos e Terra non sono indicati come i genitori d'Amore.

⁶ Il verso corrisponde al frammento 13 Diels di Parmenide citato da Plutarco in *Amatorius* 13 e riportato nella traduzione latina di Xilander.

⁷ Tra parentesi quadra integro l'indicazione del luogo quando esso è omissso da Burton.

⁸ Leone di origine portoghese visse in Italia dopo la cacciata dei sefarditi dalla Spagna nel 1492.

⁹ La versione latina di Giovanni Carlo Saraceni fu pubblicata a Venezia nel 1564. Ricavo la notizia dalla introduzione di E. Canone, nel volume L. Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, Laterza, Roma-Bari 2008, p. XVIII, n. 64.

¹⁰ Sono state contate 25 edizioni tra il 1535 e il 1607. Vedi E. Canone in L. Ebreo, *op. cit.*, p. XIX.

(*The Decameron, containing a hundred of pleasant novels*) citata nella bibliografia (vol. 6, p. 319); questa è la prima traduzione inglese e si data appena un anno prima della pubblicazione dell'*Anatomy*¹¹. In questo caso la indicazione bibliografica fornita dagli editori oxoniensi non pare adeguata a spiegare le diverse menzioni delle novelle che, come è facile sospettare, devono essere arrivate a Burton almeno in gran parte per altra via¹².

Questo il resoconto dettagliato delle menzioni delle novelle. Nel vol. 2 Boccaccio è menzionato una sola volta, tutte le altre menzioni sono nel vol. 3, e precisamente a p. 135, 16-18; p. 176, 19-21; p. 185, 2-19; p. 200, 11-13; p. 313; p. 405, 3-4. Nel caso di p. 405, 3-4, la fonte intermedia dichiarata da Burton stesso per la novella di Melchisedech è l'*Atheismus triumphatus* di Campanella. Nei due casi di p. 176, 20-21 dove fa riferimento alla novella IV 1 (Guiscardo e Gismonda) e di p. 185, 2-19, dove viene menzionata la novella di Cimone (V 1), Burton mostra di dipendere dalla traduzione latina dell'umanista italiano Filippo Beroaldo (1453-1505) che tradusse in prosa la prima novella e in versi la seconda col titolo *Mythica historia de Cymone*¹³.

¹¹ Per le traduzioni in inglese di letteratura romanzesca europea si veda J.J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, T. Fisher Unwin, London 1890; in particolare pp. 41-42 e n. 45 per le informazioni sulle traduzioni di un vero bestseller quale la storia di Eurialo e Lucrezia (*Historia de duobus amantibus*) di Enea Silvio Piccolomini, che Burton cita molto spesso. Vedi anche M. Wyatt, *Translating for Queen Ann: John Florio's Decameron*, in L. Barkan, B. Cormack, S. Keilen, *The Forms of Renaissance Thought, New Essays in Literature and Culture*, Palgrave Macmillan, London 2009, pp. 75-85.

¹² Va detto che nella Bibliografia, dopo la registrazione dei passi in cui Burton menzione Boccaccio c'è anche un rinvio a Beroaldo («see also BEROALDUS»).

¹³ Su Beroaldo, si veda il documentatissimo libro di A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Il Mulino, Bologna 2015, in particolare i due paragrafi «Si stampa il 'Decameron' di Beroaldo», pp. 106-121 e «Beroaldo traduttore di Boccaccio», pp. 200-207 (dedicati rispettivamente alle stampe e ai manoscritti) con ampia bibliografia. Prima di Severi, sono importanti l'articolo di P. Viti, *Filippo Beroaldo traduttore del Boccaccio*, in «Rinascimento», II s. 15, 1975, pp. 111-140; M. Ferrari, *Dal Boccaccio illustrato al Boccaccio censurato*, in G. Turnoy, *Boccaccio in Europe*, Proceedings of the Boccaccio Conference (Louvain-December 1975), Leuven University Press, Leuven 1977, pp. 111-133; T. Pisanti, *Boccaccio in Inghilterra tra Medioevo e Rinascimento*, *ibid.* pp. 197-208 e J.B. Wadsworth, *Filippo Beroaldo the Elder and the Early Renaissance in Lyon*, in «Medievalia et Humanistica», 11, 1957, pp. 78-89. Beroaldo tradusse 3 novelle del *Decameron* (IV 1: Guiscardo e Gismonda; V 1: Cimone e Ifigenia; X 8 Tito e Gisippo). La novella IV 1, nota anche come Novella di Tancredi, fu tradotta da Berolado in distici elegiaci; la traduzione venne pubblicata col titolo *De duobus amantibus*, quasi fosse un'opera di invenzione e non una traduzione (il titolo evoca il poemetto di Piccolomini citato sopra a n. 11). Soprattutto in questo caso Beroaldo, passando dalla prosa ai versi, riscrive la storia liberamente, ma anche nelle altre due novelle si concede alcune libertà, qualche aggiunta e qualche omissione, per asseconda-

Riferendosi a quest'ultima novella Burton si mostra generoso di informazioni bibliografiche, quasi invitasse il lettore a leggere questa storia edificante e il critico a ricostruire il percorso delle sue letture. Vediamo prima di questo caso, così esplicito, tutti gli altri casi.

3.1. Vol. 2, p. 79, 4-13: Boccaccio è menzionato in un passo dedicato agli svaghi e alla letteratura di diletto.

Gli svaghi più comuni che abbiamo in inverno, e con i quali teniamo occupata la mente nei momenti di solitudine, sono le carte, il backgammon e i dadi, lo *shovelboard*¹⁴, gli scacchi, il gioco dei filosofi, gli *small trunks*¹⁵, il volano, il biliardo, la musica, le mascherate, il canto, la danza, gli svaghi del periodo di Natale, le festuciole, le battute scherzose, gli indovinelli, l'acchiapparello, giochi verbali a domanda e risposta, piacevoli ^pracconti di cavalieri erranti, di re, regine, innamorati, nobiluomini, dame, giganti, nani, ladri, imbroglianti, streghe, fate, folletti, frati, ecc., come quello di Psiche narrato dalla vecchia in ^qApuleio¹⁶, o le novelle di Boccaccio e altri racconti, *quarum auditione pueri delectantur, senes narratione* [«udirli allietta i giovani, narrarli allietta i vecchi»], che alcuni amano ascoltare e altri narrare, e che, insomma, piacciono a tutti.

^p*Brumalis ut possent laeti producere noctes* («Sì che possano lietamente far passare le notti d'inverno»).

^q*Sermo Milesius*, 4.

La menzione delle novelle boccaccesche (non di una precisa novella) in questo passo è rapida e non connotata, essa tuttavia risulta interessante perché testimonia della loro diffusione come pratica dilettevole di società e perché le novelle di Boccaccio vengono ricordate insieme alla famosissima favola latina di Amore e Psiche di Apuleio. L'accostamento, che potrebbe essere puramente casuale e anche scontato, acquista un certo rilievo perché il nome di

re il gusto suo e del suo tempo. Nella produzione di Beroaldo ricorre spesso il tema dell'amore specialmente nella *oratio habita in principio enarrationis Propertii continens laudes amoris...* (cfr. P. Viti, *art. cit.*, p. 117; vedi anche J.B. Wadsworth, *art. cit.*). Beroaldo ebbe molta fortuna in Francia e in Germania, con molte stampe e ristampe, specialmente a Lipsia (P. Viti, p. 114, n. 3 e ora A. Severi, *op. cit.*).

¹⁴ Gioco che consiste nel far muovere, con le mani o con bastoncini, dei pezzi di legno su una superficie segnata da linee o riquadri.

¹⁵ Sorta di biliardo.

¹⁶ Burton si riferisce a Apuleio *L'asino d'oro*, 4, 28.

Apuleio evoca al lettore di Burton la figura di Beroaldo che, come abbiamo già accennato, ha posto una seria ipoteca sul suo ruolo di mediatore di alcune delle novelle di Boccaccio. Più avanti nella *Terza partizione*, Burton riporta estesamente la confessione autobiografica di Beroaldo che, nel suo molto noto commento ad Apuleio, aveva riferito del suo primitivo disinteresse per il matrimonio tramutatosi poi in un amore per la propria sposa e vero entusiasmo per la vita coniugale (vol. 3, p. 263, 4-27):

^oAlcuni si pongono il dubbio *an uxor literato sit ducenda*, ossia se un dotto debba sposarsi; se ella è bella, gli farà disimparare la grammatica al punto da tornare al suo abbecedario, oppure, baciandolo e vezzeggiandolo, sarà d'intralcio ai suoi studi; se è brutta, lo farà sgridandolo; egli non può dedicarsi all'uno e all'altra, come scrisse una volta Filippo Beroaldo, il grande dottore bolognese, *impediri enim studia literarum, &c.*; ma poi ritrattò e, con stile solenne e ben ponderate parole, chiese perdono al mondo e a tutte le donne. Troverete però l'intera storia, come lui la narra, nel suo Commento al sesto libro di Apuleio¹⁷: Per lungo tempo vissi senza sposarmi, & *ab uxore ducenda semper abhorruì, nec quicquam libero lecto censui jucundius*. Non potevo sopportare il matrimonio e, come un vagabondo, *erraticus ac volaticus amator* (per usare le sue parole) *per multiplices amores discurrebam*, raccoglievo briciole ora qua ora là, anzi schernivo il matrimonio e, una volta che, davanti a un pubblico, interpretai la sesta satira di Giovenale¹⁸, traendo spunto anche da Seneca e da Plutarco, scagliai ogni possibile frecciata maligna contro le donne; ma ora ritrattò tutto e, con Stesicoro, *Palinodiam cano, nec poenitet cense-ri in ordine maritorum*¹⁹, approvo il matrimonio e ^psono felice di essere un uomo sposato, ho il cuore pieno di gioia perché ho una moglie, una così dolce moglie, una così nobile moglie, una così giovane, così casta, così premurosa moglie, e auguro a tutti gli uomini di sposarsi, sì, lo auguro davvero, e specialmente ai dotti, sì che, come, in antico, Marzia resse la candela a Ortensio²⁰ ^qmentre questi meditava e scriveva, e così Terenzia per Cicerone²¹, Calpurnia per Plinio²² e Pudentilla per Apuleio²³, e come la mia cara Camilla fa per

¹⁷ La prima edizione col titolo *Commentarii in asinum aureum* apparve a Bologna nel 1500, seguirono altre edizioni che documentano la straordinaria diffusione di questo testo.

¹⁸ La satira sesta di Giovenale contro le donne.

¹⁹ Secondo la tradizione, Stesicoro fu accecato da Venere per aver scritto un poema in cui denigrava Elena e riacquistò la vista quando ne scrisse una palinodia.

²⁰ Ortensio fu un oratore romano, vissuto nel II secolo a. C.

²¹ Terenzia fu la prima moglie di Cicerone.

²² Calpurnia fu la terza moglie di Plinio il Giovane.

²³ In seguito al matrimonio con questa ricca vedova Apuleio fu accusato di pratiche magiche.

me²⁴, così facciano per loro le loro mogli. Che gli altri uomini siano contrari, che disprezzino e scherniscano le donne e dicano quello che vogliono esprimendo un'opinione diversa, *vir sine uxore malorum expers est, &c.*, uno scapolo è un uomo felice, ecc., ma tutto questo è una sciocchezza.

^oEnea Silvio [Piccolomini], *De dictis Sigismundi* [III, 27]. Heins, [*Dissertatio epistolica*, epistola 1: *An uxor literato sit ducenda ad Jacobum*] Primerium.

^p*Habeo uxorem ex animi sententia Camillam Paleotti Jurisconsulti filiam.*

^q*Legentibus et meditantibus candelas et candelabrum tenuerunt.*

Ma è nella *Terza partizione* che Burton cita più spesso Boccaccio.

3.2. Nel vol. 3, p. 135,16-18 troviamo un rapido riferimento alla novella IX 2 a proposito della corruzione dei religiosi, tema carissimo a Burton:

Nelle montagne fra il Delfinato e la Savoia, i frati persuadevano le buone mogli a fingersi indemoniate, così che i loro mariti davano loro il permesso di visitarle e, in quei tempi, divennero a tal punto intimi con alcune di loro che, "come osserva un autore, *le giovani non potevano dormire nei loro letti a causa di questi frati negromanti*; può darne testimonianza la buona badessa di Boccaccio, la quale, alzandosi da letto, si mise in testa le brache del frate al posto del velo o della cuffia. E penso abbiate sentito la storia di ³Paulina, narrata da Egesippo²⁵: ella era una casta matrona che uno dei sacerdoti di Iside fece prostituire a Mundus, un giovane cavaliere, facendolo credere che fosse il dio Anubi. Molti di questi inganni sono intessuti dai nostri gesuiti, a volte indossando il loro abito, a volte indossando quello di un altro, di un soldato, un cortigiano, un cittadino, uno studioso, un damerino, e anche di una donna. Sono proteici, assumono tutte le forme e si travisano in tutti i modi, e se ne vanno in giro di notte per tentare e ingannare le giovani donne o per prendersi il loro piacere dalle mogli degli altri; e, se ³possiamo credere a certi resoconti²⁶, nei loro collegi hanno armadi zeppi di ogni tipo di abiti, che usano per questo scopo. Sebbene, in pubblico, si fingano pieni di zelo e si presentino come uomini santi, e predichino contro l'adulterio e la fornicazione, essi sono invero i ruffiani e i puttanieri più autentici che ci siano nella nazione: *dove le anime che dovrebbero guadagnare al Signore le immolano al diavolo*. Per il momento, però, non voglio dire oltre su questi uomini.

²⁴ Camilla Paleotti, come Burton segnala nella nota *p* («Ho per moglie, per mia deliberata scelta, Camilla Paleotti, figlia del giurista [Vincenzo]»), che Beroaldo sposò nel 1498, quando egli aveva 45 anni.

²⁵ Autore a cui si attribuisce il rifacimento latino del *De bello Judaico* di Flavio Giuseppe.

²⁶ Si tratta di J. Cambillon, *De studiis Jesuitarum abstrusioribus*, pubblicato a Augsburg nel 1608 (l'indicazione bibliografica si deve a Burton, vedi n. *y*).

^w*Bale. Puellae in lectis dormire non poterant*²⁷.

^x*Idem Josephus lib. 18, cap. 4.*

^y*Liber aedit. Augustae Vindelicorum A° 1608.*

^z*Quarum animas lucrari debent deo, sacrificant diabulo.*

Come segnala il commento oxoniense a questo passo (vol. 6, p. 91), Burton trae la menzione di questa novella di Boccaccio e del particolare ridicolo della badessa che porta in testa le brache del frate da una fonte inglese contemporanea, il *Survey of Cornwall* di R. Carew, edito a Londra nel 1602 (pp. 180-181). Si esclude dunque la conoscenza diretta della novella da parte di Burton, che dalla sua fonte raccoglie volentieri il particolare grottesco della vicenda.

3.3. Vol. 3, p. 176, 19-21. Poco più avanti si trova un riferimento alla novella IV 1, Guiscardo e Ghismonda, anche qui, come nel caso precedente, dentro un repertorio di casi relativi a comportamenti estremi degli amanti:

Se ella lo comanda, sono pronti ad andare scalzi a Gerusalemme, o alla corte del Gran Kahn, o sino alle Indie Orientali per procurarle un uccello col quale ornare il cappello; o a unirsi a Drake o al principe di Candia per fare il giro del mondo, *adversis ventis*, e solo per il dolce amore di lei; o a servire per due volte sette anni come Giacobbe fece per Rachele; a fare ciò che fece ⁱGismunda, figlia di Tancredi, principe di Salerno, la quale mangiò il cuore di Guiscardo, il suo unico amore; o ciò che fece Artemisia, la quale bevve le ossa ridotte in polvere del marito, sì da seppellirlo nel proprio corpo²⁸.

ⁱ*Beroaldus e Bocatio.*

Qui è lo stesso Burton che, nella nota *i*, dichiara di trarre la storia di Ghismonda (per lui *Gismunda*) da Beroaldo (cioè dagli *Amores Guiscardi et Gismundae* pubblicati nella *Practica artis amandi*) che a sua volta la ha tratta da Boccaccio: «Beroaldo da Boccaccio»²⁹. Poche pagine dopo (vol. 3, p. 200, 11-13) compare un altro riferimento alla novella di Guiscardo e Gismonda, con la richiesta di Gismonda di essere sepolta insieme a Guiscardo, evidentemente sulla stessa onda di pensiero e dalla stessa fonte.

²⁷ Si tratta di Bale *Acta Romanorum pontificum*.

²⁸ Cfr. Aulo Gellio, *Notte attiche* X, 18.

²⁹ Si esclude dunque che Burton conoscesse questa novella nella più diffusa traduzione latina di Leonardo Bruni. Per la traduzione di Beroaldo vedi sopra n. 13.

3.4. A Boccaccio è riconducibile anche il riferimento alla novella di Griselda, *Decameron* 10, 10, che si trova nel vol. 3, p. 313, 18-29: «Many patient *Grizels* by their obsequiosnesse in this kinde have reclaimed their husbands from their wandring lusts» («Molte pazienti Griselde, con la arrendevolezza di questo tipo, hanno ricondotto i mariti a sé dai loro errabondi piaceri»). Qui il riferimento alla novella è implicito, c'è solo il nome della protagonista; anzi, mi pare quasi certo che Burton ignorasse che la novella era stata scritta da Boccaccio; nella nota *m*, infatti, egli rinvia a Chaucer e attraverso di lui a Petrarca «Leggete, in Chaucer, il racconto di Petrarca sulla paziente Griselda», ossia leggete il *Clerk's Tale*, il nono dei *Racconti di Canterbury*, che Chaucer ha ripreso da Petrarca. In effetti come è noto, Petrarca aveva molto apprezzato la novella e l'aveva tradotta in latino facendone poi omaggio a Boccaccio col titolo *de insigni obediencia et fide uxoria*; la novella si legge nelle *Seniles* ed ebbe un grandissimo successo come mostra il fatto che sia tramandata in moltissimi manoscritti³⁰. Chaucer è il canale dichiarato per Burton; il nome di Boccaccio è totalmente cancellato dalla memoria di chi nel XVII secolo sente riferire la famosissima storia della paziente Griselda³¹.

3.5. Vol. 3. p. 405, 3-4. Burton rinvia alla novella dei tre anelli (I 3) narrata da Melchisedech al Saladino, che verte sull'impossibilità di stabilire la superiorità di una delle tre religioni sulle altre due; a giudicare dalla nota *w* di Burton, egli l'avrebbe ripresa da Campanella *Atheismus triumphatus*. (Burton cita quest'opera di Campanella solo a partire dall'edizione del '38 e sempre nella *Terza Partizione*). Qui Boccaccio non sta in buona compagnia e viene arruolato nel novero degli ateisti; c'è dietro una rielaborazione della novella,

³⁰ La bibliografia sulla fortuna della Griselda è enorme e strettamente connessa alla fortuna europea di Petrarca. Si veda da ultimo P. Rosso, *Iter Germanicum di una leggenda. Forme e ambiti di ricezione della Griselda petrarchesca in Germania*, in *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, Atti del Convegno internazionale (Saluzzo, 23-24 aprile 2009), a cura di R. Comba e M. Piccat, Cuneo 2010 (Marchionatus Saluciarum Monumenta. Studi, XI), pp. 117-144, con ampia bibliografia.

³¹ Le cose non sono in realtà così semplici. Vari rifacimenti teatrali nel XVI secolo hanno portato l'attenzione del pubblico inglese sulla vicenda di Griselda, si veda E. Heywood, *Griselda nel teatro Elisabettiano*, in «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», 153, 2015, pp. 59-88 e M. Piccat, «Griselda di Saluzzo tra Dante e Petrarca: dal 'silenzio' alla 'celebrazione'», in *Francesco Petrarca, l'opera latina: tradizione e fortuna*, Atti del 16° Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 19-22 luglio 2004), Franco Cesati Editore, Firenze 2006, pp. 335-356.

ben messa in evidenza per quanto riguarda l'ambiente tedesco da S. Zöller³², che va al di là del contesto boccaccesco e ha una sua totale autonomia di tradizione. Questo il testo di Burton:

in tempi più recenti, Bruno (*infelix Brunus*, come lo chiama ^vKeplero³³), Machiavelli, Cesare Vanini, bruciato non molto tempo fa a Tolosa, in Francia³⁴, e Pietro Aretino hanno pubblicamente sostenuto tali paradossi atei, come ha fatto l'italiano ^wBoccaccio con la favola dei tre anelli³⁵, ecc., *ex quo infert haud posse internosci, quae sit verior religio, Judaica, Mahometana, an Christiana, quoniam eadem signa, &c.* ^xMarin Mersenne ha in sospetto Cardano per le sue sottigliezze, Campanella e il *Libro della saggezza* di Charron³⁶, assieme ad altri trattati dove percepisce tratti di ^yateismo; ma, tra tutti, soprattutto quel libro pestilenziale *de tribus mundi impostoribus, quem sine horrore (inquit) non legas, & mundi Cymbalum dialogis quatuor contentum, anno 1538, auctore Peresio, Parisiis excusum*³⁷, ^zecc.

^v*Dissertatio cum nuncio sidereo.*

^w*Campanella cap. 18 Atheism. Triumphat. [16,12].*

^x*Comment. in Genes. Cap. 1.*

^yCosì che si può incontrare un ateo altrettanto facilmente nel proprio studio e per strada.

^z*Simonis religio incerto auctore Cracoviae editio 1588. Conclusio libri est: Ede itaque bibe, lude etc. Jam Deus figmentum est.*

Anche in questo caso la dipendenza dalla traduzione inglese del *Decameron* deve essere esclusa; la novella di Boccaccio è un elemento di dibattito di rilevanza in ambito religioso e Burton, altrettanto interessato e partecipe a questo dibattito, li registra.

3.6. E veniamo finalmente il passo relativo alla novella di Cimone (V 1), p. 185, 1-19 dove Burton, come si è annunciato sopra, è generoso di informazioni bibliografiche nel testo stesso, e non in nota come avviene nel caso della novella di Gismonda (IV 1).

³² S. Zöller, *Abraham und Melchisedech in Deutschland oder: von Religionsgesprächen, Unbelebbarkeit und Toleranz*, in «Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden», 7, 1997, pp. 303-339.

³³ L'espressione «infelice Bruno» non è in Keplero.

³⁴ Condannato come eretico, Vanini è mandato a morte nel febbraio del 1619.

³⁵ *Decameron* I, 3.

³⁶ *De la sagesse*, del 1601.

³⁷ I tre impostori del titolo sono Mosè, Cristo e Maometto.

Squisita cortesia, buona creanza, belle maniere e un comportamento corretto, *plus salis & leporis*³⁸, amabile garbo e motti arguti. Su questo tema, Boccaccio ha scritto il delizioso racconto di *Cimone e Ifigenia, che egli tolse ai Greci*³⁹, *che Beroaldo tradusse in latino e Bebel*⁴⁰ *rese in versi*. Cimone, pur essendo di bell'aspetto e figlio del governatore di Cipro, era uno sciocco, anzi un vero asino, tanto che il padre, vergognandosi di lui, lo spedì in una fattoria che possedeva in campagna, affinché vi fosse allevato. Là, per caso, mentre camminava tutto solo, com'era suo costume, scorse una giovane gentildonna, molto bella, il cui nome era Ifigenia, figlia del borgomastro di Cipro; ella era con la sua fantesca e, presso un boschetto, sulla riva di un ruscello nel quale aveva fatto il bagno, dormiva profondamente con indosso solo la camicia. *Quando fCimone la vide, si fermò, s'appoggiò al bastone e stette immobile, confuso e colpito*; s'innamorò a tal punto di quel bellissimo oggetto che riprese coscienza di sé e rifletté su chi era; volendo ad ogni costo seguirla in città, per amor suo, apprese le buone maniere, imparò a cantare, a danzare, a suonare degli strumenti e, in un breve lasso di tempo, assunse le qualità e le grazie di un gentiluomo, cosa che i suoi amici accolsero con la massima gioia. Insomma, se prima era un scocco e uno zotico, egli divenne uno dei più raffinati gentiluomini di Cipro e compì imprese di valore, il tutto per amore della sua signora Ifigenia, che tanto amava.

*fHanc ubi conspicatus est Cymon, baculo innixus, immobilis stetit et mirabundus ecc.*⁴¹

³⁸ Plauto, *Casina*, v. 218.

³⁹ La novella è ambientata tra Cipro e Rodi.

⁴⁰ L'umanista e poeta tedesco Heinrich Bebel (1472-1518). La sua *Elegia Cimonis denuo emendata* fu pubblicata nei *Bebeliana opuscola nova* del 1508 preceduta dal seguente *argumentum*: *Si novisse iuvat quantum flagrantis amoris/ Impetus attentat atque vehementer agat/ Conci-tet et quantum calor ad virtutis amorem/ Quamque agiles reddat morigerosque viros/ Hunc lege Cymonem quem bella puella disertum /Et fortem ex fatuo reddidit atque catum./ Aeditit has nugas thuscis Boccacius auctor/ In prosa. Latiis mox Beroalde dabas/ Bebelius tandem captus dulcedine rerum/ Astrinxit numeris imparibusque modis*. Burton sembra riprendere nel suo testo proprio questo *argumentum*. Mi pare interessante rilevare che Bebel ha rielaborato e adattato l'*argumentum* premesso nell'edizione di Wolfgang Stöckel alla traduzione in versi di Beroaldo della novella di Guiscardo e Ghismonda (come *fabula de duobus amantibus*): *Noscere si gestis pharetrati lector amoris / Ingenium fraudes luctificasque faces / Qui domitat terras et cuncta animantia caeli / Coelicolas omnes tartareosque duces / Hec lege facundi lacialia carmina libri / edita iam numeris imparibusque modis* (cito da A. Severi, *op.cit.*, p. 114).

⁴¹ In Berolado il passo relativo alla vista di Ifigenia addormentata nel bosco suona: *Hanc ubi conspicatus est Cymon non aliter quam si nullam unquam prius feminam vidisset attonitus hesit. Et baculo innixus nulla edita voce etiam atque etiam mulieris faciem contemplatur et mirabundus oris liniamenta sollertissime rimatur*; in Bebel: *Quam dum lustrando Cymon videt attonitus mox / Hesperat ut nunquam femina visa prius. / Sic baculo innixus cepit rimarier apte / Et faciem atque habitum virgineumque decus / Singula membra tacens spectat; flammasque latentes/ Hau-*

Qui finalmente abbiamo un Burton totalmente esplicito: ha letto la novella nel rifacimento di Beroaldo e la riassume, riporta perfino nella nota *f* l'inizio di un paragrafo del testo, quello in cui Cimone vede per la prima volta la ragazza e ne rimane attonito e affascinato, senza tralasciare la menzione del rifacimento in versi che Bebel aveva in qualche modo dedicato a Beroaldo, come si evince dall'*argumentum*⁴²; ma questo procedimento, come mi pare di avere mostrato, è di fatto un *unicum* e non può essere esteso, alle altre menzioni di Boccaccio distribuite nell'*Anatomy*.

4. In conclusione

Burton non conobbe Boccaccio italiano e non ci sono elementi per dire che lesse il *Decameron* in traduzione inglese. Tutti i riferimenti alle sue novelle o il riferimento alla *Genealogia deorum gentilium* gli vengono da altre fonti o sono mediate dalle traduzioni latine. Le sue novelle che gli erano note in traduzione latina (una di Petrarca e due di Beroaldo) o quelle menzionate in opere dottrinarie o polemiche, circolarono ampiamente in Europa e furono in qualche caso molto conosciute: la fama del Boccaccio è dovuta al contenuto morale delle sue novelle, i loro protagonisti sono diventati modelli esemplari di gentilezza, costanza, fedeltà, oppure documentano la corruzione di frati e monaci; in qualche caso sono state utilizzate nel contesto di dibattiti sull'eccellenza delle religioni o come repertorio di storie d'amore; la decontestualizzazione è assolutamente certa; per un corpus di racconti il pubblico anglosassone e Burton fanno affidamento piuttosto ai *Canterbury Tales* di Chaucer e a raccolte francesi.

sit et in vultu lumina fixa tenet / ecc. La ripresa dell'aggettivo *mirabundus* mi pare una prova della dipendenza dalla tradizione di Beroaldo e non da quella di Bebel.

⁴² Vedi n. 40.

GIOVANNI ROTIROTI

LODE A TOLOMEO DI NICHITA STĂNESCU
OVVERO L'IMPOSSIBILE TOTALIZZAZIONE DEL REALE

Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent ; mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes ; et ainsi que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses. Car ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, mais le principal est de l'appliquer bien. Les plus grandes âmes sont capables des plus grands vices, aussi bien que des plus grandes vertus ; et ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup d'avantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent, et qui s'en éloignent.

René Descartes

«Nichita Stănescu è stato negli anni '60 un fenomeno della poesia romana», nel senso che egli ha aperto – come scrive Ion Pop, uno tra i maggiori e più noti esegeti del poeta – «nuove strade» a una grande generazione lirica che l'ha seguito e, a suo modo, ha saputo essere «rivoluzionario nel linguaggio».

gio poetico» soprattutto perché è stato in grado di restituire alla poesia «il suo diritto a esistere dopo le mutilazioni e le censure del realismo socialista in Romania»¹.

Riprendendo ironicamente lo stile dei teoremi matematici, il volume di poesie di Nichita Stănescu, *Laus Ptolemaei (Lode a Tolomeo)*, apparso nel 1968 a Bucarest presso la casa editrice Tineretului, rappresenta una vera e propria cesura nel suo discorso poetico, soprattutto se lo si paragona alla *Undici elegie* pubblicate nel 1966. Forse non è un caso. Nel 1967, Stănescu aveva fatto un viaggio, per la prima volta nella sua vita, al di qua della «Cortina di ferro», insieme a una delegazione dell'Unione degli Scrittori romeni, a Vienna, Monte Carlo, Parigi, Versailles, Avignone. In quell'occasione ebbe la possibilità di incontrare anche Jacques Prévert. Inoltre, in questo soggiorno in Francia, il poeta percepì i grandi eventi del maggio '68 che stavano minando le certezze ideologiche e politiche di quel tempo e, soprattutto, nello stesso periodo stava vivendo, con una certa angoscia, la minaccia d'invasione del suo paese da parte dell'Armata rossa, dal momento che il presidente della Romania, Nicolae Ceaușescu, aveva «disubbidito» alle direttive di Mosca e non aveva inviato il proprio esercito in Cecoslovacchia per reprimere la «Primavera di Praga». Infatti, il 21 agosto, Ceaușescu aveva denunciato l'invasione della Cecoslovacchia davanti a 100.000 persone in piazza del Palazzo a Bucarest, dichiarando che si trattava di un errore strategico e costituiva un grave pericolo sia per la pace in Europa che le prospettive del socialismo mondiale. Questo discorso fu interpretato sia in patria che all'estero come un deliberato atto di insubordinazione nei confronti del colosso sovietico e segnerà una decisiva involuzione dei rapporti tra la Romania e l'URSS².

Da questo particolare punto di vista, i colpi di cannone che si sentono di notte, nella poesia intitolata *L'Atmosfera* che apre il volume di *Laus Ptolemaei*, sembrano richiamare da vicino la possibile minaccia di ritorzione armata da parte dell'URSS nei confronti della Romania che aveva manifestato il suo netto rifiuto di assoggettarsi al potere sovietico. Infatti, in questo componimento, si assiste a un'invasione extraterrestre con astronavi e veicoli spaziali e si odono le grida degli invasori che incutono terrore nella popolazione:

¹ Cfr. I. Pop, *Poesia românească neomodernistă*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca 2018, p. 113.

² Cfr. F. Constantiniu, *Storia della Romania*, trad. it. di F. Del Fabbro e M. F. Pop, Rubettino, Soveria Mannelli 2015, pp. 541-554.

[...] UK! UK!
sau Vef! Vef!
ceea ce n-are nici un înțeles pentru noi
care gândim cu gânduri
și vorbim cu vorbe³.

«UK! UK! / o Vef! Vef!» / cosa che non ha alcun senso per noi / che pensiamo con i pensieri / e parliamo con le parole.

Le urla «UK! UK! /sau Vef! Vef!» degli extraterrestri sono interpretabili in questa poesia come indici traumatici del Reale che mettono in crisi l'assetto simbolico della realtà dal momento che il senso non è più umanamente garantito né dalle parole né dai pensieri. Nei versi finali di questo poema d'apertura, l'io lirico, però, sembra consolarsi con l'idea che almeno Tolomeo – alter ego dichiarato del poeta – l'abbia sostenuto collaborando attivamente non solo alla stesura di questa poesia ma anche alla redazione di molti altri componimenti della raccolta che stavano ormai da tempo in attesa di essere pubblicate in Romania dopo il minuzioso vaglio della censura del regime.

Ma al di là di questa poesia, posta in apertura della silloge – che sembra indicare una precisa referenzialità al contesto storico-politico dell'epoca –, l'impressione generale che offre l'intero volume di Stănescu è che lo stesso Tolomeo, attraverso la voce del poeta, voglia prendersi una rivincita nei confronti della razionalità del discorso dominante della scienza post-galileiana sul mondo, secondo cui il mondo rischia di presentarsi come una conoscenza oggettiva in grado di sussistere prescindendo da tutti quegli aspetti che costituiscono la sua concretezza rispetto alla variabile soggettiva, vale a dire che tanto i corpi quanto i loro movimenti possono essere descrivibili indipendentemente dalle loro qualità sensibili. Questo mondo che acquista l'indipendenza di una sostanza, che ormai è pensabile come indifferente a tutto ciò che in esso corrisponde al legame concreto, vitale, è un mondo glaciale che si svela come non più destinato agli esseri umani.

Per opporsi alla tendenza dominante della scienza e della tecnica del Novecento, in questa raccolta di poesie, Stănescu vuole riabilitare, sin dall'inizio, la figura di Tolomeo, l'astrologo, l'astronomo e il geografo greco

³ N. Stănescu, *Opere I. Versuri*, ed. alcăt. de M. Coloșenco, pref. de E. Simion, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București 2018, p. 494 (traduzione mia).

di età imperiale, il quale è considerato dall'io lirico come il più grande di tutti i sapienti. Nel terzo componimento della raccolta intitolato *III. Sulla figura di Tolomeo*, è contenuto infatti un vero e proprio elogio di Tolomeo il quale è definito paradossalmente come «il nemico dichiarato della ragione» e, allo stesso tempo, come «il testimone del buon-senso». «Bunul-simț» è scritto da Stănescu con il trattino in senso ironicamente cartesiano:

III. DESPRE ÎNFĂȚIȘAREA LUI PTOLEMEU

El e:
cel mai frumos,
cel mai înalt!

El e:
cel mai iubit,
și cel mai crezut!

[...]

El e:
martorul bunului-simț
și martorul a tot ceea ce se vede.

El e:
dușmanul rațiunii,
pentru că rațiunea nu se poate vedea
cu ochii.

El spune:
contemplația distruge bunul-simț.

El spune:
lipsa de timp păstrează proporțiile
bunului-simț⁴.

Egli è: / il più bello, il più alto! // Egli è: / il più amato, / il più creduto! // [...]
Egli è: / il testimone del buon-senso / e il testimone di tutto ciò che vede. //
Egli è il nemico della ragione, / perché la ragione non si può vedere / con gli

⁴ *Ibid.*, pp. 497-498.

occhi. // Egli dice: / la contemplazione distrugge il buon-senso. // Egli dice: / la mancanza di tempo rispetta le proporzioni / del buon-senso⁵.

Stănescu riscatta con questa poesia la figura Tolomeo e intende recuperare la visione geocentrica che è stata respinta dalla scienza copernicana. Nella poesia *Campo (Câmp)* si trova infatti una vera e propria professione di fede tolemaica da parte del poeta che si pone deliberatamente agli antipodi della visione scientifica della realtà che si è imposta in epoca moderna con la rivoluzione di Copernico e di Galileo:

CÂMP

Eu cred că pământul e plat
asemeni unei scânduri groase,
că rădăcinile arborilor îl străbat
atârând de ele-n gol, crani și oase,
că soarele nu răsare mereu în același loc
și nici nu răsare același soare,
ci tot altul după noroc
mai mic sau mai mare.
Eu cred că atunci când sunt nori
nu răsare nimic, și mă tem
că s-a sfârșit definitiv cu șirul de sori
lunecând dinspre iad spre Eden.
Atunci trimit păsări dresate
cu ochiul bun și cercetătoare,
care să-mi spună-ncotru trebuiesc îndreptate
câmpiile, să-ntâlnească alt soare⁶.

Io credo che la terra sia piatta / come una grossa tavola, / che la attraversino le radici degli alberi / da cui pendono nel vuoto, crani e ossa, / che il sole non sorga sempre nello stesso punto / e che non sorga nemmeno lo stesso sole, / ma sempre uno diverso a caso / più piccolo o più grande. / io credo che quando ci sono le nuvole / non sorga niente, e temo / che sia terminata definitivamente la serie di soli / che scivolano dall'inferno al Paradiso. / Allora mando uccelli addestrati / dall'occhio fine indagatori, / che mi dicano verso dove devono essere rivolti / i campi, per incontrare un altro sole⁷.

⁵ N. Stănescu, *La guerra delle parole*, a cura di F. Del Fabbro, trad. it. di F. Del Fabbro e A. Tondini, Le Lettere, Firenze 1999, pp. 210-211. (Alla traduzione di F. Del Fabbro e A. Tondini ho aggiunto il trattino a buon-senso).

⁶ N. Stănescu, *Opere I*, cit., p. 519.

⁷ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 221-222.

Qui il poeta, apparentemente, sviluppa un pensiero mitico che abbraccia l'orizzonte fantasioso dell'immaginario tolemaico. Ciò non significa che con questa professione di fede Stănescu auspichi un ritorno a un'epoca premoderna o precategoriale, ma questa poesia va giustamente intesa – come suggerisce Ion Pop⁸ – come un atto di insubordinazione e di rivolta contro l'autorità esclusivista della ragione scientifica, in particolare contro tutti coloro che hanno sconfitto Tolomeo, i quali, come si legge in questo componimento, pur facendosi bruciare sul rogo hanno preferito proclamare la verità⁹. Però, come scrive Stănescu in *Perorazione*, Tolomeo, anche se è stato vinto dalla storia ed è stato da tutti considerato un bugiardo, è molto più famoso di coloro che l'hanno sconfitto perché:

Fără el nu se poate nimic,
căci fără minciună
adevărul nu ar avea nici un rost¹⁰.

Senza di lui non si può niente, / poiché senza la menzogna / la verità non avrebbe alcun senso¹¹.

A prima vista, dunque, l'intenzione di Nichita Stănescu sembra essere quella di voler fare a meno del concetto di verità scientifica; oppure, per meglio dire, si ha l'impressione che il poeta tenti di rivoluzionare questo concetto e di sostituire la nozione di verità intesa come adeguamento della realtà al mondo oggettivo, con un altro tipo di verità, tendendo a rimpiazzare la conoscenza oggettiva che si regge sul feticismo della matematica e della geometria euclidea, con l'esperienza soggettiva della verità che trova il proprio e unico fondamento nella ostinata testimonianza della parola poetica. In tal senso la verità di Tolomeo riguarda una pratica esistenziale che ha a che fare più con la «fedeltà» a un evento che chiama in causa l'etica del soggetto, che non con la nozione scientifica di verità intesa come certezza stabilita dagli enunciati dei teoremi matematici post-tolemaici. Ricorrendo a Tolomeo, Stănescu manifesta una singolare resistenza che, come si vedrà meglio più avanti, non riguarda direttamente la verità delle teorie scientifiche in senso

⁸ Cfr. I. Pop, *Nichita Stănescu spațiul și măștile poeziei*, Ed. a doua, revăzută și adăugită, Tracus Arte, București 2011, pp. 48-49.

⁹ Cfr. N. Stănescu, *La guerra delle parole*, cit., pp. 219-220.

¹⁰ Id., *Opere I*, cit., p. 517.

¹¹ Id., *La guerra delle parole*, cit., p. 220.

lato, quanto piuttosto il «significato» che tali teorie hanno per noi. In altre parole il poeta denuncia la poderosa espansione della scienza come fattore «produttivo» ed «economico» che, alla fine, in virtù del suo gigantesco sviluppo, si rovescia paradossalmente, per dirlo con Heidegger, nel suo compimento nichilistico.

In questo volume Stănescu prende di mira soprattutto Euclide, il matematico greco, l'autore degli *Elementi*, la cui opera contiene i fondamenti dell'aritmetica e della geometria del pensiero occidentale. È significativo il fatto che la poesia che chiude *Laus Ptolemaei* si intitoli appunto *Certarea lui Euclid* (*Il Rimprovero a Euclide*). Ecco i primi versi:

CERTAREA LUI EUCLID

Postulat

Nici un lucru nu poate să ocupe același spațiu

în același timp cu un alt lucru

Fals citat din Euclid

I

Dar sufletul și trupul?

Adorm și îmi las capul să-mi atârne

în lumea simultană,

eliberând de greutatea capului meu

această lume

și-ngreunând cu greutatea

acestuia

lumea simultană.

Cum, nu?!

Cum nu se poate, cum nu se pot

în același timp, în același loc

două lucruri.

Dar sufletul și trupul?

Dar helful și helvolul?¹²

Il Rimprovero a Euclide / Postulato / Nessuna cosa può occupare lo stesso spazio / allo stesso tempo di un'altra cosa / Falsa citazione da Euclide. // I /

¹² Id., *Opere I*, cit., p. 573.

Ma l'anima e il corpo? // Mi addormento e lascio che la mia testa penda / nel mondo simultaneo, / liberando dal peso della mia testa / questo mondo / e gravando col suo peso / il mondo simultaneo. // Come, no?! / Come non è possibile, come non sono possibili / allo stesso tempo, nello stesso luogo / due cose. // Ma l'anima e il corpo? / Ma l'helf e l'helvol?¹³

La «falsa citazione di Euclide» inserita come esergo da Stănescu in questo poema, riguarda il fatto che la visione geometrizzante del matematico greco è percepita dall'io lirico come troppo costrittiva e sembra negare all'uomo ogni forma di libertà¹⁴. Le due parole inventate da Stănescu, «helful» e «helvolul», indicano appunto la libertà soggettiva del poeta di poter coniare nuove parole. Nella seconda parte del poema infatti si legge:

II

Ah, da, eu locuiesc într-un spațiu
lipsit de generozitate.

Locuiesc pe o sferă, pe o sferă,
pe o sferă,
pe o sferă.

Dac-aș fi locuit pe un pătrat, pe un cub,
ar mai fi fost o oarecare risipă
dar eu locuiesc pe o sferă, pe o sferă,
pe o sferă, pe o sferă.

Totul este bazat pe economie.
Maximum de conținut,
minimum de formă.

Libertatea este o formă.
Conținutul este însăși existența noastră.

Totul e bazat pe economie;
pământul este o sferă,
luna este o sferă,
soarele este o sferă,
stelele, sublime, sunt sfere.

Locuiesc pe o sferă, pe o sferă.

¹³ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 246-247.

¹⁴ Cfr. su questo tema Ș. Mincu, *Nichita Stănescu. Poezii*, Pontica, Constanța 1997, p. 57.

Pământul are munți,
 luna circuri
 soarele pete,
 stelele raze
 dar numai pentru lumea aceasta,
 a mea,
 dintr-o iluzie a ei, de libertate¹⁵.

II / Ah, sì, io abito in uno spazio / privo di generosità. / Abito su una sfera, su una sfera / su una sfera. // Se avessi abitato un quadrato, su un cubo, / ci sarebbe stato un certo spreco / ma io abito su una sfera, su una sfera, su una sfera, / su una sfera. // Tutto è basato sull'economia, / Massimo di contenuto, / minimo di forma. // La libertà è una forma. / Il contenuto è la nostra stessa esistenza. // Tutto è basato sull'economia; / la terra è una sfera, / la luna è una sfera, / il sole è una sfera, / le stelle, sublimi, sono sfere. // Abito su una sfera, su una sfera. / La terra ha i monti, la luna crateri, le sole macchie, / le stelle raggi, / ma solo per questo mondo, / il mio, / perché si illude di essere libero¹⁶.

«Tutto è basato sull'economia». Ovviamente il termine *oikonomia* di cui si serve Stănescu è lo stesso termine di Aristotele, che in greco designa innanzitutto l'amministrazione della casa. Ma l'*oikos*, la casa greca è un organismo complesso, in cui si intrecciano rapporti eterogenei, che vanno da quelli parentali in senso stretto, a quelli padrone-schiavi e alla gestione di un'azienda agricola spesso di ampie dimensioni. Ciò che tiene insieme queste relazioni è un paradigma che marxianamente si potrebbe definire «gestionale»: si tratta cioè di un'attività che non è vincolata a un sistema di norme né costituisce una *episteme*, una scienza in senso proprio, ma implica decisioni e disposizioni di volta in volta diverse per far fronte a problemi specifici. La posta in gioco per Stănescu è dunque la grande questione della libertà di parola all'interno di un regime dittatoriale e oppressivo, come quello romeno, che pur richiamandosi al pensiero emancipativo e trasformativo di Marx, di fatto minaccia e censura ogni cosa, minando anche la certezza della propria percezione di sé¹⁷. Ecco la terza strofa:

¹⁵ N. Stănescu, *Opere I*, cit., p. 574.

¹⁶ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 247-248.

¹⁷ Cfr. su questo particolare aspetto della dittatura nazional-comunista romena H. Müller, *La mia patria era un seme di mela. Una conversazione con Angelika Klammer*, trad. it. di M. Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 154-155.

III

Nu se poate copacul să fie copac.
 Ar fi prea liberă vederea vegetalului.
 Nu cred că am două mâini și două picioare.
 Ar fi prea liberă vederea trupului.
 Totul e bazat pe economie.
 În lumea simultană, trupul meu
 se compune cu trupul meu
 și ramura se compune cu ramura
 și trecerea timpului
 cu trambulinda timpului¹⁸.

III Non è possibile che l'albero sia albero. / Sarebbe troppo libera la visione della pianta. // Non credo di avere due mani e due piedi. / Sarebbe troppo troppo libera la visione del corpo. // Tutto è basato sull'economia. / Nel mondo simultaneo, il mio corpo / si compone con il mio corpo / e il ramo si compone con il ramo / e il passare del tempo / con la trambulinda del tempo¹⁹.

«Trambulinda» è una parola inventata dal poeta e si può pensare che questo neologismo abbia qualche rapporto con la rivelazione della simultaneità studiata da Einstein dove la simultaneità è sempre relativa allo stato di moto del sistema di riferimento, contrariamente all'evidenza empirica secondo cui la simultaneità è la stessa in tutti i sistemi di riferimento²⁰. Secondo la visione dell'io lirico, il mondo reale è simultaneo, anche perché lo spazio della parola, dice Stănescu, è «sovrasi multaneu». Nella parola vivono e coesistono molti mondi che danno luogo a una straordinaria molteplicità e tutto dipende dal sistema di riferimento e dalla posizione da cui guarda l'osservatore:

În lumea suprasimultană
 trupul meu și cu trupul meu
 se compun cu trupul meu.
 Cu toate la un loc, simultan.
 Ca dinții care mușcă
 fibră numai dintr-o lume
 și se compun cu dinții care mușcă
 hălci numai dintr-o lume
 care se lumizează [...].

¹⁸ N. Stănescu, *Opere I*, cit., p. 575.

¹⁹ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 248-249.

²⁰ Cfr., a proposito dell'influenza esercitata da Albert Einstein sul poeta, A. Ștefanescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Minerva, București 1986, p. 98.

IV

[...]

Nu pot să cred că frunza e verde și atât.

În lumea simultană ea este ahov

și-n cealaltă lume simultană este sirip

și-n cealaltă lume este ep

în cealaltă up

și-n toate celelalte este cum este

ca să se adune, cu toatele la un loc

și să nască o sferă²¹.

Nel mondo soprasimultaneo / il mio corpo e il mio corpo / si compongono con il mio corpo. / Con tutto insieme, simultaneamente. / Come i denti che mordono / fibra soltanto di un mondo // e si compongono con i denti che mordono / pezzi di carne di un mondo soltanto / che si fa mondo [...]. // IV // [...] Non posso credere che la foglia sia verde e basta. / Nel mondo simultaneo essa è ahov / e nell'altro mondo simultaneo è sirip / e in quell'altro mondo è ep / nell'altro up / e in tutti gli altri è com'è / per riunirsi, tutti insieme / e dar vita a una sfera²².

Insieme all'invenzione staneschiana di «tribulinda», anche i vari «ahov», «sirip», «ep» e «up» sono parole, sostantivi e aggettivi, che indicano la possibilità di qualificare la foglia – *topos* della poesia tradizionale romena – nei differenti mondi simultanei. Questa «sovrasi-multaneità» dei mondi ha un effetto entropico sul soggetto perché trascina le parole al di fuori di se stesse facendole diventare sonorità, colori, visioni, come se fossero prese da una sorta di «delirio». Lo stesso vale anche per le figure storiche degli uomini di scienza che sono quasi di forza convocati in questa raccolta di poesie da Stănescu, che fungono da traliccio per sostenere la rete analogica dei pensieri e delle immagini del poeta. In tal senso si capisce che perché Corin Braga, nel suo libro dedicato all'immaginario poetico di Nichita Stănescu, abbia sottolineato che in *Laus Ptolemaei* sia Euclide che Tolomeo coesistono uno accanto all'altro, e non devono essere per questo necessariamente contrapposti, a partire dalla loro concezione cosmologica, nella singolare visione del poeta. Euclide, secondo Braga, da questo punto di vista, è da considerarsi come un simbolo che designa una determinata disposizione creativa, una *forma mentis* – il geometrismo, cioè una maschera che indica l'«io intellettuale» del poeta,

²¹ N. Stănescu, *Opere I*, cit., p. 575.

²² Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 249-250.

mentre Tolomeo sembra fare invece riferimento all'«io sensitivo»²³. Infatti è Tolomeo – che è stato eletto da Stănescu come il «coautore» del volume di queste poesie – a prendere subito la parola. Egli si rivolge alla terza persona a partire dal secondo componimento della raccolta che si intitola *Prolusione (Prelecțiune)*:

PRELECȚIUNE

Ptolemeu mi-a zis:

– Două sunt felurile firii de a fi:
starea belșugului de timp la îndemână,
adică starea contemplării,
și starea lipsei de timp, adică
starea crizei.
După aceea a tăcut.

Am căutat hârțiile și am scris:

– Contemplația, adică staticul firii,
cel care din plictiseală se schimbă pe sine;
criza de timp, adică
starea firii care din oboseală
rămâne-mbrăcată în vechea sa haină,
în scutecul nașterii sale²⁴

Tolomeo mi ha detto: / – Due sono i modi di essere della natura umana: / lo stato di abbondanza di tempo a portata di mano, / cioè lo stato di contemplazione, / e lo stato di mancanza di tempo, cioè / lo stato di crisi. / Dopo di che ha taciuto. // Ho cercato i fogli e ho scritto: / – La contemplazione, cioè la staticità della natura umana / che per noia cambia se stessa; / la crisi di tempo, cioè, / lo stato della natura umana che per stanchezza / resta nei suoi vecchi panni, / nelle fasce della sua nascita²⁵.

Come ha notato Ion Pop, in questo componimento Stănescu riprende quasi letteralmente il dettato delle *Undici Elegie*, in particolare l'articolazione filosofica della *Terza Elegia* in cui il poeta schematizza la traiettoria in cui viene messa in gioco l'alternanza dialettica, in senso prettamente hegeliano, tra la «contemplazione» («contemplația»), cioè la prospettiva astratta e razio-

²³ C. Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, Ediția a III-a, Tracus Arte, București 2013, pp. 275-276.

²⁴ N. Stănescu, *Opere I*, cit., p. 496.

²⁵ Id., *La guerra delle parole*, cit., p. 209.

nale, la «crisi di tempo» («criză de timp») che rappresenta la distanza dal mondo, e il «buon-senso». Il «buon-senso», secondo Stănescu, rappresenta il vissuto sensibile dell'esperienza nella concretezza della sua datità reale. In *Prolusione*, sia la «contemplazione» che la «crisi di tempo» rappresentano, *more poetico*, l'alternarsi della triade hegeliana «tesi», «antitesi» e «sintesi» che si configurano come i punti di massima e di minima tensione della relazione dell'io con l'universo. In breve, la «contemplazione» sarebbe il punto più alto della concentrazione razionale, tuttavia questo momento dovrà essere negato a causa della «crisi di tempo». Alla tensione negativa della «crisi di tempo» seguirà poi un nuovo movimento che condurrà il soggetto a un grado più elevato di equilibrio, e così di seguito, all'infinito. Si tratta di un movimento a spirale, di affermazione, negazione e negazione della negazione, di accumulazioni quantitative e di salti che determinano nel soggetto l'acquisizione di una nuova qualità²⁶. Secondo Marin Nițescu²⁷, gli schemi teorici di matrice hegeliana (tesi, antitesi e sintesi) si possono individuare anche in questi versi della poesia intitolata *Sulla figura di Tolomeo* dove il «buon-senso» sembra giocare un ruolo di mediazione fondamentale nella particolare dialettica stabilita dal soggetto tra la ragione e l'esistenza:

El spune:
contemplația distruge bunul-simț.
El spune:
lipsa de timp păstrează proporțiile
bunului-simț.

El spune:
existența noastră este pricina
bunului-simț.

El spune:
bunul-simț este pricina
rațiunii.

El se obosește să mai adauge că:
rațiunea este intermediară
între bunul-simț tânăr
și bunul-simț bătrân.

²⁶ Cfr. I. Pop, *Nichita Stănescu spațiul și măștile poeziei*, cit., pp. 116-117.

²⁷ Cfr. M. Nițescu, *Poeți contemporani*, Cartea Românească, București 1978, p. 83.

El recomandă:
 a da curs bunului-simț
 înseamnă a da curs adevărului mare,
 iar
 a da curs rațiunii
 nu este decât o pregătire
 pentru bunul-simț viitor.
 [...]

 El s-a născut,
 a trăit,
 a murit.
 Bunul-simț ne spune aceasta.
 Rațiunea însă neagă aceasta.
 Dar rațiunea pregătește
 următorul bun-simț.
 Eu sunt următorul bun-simț.
 Atât despre Ptolemeu.
 Atât despre mine²⁸.

Egli dice: / la contemplazione distrugge il buon-senso. / [...] Egli dice: / la nostra esistenza è la causa / del buon-senso. / Egli dice: il buon-senso è la causa della ragione. / Egli fa anche lo sforzo di aggiungere che: / la ragione è intermediaria / fra l'attuale buon-senso / e il vecchio buon-senso. / Egli raccomanda: / dare corso al buon-senso / significa dare corso alla grande verità, / mentre / dare corso alla ragione / è solo una preparazione / per il buon-senso futuro. [...] Egli è nato, / ha vissuto, / è morto. / Il buon-senso ci dice questo. La ragione però la nega. / Ma la ragione prepara / il buon-senso successivo. // Io sono il buon-senso successivo. / È tutto su Tolomeo. / È tutto su di me²⁹.

Secondo Ștefania Mincu³⁰, questa disquizione poetica portata avanti dall'io-Tolomeo sembra focalizzarsi sulla questione della verità. Come si è visto in precedenza, è come se ci fossero in *Laus Ptolemaei* due diversi ordini di verità: uno che nasce dalla «ragione» e l'altro dal «buon-senso», uno di questi ordini è astratto e l'altro è il vissuto. Uno è quello della «ragione» intesa come «contemplazione» fredda e distante del mondo e l'altro è quello tolemaico, quello del «buon-senso» che si origina dalla «crisi di tempo». Sono dunque in azione due forme di verità: una verità razionale e una verità esistenziale, ovvero poetica, che si trovano come imbrigliate in questa dialettica

²⁸ N. Stănescu, *Opere I*, cit., pp. 498-499.

²⁹ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 211-212.

³⁰ Cfr. Ș. Mincu, *op. cit.*, p. 54.

contraddittoria senza che in Stănescu si riesca a giungere a una sintesi o risoluzione finale.

Nel poema centrale della raccolta intitolato *Aleph alla potenza Aleph* è presente, oltre a Tolomeo e a Euclide, il nome di un altro matematico. Si tratta di Georg Cantor. Come si sa, egli diede origine alla teoria degli insiemi e fu il primo a capire che gli insiemi infiniti possono avere diverse grandezze. Dapprima mostrò che dato un qualsiasi insieme A, esiste l'insieme di tutti i possibili sottoinsiemi A, chiamato «*insieme potenza*». Poi dimostrò che l'insieme potenza di un insieme infinito di A ha una grandezza maggiore della grandezza di se A stesso (questo fatto è oggi conosciuto con il nome di «teorema di Cantor»). Georg Cantor, come ricorda Antonello Sciacchitano, aveva costruito una teoria scientifica del tutto qualitativa: la teoria degli insiemi, che avrebbe rivoluzionato la matematica a venire, consentendo generalizzazioni impensabili ai tempi di Euclide. Cantor inventò il criterio per stabilire se un insieme è più grande di un altro senza misurarli, cioè senza ricorrere a rapporti con unità di misura, in modo puramente qualitativo³¹. Dunque, secondo Cantor, esiste una gerarchia infinita di grandezze di insiemi infiniti, dalla quale sorgono i numeri cardinali e ordinali transfiniti e la loro peculiare aritmetica. Per denotare i numeri cardinali Cantor usò la lettera dell'alfabeto ebraico Aleph dotata di un numero naturale come indice Aleph zero; per gli ordinali utilizzò invece la lettera dell'alfabeto greco omega. Ecco alcuni versi di Stănescu tratti da *Aleph alla potenza Aleph* che si richiamano più o meno esplicitamente al teorema di Cantor:

II

Aleph! Iată punctul din care
se vede sensul întregului, ca și cum
sensul ar fi însuși întregul.

Aleph! Iată ochiul; acum
abia dacă se mai zărește,
și ființa întregă se ridică aidoma
unui săritor, deși
dacă ar vrea să se sprijine
de ceva, nu ar avea de ce
să se sprijine.

³¹ Cfr. A. Sciacchitano, *Scienza come isteria. Il soggetto della scienza da Cartesio a Freud e la questione dell'infinito*, Campanotto, Campanotto, Pasion di Prato 2005.

III

O, poate că sunt mult prea aproape,
 aproape,
 și stăm lipiți unul de altul...
 Și dacă totuși nu stăm
 aproape,
 ci mărăția lui
 mă face să-i zăresc distinct
 fiecare por al pielii?³²

Il Aleph! Ecco il punto da cui / si vede il senso dell'intero, come se / il senso fosse l'intero stesso. // Aleph! Ecco l'occhio; adesso / a stento si può ancora scorgere, e l'intero essere si solleva come un saltatore, benché / se volesse appoggiarsi / a qualcosa, non avrebbe a cosa appoggiarsi. // III / Oh, forse sono troppo / vicino, / e stiamo attaccati l'uno all'altro... / E se tuttavia non fossimo vicini, / ma la sua grandiosità / mi facesse scorgere distintamente ogni poro della sua pelle?³³

Il critico e matematico romeno, Solomon Marcus, che ha analizzato questo poema di Stănescu afferma che «Il poeta è stato affascinato dal teorema di Cantor, e vi ha visto un'espressione lapidaria, particolarmente suggestiva, della scalata esponenziale con cui ci assedia il tempo, scalata che supera la dimensione umana della percezione della realtà»³⁴. Il problema è che l'io lirico, in questo componimento, invece di considerare la «dimostrazione del teorema» di Cantor come filosoficamente appassionante, afferma che «Aleph alla potenza di Aleph / non è possibile», perché «niente è / fuori. Tutto è dentro. / Il Cosmo stesso esiste solo / dentro di sé»³⁵. Da questo punto di vista il soggetto poetico preferisce rimanere chiuso nel sonno cosmologico tolemaico del «grande Tutto» unificato, però, nell'ottava e ultima strofa, improvvisamente Cantor appare in sogno al poeta:

VIII

Deodată mi se arată Georg Cantor
 care-mi zise:
 – Vai mie, de trei ori
 vai mie.

³² N. Stănescu, *Opere I*, cit., pp. 525-526.

³³ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 223-224.

³⁴ Cfr. C. Braga, *op.cit.*, p. 293.

³⁵ N. Stănescu, *La guerra delle parole*, cit., p. 225.

După ce-am dat numerelor cea mai înaltă
 Luciditate
 pe care-ar putea s-o aibă un număr,
 după ce
 am dat trezie punctelor,
 cea mai înaltă trezie,
 iată, acum,
 eu însumi dacă mai pot
 să mă arăt în visul
 vreunuia care doarme!...
 – Cum, strigai, dorm?
 – Da, mi-a răspuns, dormi!³⁶

VIII / All'improvviso mi appare Georg Cantor / che mi disse: / – Povero me,
 per tre volte / povero me. / Dopo aver dato ai numeri la maggior / lucidità /
 che potesse avere un numero, / dopo aver / dato coscienza ai punti, / la mas-
 sima coscienza, / ecco, adesso, / io posso appena mostrarmi in sogno / a qual-
 cuno che dorme... / – Come, gridai, dormo? / – Sì, mi rispose, dormi!³⁷

Georg Cantor ha avuto forse il ruolo in questa poesia di risvegliare Stănescu dal sonno tolemaico in cui era immerso. Ciò significa, in altri termini, che l'assiomatica cantoriana degli insiemi, il quantificabile, e più in generale il pensabile, non possono in alcun modo costituire, come avrebbe invece voluto l'io-Tolomeo, un Tutto unificato. In tal senso, il teorema di Cantor infligge un duro colpo alla totalità tolemaica perché, dal punto di vista del pensabile, il Tutto è logicamente inconcepibile³⁸. La stessa contraddizione logica messa in luce da

³⁶ Id., *Opere I*, cit., p. 531.

³⁷ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 225-226.

³⁸ Ecco cosa scrive Quentin Meillassoux a proposito del «teorema di Cantor»: «L'enunciato di quello che viene detto «teorema di Cantor» si può intuitivamente esprimere in questo modo: prendete un insieme qualunque, contate i suoi elementi, poi comparate questo numero al numero dei raggruppamenti possibili di questi elementi (per due, per tre, eccetera, ma anche i raggruppamenti «per uno» o anche il raggruppamento «per tutti»), identico all'insieme nella sua totalità). Otterrete questo risultato: l'insieme B dei raggruppamenti (o parti) di un insieme A è sempre più grande di A – anche se A è infinito. Dunque, possiamo costruire una successione illimitata di insiemi infiniti, ciascuno dei quali è, di volta in volta, quantitativamente superiore rispetto all'insieme di cui raggruppa le parti – successione che viene detta «serie degli aleph» o anche «serie dei numeri cardinali transfiniti». Ma questa serie, di per sé, non può venire totalizzata, raccolta in una «quantità» ultima. Questa «quantità di tutte le quantità» non è quindi posta come «troppo grande» per essere colta dal pensiero: essa è semplicemente posta come non esistente. Entro l'assiomatica standard degli insiemi, il quantificabile, ed anche più generalmente il pensabile – gli insiemi in generale, ciò che può essere oggetto di una costruzione, di una dimostrazione

Cantor riguardo all'impossibile pensabilità del Tutto, è possibile ritrovarla in termini esistenziali nel componimento di Stănescu *Contro le parole*, in senso decisamente tragico e lacerante. In questa poesia infatti si tratta, per il soggetto poetico, dell'impossibilità di dire a parole l'esperienza totalizzante dell'amore, di norminarlo, quindi d'intenderlo come un Tutto, perché le parole non consentono di poter dare un adeguato nome all'amore, dal momento che esse recano originariamente in sé una tale violenza che trasformerebbe l'amata in cosa tra le cose, e quindi, col passare del tempo, l'oggetto d'amore verrebbe alla fine distrutto. Ne consegue che, se l'amore vorrà essere dichiarato dal poeta, il nome dell'amata dovrà rimanere ineffabile, e solo in tal modo la sua immagine corporea potrà *letteralmente* preservarsi in eterno. Per avere un'illustrazione di questo assunto poetico in «dolce stil classico» di Stănescu, si possono leggere alcuni versi contenuti nella poesia intitolata *Împotriva cuvintelor*:

II

Ah, cuvintele, tristele,
 ele curg în ele însele,
 deși sensul lor este static.
 Ce tragedie cuvântul «iubito»!
 După litera I urmează litera U,
 după litera B, litera I,
 apoi T, apoi O...
 Și asta-i ca și cum ar trece un timp
 între I și O,
 deși «iubito» nu are timp,
 ci este tot și dintr-o dată.
 Sau nu: a fost... Sau nu: va fi
 sau este pur și simplu.

III

Prima literă a oricărui cuvânt
 se află-n trecut, –
 ultima literă – de asemeni,
 Numai trupul cuvântului
 e în prezent³⁹.

sottomessa al solo imperativo della consistenza – non costituisce un Tutto. Perché questo Tutto del pensabile è di per sé logicamente inconcepibile: dà luogo ad una contraddizione» (Cfr. Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità come contingenza*, a cura di M. Sandri, prefazione di A. Badiou, Mimesis, Milano-Udine 2012, ebook).

³⁹ N. Stănescu, *Opere I*, cit., pp. 552-553.

II / Ah, le parole, le tristi, / esse scrono in se stesse, / benché il loro senso sia statico. / Che tragedia la parola «iubito» (amata)! / Dopo la lettera I segue la lettera U, / dopo la lettera B, la lettera I, / poi T, poi O... / Ed è come se intercorresse un tempo / fra I e O, / benché Iubito non abbia tempo, / ma sia tutto e in una sola volta. / Oppure no: è stata... Oppure no: sarà / oppure è semplicemente. // III / La prima lettera di qualunque parola / si trova nel passato, / – l'ultima lettera – lo stesso, / Solo il corpo della parola / è nel presente⁴⁰.

I segni sensibili del tempo sono le parole, parole aderenti alle cose, capaci di passare da una cosa a un'altra e di estendersi dalle cose alle idee. Esse però non permettono al poeta di esercitare un dominio sulla vita e sull'amore, perché nel momento in cui le parole entrano sotto la giurisdizione della temporalità saltano in aria.

VI
 Cuvintele – tristele
 jumătate Timp – jumătate lucruri,
 atât de multe încât
 nelămuresc timpul,
 atât de timp
 încât adumbresc lucrurile.
 Cuvintele
 pești abisali,
 numai sub stratul de lucruri există.
 Cum le scoți în afară
 în timp,
 explodează.
 Jalnică, tristă explozie –
 încât îmi vine să strig:
 «Iubito», «Iubito»
 rămâi înainte-mi, iubito;
 lasă-mi cuvintele să se izbească de tine
 ca să se întoarcă la mine⁴¹.

VI. Le parole – le tristi / per metà Tempo – per metà cose, / talmente cose che / offuscano il tempo, / talmente tempo che adombrano le cose. / Le parole / pesci abissali, / esistono soltanto sotto lo strato delle cose. / Appena le tiri fuori / nel tempo, / esplodono. / Dolorosa, triste esplosione – / tanto che mi viene

⁴⁰ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 235-236.

⁴¹ Id., *Opere I*, cit., pp. 554-555.

da gridare: / «amore», «amore», / resta davanti a me, amore; / lascia che le mie parole ti colpiscano / perché tornino indietro da me⁴².

Secondo Ștefania Mincu⁴³, le parole, in questo componimento di Stănescu, metà tempo e metà cose, sono entità così inautentiche che sembrano polverizzare insieme sia la nozione astratta del «Tempo» sia la cosa concreta. Le parole esistono solo nelle cose, altrimenti, se rapportate al tempo, le parole sono vuote. Ma fatto ancora più inquietante, dalla prospettiva di Stănescu, è che le parole solo se urtano qualcosa, solo se qualcosa le opprime esistono.

VII

Cuvintele – tristele,
numai dacă se lovesc de ceva,
numai dacă le apasă ceva
există.
Cuvintele
nu au loc decât în centrul lucrurilor,
numai înconjurate de lucruri.[...]

VIII

[...]
Cuvintele, lașele,
ele singure seucid pe ele,
numai ele se pot nega
pe ele însele,
numai ele, neliniștitele,
se neagă tot timpul unele pe altele,
seucid
numai între ele, [...]
tot timpul și tot lucrul,
unele pe altele⁴⁴.

VII / Le parole – le tristi, / solo se urtano qualcosa, / solo se le opprime qualcosa / esistono. // Le parole/ non hanno posto che nel centro delle cose, / soltanto circondate dalle cose. [...] / VIII / [...] / Le parole, le vili / esse sole uccidono se stesse, / solo esse possono / negarsi, / solo esse, le inquiete, / si ne-

⁴² Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 236-237.

⁴³ Cfr. Ș. Mincu, *op.cit.*, pp. 225-227.

⁴⁴ N. Stănescu, *Opere I*, cit., pp. 555-556.

gano continuamente a vicenda, / si uccidono solo fra di loro, [...] / in ogni tempo e per ogni cosa, / a vicenda⁴⁵.

Dunque, Stănescu è costretto a constatare con rammarico che la concezione di Tolomeo – il quale per la prima volta nella storia aveva fornito una rappresentazione del Mondo come un Tutto unificato, con le sue parti interconnesse, ognuna delle quali seguiva la sua legge naturale – è crollata con l'avvento delle scienze positive in epoca moderna. Il problema, per Stănescu, è quello relativo alla dimensione assoluta del tempo. Si tratta di sancire che le leggi di natura derivano la loro stabilità fattuale da una proprietà della temporalità che è essa stessa assoluta, una proprietà del tempo indifferente alla nostra esistenza. Con Cantor, inoltre, si tratta di accettare che solo le teorie matematiche che ammettono il non-Tutto, hanno una portata ontologica, mentre tutte le altre, ammettendo una certa pensabilità del Tutto, avrebbero solo una portata ontica – poiché la totalità della quale esse tratterebbero, o l'intotalità che esse non ammetterebbero, rivela il fatto che esse descrivono un ente totalizzabile, un mondo totalizzabile, ma non l'essere non totalizzabile dei mondi. Tale questione sollevata dalle matematiche di Cantor, e individuata tragicamente dalla poesia di Stănescu, riguarda anche la logica sessuale del «non tutto» («pas tout»), sul versante dell'inconscio, che Jacques Lacan ha ricavato dalla posizione femminile scritta nelle formule della sessuazione del Seminario XX per definire il godimento dal lato della donna, vale a dire quel «non tutto» che non è riassorbibile nel quadro del godimento fallico legato alla logica del significante⁴⁶. In altri termini, dunque, non soltanto le parole non riescono a ricoprire le cose, ma neanche le parole, nella «logica del significante», riescono a ricoprire sé stesse. Il Reale è nell'ordine di uno scarto indicibile che si manifesta attraverso il «non tutto». Nel «non tutto» c'è qualcosa che resta, che non è simbolizzabile. È come dire che non c'è universale senza l'eccezionale che lo neghi. Il «non tutto» non è da intendere come un «tutto eccezione» all'interno del quale ogni sistema di funzionamento è alimentato da un'eccedenza interna, da un'eccezione fondativa e necessaria, ma va inteso come atto, come evento.

A questo punto, si può meglio intendere la posta in gioco di questo volume di poesie di Nichita Stănescu. Il poeta, con *Laus Ptolemaei*, ritorna come

⁴⁵ Id., *La guerra delle parole*, cit., pp. 238-239.

⁴⁶ Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX(1972-1973), Encore, Seuil, Paris 1975*.

nelle *Undici Elegie* al «soggettivo», ma a quel «soggettivo» che sta alle spalle dell'oggettivo. Non è l'oggettivo che va indagato secondo Stănescu nell'ambito della poesia, ma il «soggettivo» (quello tolemaico), cioè ciò entro cui si dà, si manifesta il darsi dell'oggettivo che è in fondo traumatico. *Laus Ptolemaei* è la mossa «difensiva» di questo dislocamento. Se infatti Copernico è colui il quale rimuove l'uomo dal cuore dell'universo, facendone un elemento decentrato, marginale, Stănescu con Tolomeo è invece colui che rovescia il rovesciamento inaugurato dal gesto copernicano. Stănescu rimette l'uomo al centro facendo ruotare il cosmo intorno a lui. Al centro del cosmo è restaurato il posto del soggetto, il luogo dell'esperienza, la condizione a partire da cui ogni oggetto emerge come tale, lo sfondo di soggettivazione entro cui ogni operazione di oggettivazione si trova radicata, cioè la questione del senso. Stănescu è un nuovo Tolomeo che rinvia la questione del senso al centro del soggetto, alla solidità e centralità tolemaica di uno spazio che è lo spazio del soggetto. Ciò non significa che questo tipo di soggetto abbia a che fare con cose disponibili, significati dati, ordinamenti di senso definitivi. Questa è un'illusione mitologica premoderna. Il soggetto tolemaico prefigurato da Stănescu è un soggetto che deve ogni volta rilanciare la domanda riguardo al «buon-senso», nel senso che il soggetto non ne è il padrone, non ha il senso come proprio attributo o come proprio particolare prodotto, ma ne è come investito, attraversato, trafitto, nel senso che il soggetto è sempre dislocato di nuovo, preso com'è da due cosmologie nel cuore del Reale che è il presupposto del soggetto stesso nella sua articolazione con il Simbolico e l'Immaginario in senso lacaniano. Ciò che appare chiaro con *Laus Ptolemaei* è che il geocentrismo arcaizzante di Tolomeo è, per Stănescu, già espressione di un sapere, di una conoscenza, di un'esperienza che si vive, e che in fondo non è molto diversa da quella che accade – a oggettivazione già avvenuta – nel mondo di Copernico. Ciò che le poesie di questa raccolta di Stănescu mettono in scena altro non è che un dato di fatto; vale a dire che vi sono due esperienze, due modi in cui il mondo ci è dato dopo la «contemplazione» e la «crisi di senso»: il mondo geocentrico e il mondo eliocentrico. Vi è una frattura tra questi due mondi e questa frattura è il Reale. Questa frattura esiste da tempo immemorabile ed essa non fa che rinnovarsi nel soggetto. Ed è proprio nella sua natura di passaggio, di transito o di differenza che il Reale in quanto impossibile conduce dall'una all'altra esperienza del mondo impedendo al soggetto la totalizzazione del pensabile nell'ambito del simbolico. La poesia di Stănescu non fa altro che segnalare questa originaria spaccatura tra mondo

infinito e mondo finito, tra mondo copernicano e mondo tolemaico, tra il «non tutto» e il Tutto unificato. La prospettiva di Stănescu in fondo non è quella dell'astronomo o del cosmologo, ma è quella del poeta che indica che il Reale costituisce il presupposto assoluto del decentramento copernicano anche al di là della centralità tolemaica, perché la poesia è l'unica in grado di dire la possibilità del mondo, come condizione di possibilità dell'esperienza per il soggetto, come apertura al mondo in quanto oggetto possibile o prospettiva di oggetti possibili, nel gioco dei diversi possibili e diversi impossibili scaturiti dall'enigmaticità dell'evento della parola, di cui il soggetto non è altro che l'esito di questo stesso accadere.

PASQUALE SABBATINO

IL VENTO PASSA DI ANNA MARIA ORTESE.
IL «DRAMMA-POEMA» SUL MONDO ROVESCiato E LO SGUARDO
FEMMINILE VERSO L'ORIZZONTE ILLUMINATO DALLA LIBERTÀ

1. Le tessere emerse, durante i lavori di catalogazione del fondo Ortese¹, offrono nuovi elementi per delineare con maggiore sicurezza la storia dell'inedita *pièce Il vento passa*, il cui titolo subisce continue metamorfosi: *Dicembre di vetro, Nazione, Sorella maggiore (Scene della vita dominata)*.

Nella lettera a Mario Spagnol, datata 9 aprile 1974, a proposito del testo teatrale *Dicembre di vetro*, – indicato in un elenco di opere edite e inedite –, Ortese precisa: «*Dicembre di vetro*, (teatro di poesia), di cui G. Pampaloni fece delle lodi. Sono un centinaio di pagine e chiedono ancora una piccola revisione. Quindici giorni – quando li avrò liberi – mi basteranno»².

Possiamo annotare nel nostro taccuino che, nell'aprile del 1974, il teatro di poesia *Dicembre di vetro* è oramai già composto, che ha un'estensione di circa 100 pagine ed è in attesa di una «piccola revisione». La prova che questo teatro di poesia sia da identificare con *Il vento passa* è nel frontespizio del dattiloscritto di quest'ultimo, – conservato presso l'archivio privato e messo a

¹ *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, a cura di R. Spadaccini, L. Iacuzio, C. M. Cuminale, Archivio di Stato di Napoli – Associazione culturale Sebezia, Napoli 2006.

² Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, A. Mondadori, Milano 2002, p. 480.

mia disposizione da Monica Farnetti – nel quale si legge, come titolo alternativo e scritto a mano, *Dicembre di vetro*.

Undici anni dopo, il 18 marzo 1985, Pietro Citati, – autore di un «racconto azteco» inviato l'anno precedente alla Ortese (giugno 1984) – a conclusione della lettura del testo ortesiano *Sorella maggiore*, dà informazioni sullo scenario incaico-barocco dell'opera, pienamente corrispondente a quello della *pièce Il vento passa*:

questo gran scenario tenebroso, inco-spagnolo-barocco, questa evocazione di lune e stelle, vento e cavalli, questa malinconica interrogazione sulla vita, la morte e la patria, questa *pièce* tutta di atmosfere, sospensioni, suoni e echi, come è Cechov [...]. È un bellissimo testo³.

E avanza la proposta di pubblicarlo nella collana 'BUR-Poesie' col titolo *Sorella maggiore (Scene della vita dominata)* da preferire a *Nazione*, che gli sembra «meno bello»⁴. Tali informazioni sono utili sia per ricostruire le metamorfosi del titolo di un'unica opera, sia per sostenere l'ipotesi che negli anni Ottanta Ortese punta sull'intero testo teatrale: non a caso l'unica volta in cui ricorre la voce «nazione» è nel secondo atto⁵.

Passati altri nove anni, nella lettera del 5 gennaio 1994, inviata da Rapallo a Giacinto Spagnoletti insieme solo alla prima parte del testo teatrale incaico-spagnolo⁶, che ora presenta il titolo che diventerà definitivo, *Il vento passa*⁷, Ortese dichiara di aver accantonato il secondo e il terzo atto. Inoltre, sul pia-

³ *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 38, n. 211.

⁴ Nella *Premessa* alla sezione VIII (*Pièce*) dell'*Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 143, Spadaccini rinvia ad altre due lettere di Citati (novembre 1984 e maggio 1985). Su questi aspetti si veda la dichiarazione di Citati, in Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 478 («Allora dirigevo già la 'BUR-Poesia' e qualcuno mi aveva detto che la Ortese aveva dei versi da pubblicare. Le scrissi. Insieme alle poesie mi mandò un dramma inedito. Si svolgeva tra gli Inca, in un Seicento spagnolescente: doveva aver subito la suggestione di qualche lettura, bisognerebbe controllare i libri importanti sull'argomento usciti all'epoca. Amore, morte, fine della civiltà. Un dramma concepito come opera teatrale ma da leggere e non da rappresentare sulla scena, possibilità a cui la Ortese non pensava. Un'opera non riuscita, un po' sinistra. Non so proprio che fine abbia fatto. La nostra corrispondenza è iniziata allora»).

⁵ *Nazione* è nel dattiloscritto, c. 106.

⁶ *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 146, n. 1084.

⁷ La storia del dramma *Il vento passa* è incaico-spagnola, come scrive Ortese nella cit. lettera a Spagnoletti: «Un fratello e una sorella, discendenti da una piccola dinastia incaica, vengono separati dallo loro 'storia', e così privati della loro 'memoria', appunto storica. In questo momento teatrale si ritrovano e dopo una grande attesa di questo incontro, capiscono di essersi perduti e che la loro famiglia e la loro storia, e un qualsiasi avvenire, non si possono sperare più».

no della cronologia delle sue opere, lega la *pièce* al poemetto *Ragazzo iberico*⁸. Infine puntualizza: «sono trascorsi circa ventitre anni, da quando ho pensato queste cose».

I ventitrè anni trascorsi dalla genesi delle due opere ci portano dal 1994 al 1971 circa, come solitamente viene osservato, ma a mio avviso occorre aggiungere che il collegamento del testo teatrale a poco prima o poco dopo *Il ragazzo iberico* ci spinge a un ulteriore passo indietro nel tempo. Infatti *Il ragazzo iberico*, raccolto e pubblicato nel febbraio del 1998 nel volume *La luna che trascorre*, a cura dello stesso Spagnoletti⁹, è apparso la prima volta in «La Fiera Letteraria», XLIII, 3, 18 gennaio 1968, pp. 12-13, accompagnato dalla presentazione dell'autrice¹⁰. Dunque la genesi del *Vento passa*, testo legato a *Ragazzo iberico*, è stato scritto poco prima del gennaio 1968, durante il 1967, o poco dopo, durante il 1968 (e forse anche nei primi mesi del 1969, non oltre marzo). Infatti Ortese dichiara: «io mi disposi, nel marzo '69, a scrivere il mio ultimo libro, *Porto di Toledo*»¹¹.

Per ben sei anni Ortese fu assorbita pienamente dalla scrittura del romanzo. Nel 1974 *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali* era pronto per la stampa e nel 1975 uscì presso Rizzoli. Anche se non fu l'ultimo libro, *Il porto di Toledo* tenne impegnata la scrittrice «a più riprese e fino alla morte, rivelandosi davvero l'ultimo»¹².

La collocazione della stesura del testo teatrale tra il 1967 e l'inizio del 1969 ci invita a ridisegnare la cronologia della produzione di Ortese e la rete dei rapporti testuali. Negli anni Sessanta, la scrittrice riduce progressivamente le collaborazioni giornalistiche e si impegna maggiormente nella scrittura creativa. Con il romanzo breve *L'Iguana* (prima in «Il Mondo» nel 1963, poi in volume: Firenze, Vallecchi, 1965), Ortese attua una svolta¹³, dalla narrati-

⁸ «Questo – aggiunge Ortese – era il primo di tre tempi, scritti subito prima, o dopo, non ricordo, di *Ragazzo iberico*. Spero qualche cosa dal primo di questi tre tempi (gli altri due, li ho accantonati)».

⁹ Roma, Empiria.

¹⁰ Cfr. *Bibliografia degli scritti di A.M. Ortese*, a cura di G. Iannaccone, in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. 1, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 2002, pp. 1206-1207.

¹¹ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 82-83.

¹² Cfr. *Cronologia*, in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. 1, cit., p. C.

¹³ Cfr. A. Frizzi, *Performance, or Getting a Piece of the Other, or in the Name of the Father, or The Dark Content of Femininity, or Just Like a Women: Anna Maria Ortese's «L'Iguana»*, in «Italice», 3, 2002, pp. 379-390; I. Lanslots, *Le creature zoppicanti di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa», 24, 2003, pp. 105-122.

va realista al romanzo-fiaba, da una scrittura chiara a una scrittura complessa e difficile «per reazione all'atroce linguaggio corrente»¹⁴. Lungo la realizzazione di questo progetto di superamento del reale e del vuoto linguaggio corrente¹⁵, che parte dal romanzo breve *L'Iguana* nella prima parte degli anni Sessanta, troviamo sul finire di quel decennio il testo teatrale e poetico *Il vento passa*, un «dramma-poema»¹⁶ caratterizzato per l'appunto da una scrittura complessa e difficile, che approda, subito dopo, al romanzo *Il porto di Toledo*, che si nutre di «testi in versi vagamente afferenti al modello del poema in prosa»¹⁷.

Inoltre *Il vento passa* si salda strettamente a *L'Iguana* e a *Il porto di Toledo* grazie al filo comune del «male di sempre» dell'uomo sull'uomo¹⁸, del male di chi aggioga su chi è aggiogato, del male di chi «separa e cancella» su

¹⁴ A. M. Ortese, *Corpo celeste*, cit., pp. 48-49.

¹⁵ Sulla narrativa e scrittura di Ortese cfr. G. Fofi, *Anna Maria Ortese*, in *Strade Maestre*, Donzelli, Roma 1996; G. Ferroni, *Anna Maria Ortese*, in *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999; M. Farnetti, *Anna Maria Ortese*, B. Mondadori, Milano 1998; *Convegno di studi su Anna Maria Ortese* (Rapallo, sabato 16 maggio 1998), a cura di F. De Nicola e P. Zannoni, Sagep, Genova 1999; L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit.; G. Fiori, *Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; M. Farnetti, *Il centro della cattedrale. Ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Tre lune, Mantova 2002; *Paesaggio e memoria: giornata di studi su Anna Maria Ortese* (26 maggio 2000, Università degli studi di Napoli L'Orientale, Cappella Pappacoda), a cura di C. De Caprio e L. Donadio, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2003; *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, San Marco in Lamis, Istituto d'istruzione secondaria superiore «Pietro Giannone» – Centro documentazione Leonardo Sciascia/archivio del Novecento, 2006. Per le collaborazioni giornalistiche cfr. G. Di Costanzo, *L'avventura di «Sud»*. *Quindicinale di critica al reale storico*, nella ristampa anastatica di «Sud», a cura di G. Di Costanzo, Palomar, Bari 1994; L. Clerici, *Da Napoli a Milano: la geografia delle collaborazioni di una scrittrice* e *Per una bibliografia degli scritti ortesiani pubblicati in quotidiani, periodici e riviste*, in A. M. Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, Marcos y Marcos, Milano 1991, pp. 451-502 e 503-16; G. Iannaccone, *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*, Liguori, Napoli 2003; O. Gonzales y Reyero, «All'ombra incantata della Nunziatella»: i «Documenti» di A. M. Ortese per «Sud», in *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 513-31. Di grande interesse, infine, il catalogo *Concepire l'infinito: Emily Dickinson, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo, Iris Murdoch, Flannery O'Connor, Anna Maria Ortese, Virginia Woolf, Maria Zambrano*, a cura di M. P. Mazziotti, E. Segna, Biblioteche di Roma, Roma 2004.

¹⁶ Cfr. la lettera di Citati alla Ortese del 14 maggio 1985 (*L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 38, n. 212).

¹⁷ Cfr. M. Farnetti, *Nota ai testi*, in A. M. Ortese, *Romanzi*, vol. 1, cit., p. 1043.

¹⁸ Cfr. Id., *Introduzione*, *ibid.*, p. LI.

quanti «sono divisi e cancellati», del male di chi toglie la famiglia, la patria e la memoria su coloro che perdono la famiglia, la patria e la memoria, del male di chi infrange l'ordine esistente su coloro che subiscono l'ordine imposto.

A orientare la lettura in questa direzione è la stessa autrice in una nota esplicativa datata 5 ottobre 1985, che eleva l'immaginaria Lima in città del mondo e l'immaginaria vicenda incaica e spagnola in parabola universale sul male e sul dolore che l'uomo arreca all'uomo: «i miei personaggi sono semplicemente maschere enfatiche di una condizione ineliminabile e senza parola [...] del vivere comune»¹⁹. La notte della storica dominazione spagnola nel Perù, dunque, diviene simbolo della notte dell'umanità, il cui vivere comune si fonda sul dominio e sulla sopraffazione.

2. Nel 1998, dopo la morte della scrittrice (avvenuta nel mese di marzo), il dattiloscritto [del primo atto], *Il vento passa* (cc. 51), inviato a Spagnoletti nel 1994, stava per andare in stampa (presso Empiria), grazie alla cura dello stesso Spagnoletti. Ma questioni legali costrinsero a sospendere la pubblicazione. Nell'introduzione (di complessive cc. 7) di Spagnoletti²⁰, il critico precisa due elementi importanti: a) nel 1994 il testo teatrale «stava ancora a cuore» alla scrittrice, la quale si proponeva allora di ritornare su quell'opera; b) la revisione sistematica dell'intero testo teatrale non c'è mai stata tra il 1994 e il 1998. Spagnoletti ignora «la ragione che tenne lontana la scrittrice dall'opera che pure intendeva compiere». Tra le «congetture» possibili, la severissima autocritica, espressa nella citata lettera del 5 gennaio 1994:

ecco lo scritto di cui abbiamo parlato. Non so dove trovo il coraggio di mandartelo. Da una parte mi è chiaro; dall'altra, ne vedo l'assurdità. Il linguaggio – se scrivere è soprattutto usare un linguaggio – è povero. Non dico scolastico, ma, in un certo senso, accademico, rituale. Le didascalie abbondano, ma potrebbero essere tagliate. È il senso, che mi disorienta. Storia molto contratta, insieme gelida e romantica, di una solitudine, e anche un destino di una famiglia, e un Paese – molto lontano da noi, di secoli. Impianto da opera teatrale, direi, e quindi, oggi, inaccettabile.

Nel 1998, dunque, Spagnoletti si accinge a pubblicare solo il I atto, l'unico dal quale la scrittrice, a partire dal 1994, ha sperato «qualche cosa».

¹⁹ Cfr. *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 145, n. 1074.

²⁰ *Ibid.*, p. 146, n. 1084. Cfr. la lettera di Spagnoletti a Clerici (9 marzo 2001), in L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 508, nota 199.

Nell'Archivio privato è conservato l'intero testo (che mi è stato gentilmente fornito da Monica Farnetti), intitolato *Il vento passa* e articolato in tre atti (I. *L'attesa*, II. *Cortili stellati* – titolo alternativo posto tra parentesi tonde (*Notte azzurra*) – III. *I cavalli*) e dieci quadri.

Consta delle seguenti carte:

c. n. n.	<i>Il vento passa</i> (frontespizio dattiloscritto; in un riquadro, altra versione manoscritta del titolo: <i>Dicembre di vetro</i> . Seguono scritti a mano i titoli dei tre atti: I. <i>La guerra</i> - cancellato con un tratto di penna e seguito da <i>Il vento</i> - ; II. <i>Notte azzurra</i> ; III. <i>I cavalli</i>).
c. n.n. Indice:	I. <i>L'attesa</i> II. <i>Cortili stellati</i> (<i>Notte azzurra</i>) III. <i>I cavalli</i>
c. I	Persone [e] Tempo
c. II	Scena
cc. 1-48	[I atto]
c. n. n.	<i>Notte azzurra</i> [frontespizio del II atto]
cc. I-II	<i>Notte azzurra</i> . Argomento [e] scena
c. 49-110 (più 110b)	[II atto]
c. n. n.	<i>I cavalli</i> [frontespizio del III atto]
c. I	<i>I cavalli</i> . Argomento [e] scena
cc. 111-158	[III atto].

Nel I atto *L'attesa* vi sono due quadri:

I quadro

Il ritorno di Natchezago alla casa del successore e oscuro dolore di sua sorella (cc. 1-28).

II quadro

Luna sulla spada e rassegnazione di Natchezago (cc. 28-48).

Nel II atto *Notte azzurra* quattro quadri e 16 scene:

I quadro

Il sogno del giudice e colpi ai portoni (cc. 49-65), articolato in cinque scene.

II quadro

«Non ucciderai». Natzmana rievoca l'attesa (cc. 66-86), articolato nelle scene VI-XIII (più l'intermezzo che occupa la XIV scena).

III quadro

Oh, fossi morta bambina (cc. 86-95), comprende la sola scena XV.

IV quadro

La rivolta (cc. 95-110b), comprende la scena XVI.

Nel III atto *I cavalli* quattro quadri e 10 scene:

I quadro

Disperazione delle donne e secondo e terzo ritorno di Natchezago (cc. 111-135), articolato in scene I-IV.

II quadro

Pentimento di Natzmana e sua implorazione al giudice (cc. 135-142), articolato in scene V-VI.

III quadro

Visione di Cordalio. – «Soffoco!» (cc. 143-151), articolato in scene VII-VIII.

IV quadro

Morte del giudice e addio di Cordalio ai fratelli divisi (cc. 151-158), articolato in scene IX-X.

Il dattiloscritto presenta correzioni autografe e solo nel I atto correzioni di altra mano (ad es. cc. 18, 30, 31, 34).

Resta ancora da collazionare il dattiloscritto con i vari fogli (datati e non), schedati da Spadaccini, che presentano tagli, aggiunte e correzioni, con l'obiettivo di stabilire la loro successione cronologica. I fogli datati vanno dal 1982 al 1984, gli anni che precedono l'invio a Citati dell'intero testo, allora intitolato *Sorella maggiore (Scene della vita dominata)* o *Nazione*. Inoltre occorre collazionare il dattiloscritto, fornito da Farnetti, con il primo atto inviato a Spagnoletti nel 1994, per avviare la necessaria indagine sulle varianti.

3. Le coordinate spaziali e temporali tendono allo sfumato, mentre acquista rilievo la scansione delle ore, l'orologio interno della vicenda. Lo sfumato spaziale e l'indeterminato temporale contribuiscono a portare la vicenda particolare di due fratelli incas «fuori dalla mappa geografica e storica»²¹ e ad elevarla a parabola universale sull'uomo di ogni tempo e di ogni spazio.

L'azione si svolge a Lima, in «un anno ancora recente della Conquista» da parte degli Spagnoli. Siamo, allora, dopo il 1542, quando inizia la nuova

²¹ Nota esplicativa di Ortese (5 ottobre 1985). Cfr. *L'Archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*, cit., p. 145, n. 1074.

amministrazione coloniale, anzi più precisamente poco dopo il 1544, l'anno in cui arriva in Perù il primo viceré spagnolo. L'intero Perù «è già profondamente calmo, avvolto nella grande nube della ricchezza – dello sfruttamento e il dominio – della nuova Storia» (c. I).

Ad apertura del sipario, nell'atto primo, siamo in «una calma sera di dicembre» (c. I), più precisamente al tramonto del sole e all'alba della luna. A destra della scena la luce rosata del sole illumina una piazza (la piazza delle Armi), cui fanno da fondale le «ombre apocalittiche» delle Ande, «ugualmente remote che la Spagna e il mare». A sinistra la luna illumina la grande corte del viceré, «con portici e porte chiuse». Al centro della scena una sala. Il tramonto viene segnalato anche dalla campanella della vicina chiesa che invita i fedeli a recitare l'*Angelus*.

Nell'atto II la notte «lunga e stellata della terra americana» (c. II) è ormai inoltrata sulla città di Lima. «Tutto è calma e sonno» (c. I) nella città, ma non nella ricca casa del viceré. Sul fondo «a sinistra, gli alti, altissimi muri del fabbricato». Si intravedono, attraverso i «finestrini come pertugi» degli altissimi muri e attraverso un arco, «altri cortili e altri archi, e sull'ultimo cortile le stelle di una notte azzurra». Più avanti, «il sereno dice l'ora. Sono le tre, quasi le quattro»²². Altri segnali annunciano progressivamente l'esaurirsi della notte e l'avvicinarsi delle prime luci dell'alba (II quadro, scena X), quando il giorno «sta per avere inizio» (c. 73). Infine «si sente che viene il giorno» (c. 87) e la «luce aurora» è «sulle [...] spalle» di Natzmana (c. 94).

Nell'atto III «il giorno è ormai alto». Siamo nella «tarda mattinata». «Il cielo, sulla piazza polverosa, è di una purezza abbagliante» e «una vera tempesta di luce imperversa su Lima» (c. I). Ma quando si consuma la tragedia, nelle ultime sequenze, «a momenti tutto è buio, a momenti la luce è intensissima». Poi la «scena si abbuia sempre più in fretta, nulla è più visibile» (c. 156). Si odono infine tuoni, seguiti dal «rumore impercettibile, quieto, di pioggia regolare» (155). Il «pesante rintocco (un solo rintocco) di campana» (c. 154), infine, segnala che la vicenda si chiude all'una.

Tutto si volge, dunque, fra il tramonto di un giorno di dicembre e il primo pomeriggio del giorno successivo, – poco meno di circa venti ore – in un anno dopo il 1544, e il Natale dei dominatori si avvicina («s'accosta la festa di Gesù», c. 75).

²² E più avanti, a c. 50: «D. Croce (*sommessa – adagio*) Le tre! Quasi le quattro! Tutta notte / vi ho visto così estatico».

Il vento freddo del Nord, con le sue voci e i suoi rumori, le sue grida e i suoi strazi, va e viene, si leva e cade, ora grida ora si lamenta, a tratti scoppia, a tratti diventa debole, talvolta sembra tuonare, talaltra tace, infuria e rallenta, passa, transita, poi si ferma per cedere il posto al tuono e alla pioggia.

Il battito del vento, dal ritmo crescente o decrescente, incalzante o tardo è strettamente legato a quanto avviene sulla scena, per cui il vento e la vicenda hanno un sol battito e lo stesso ritmo. Quando il vento cessa e cede il posto ai tuoni e alla pioggia, allora la vicenda volge al termine e su tutto cala il sipario.

4. L'intero testo teatrale è un viaggio dentro il mistero del dolore («un misterioso crescente dolore», c. 10) di una donna, Natzmana, che appare «rigida e povera di linee», con «una sola treccia nera sulla spalla», «vestita di blu notte» (c. 4 n. n.) fino al termine del III atto, quando indossa «abiti neri e cappello anche nero» (c. 121) in sintonia con la tragedia che sta per consumarsi (la morte del fratello ordinata dal viceré e l'uccisione del viceré ad opera della protagonista).

Il mistero del dolore affonda nella condizione di separazione. Innanzitutto Natzmana è stata separata dal padre, morto per la libertà del popolo incaico – il padre Cajamarca, generale incaico, era stato trucidato dal viceré spagnolo a Lima Silverio Alfaraz durante un assalto del piccolo esercito indigeno alle truppe governative-coloniali. In secondo luogo Natzmana è stata separata dalla patria antica (la regione di Cuzco) e dal suo popolo, distrutto perché pagano e quindi «inutile» (c. 57), secondo l'ottica cristiana dei conquistatori. In terzo luogo Natzmana è stata deportata a Lima (capitale del viceregno spagnolo), dove vive come «sepolta nella terra profonda / della dominazione altrui» (c. 154), e le è stata imposta una nuova patria, la Spagna, che Natzmana sente come «una falsa patria» (c. 98). Infatti il viceré, – lontano parente del generale incaico annientato Cajamarca «per parte di madre (Ollantana), della propria moglie, una creola, Dona Croce», – «ha preso in casa», a Lima, i due orfani, Natzmana e Natchezago, figli di Cajamarca e di Ollantana. Il sogno della moglie del viceré è che i fratelli peruviani con la loro sottomissione alla corona di Spagna e alla religione cattolica «come diamanti splenderanno / nella corona della Regina, come diamanti e rubini» (c. 46). Sarà il trionfo della «Spagna regina / delle nazioni da preda», della «Spagna dispensiera / della Luna e del Sole, / e di ogni altra virtù» (c. 11). E in questo la moglie del viceré crede di interpretare il piano divino della storia («Così volesti, Gesù»).

In quarto luogo Natzmana è stata separata dal fratello minore, il quale era stato per Natzmana fratello, padre, «tutto», ma «prima che lo straniero venisse dal mare / – mille volte maledetti! – bianchissimo mare» (c. 14). Infatti Natchezago, accolto insieme alla sorella nella casa del viceré, rifiutandosi categoricamente di accettare la condizione di deportato nella terra dei conquistatori, era scappato da Lima circa sette anni prima dell'inizio dell'azione teatrale²³ e aveva fatto ritorno tra le Ande («montagne spaventose» che «odiano il Re», cc. 20-21), «solo per morire, o scacciare la Spagna» (c. 9), almeno così aveva pensato la sorella maggiore.

E ancora Natzmana è stata separata dalla religione del popolo incaico, ritenuta pagana e demoniaca dagli spagnoli, i quali avevano imposto la religione cristiana come unica religione di stato e avevano bandito la religione incaica. Infine è stata separata dalla tradizione incaica, secondo la quale era consentito alle dinastie principesche il matrimonio tra fratello e sorella, e quindi è stata separata dal proprio futuro, le nozze con Natchezago.

Nel presente del testo teatrale, Natzmana è senza passato e senza futuro, per cui vive fuori dal tempo (Alfaraz: «Abolito è il tempo», c. 58). Per di più è una donna sradicata da Cuzco, dove vuole tornare («Senza la mia patria muoio», c. 47), e deportata a Lima, da dove vuole scappare. E ancora è una vinta in casa del vincitore, viene quotidianamente sottoposta alla violenza dei sentimenti da parte di chi ha trucidato il padre Cajamarca – per questo l'odia – e ora veste i panni del nuovo padre – e per questo invece dovrebbe nutrire sentimenti filiali. Infine sin da piccola aveva indirizzato il suo cuore verso il fratello fino alla sua fuga («Quando mio fratello fuggì, io lo amavo», c. 10) e poi, da quando il fratello è scappato tra i monti, l'educazione cristiana l'ha spinta tra le braccia dello spagnolo Emiliano Cordalio, capitano di mare, ma sente di amarlo come si ama un bambino:

Io l'amo, credo, ma di lui non m'importa
più che di un bimbo. Non ama la famiglia, Natzmana,
né la vita medesima. Non so che inganno ascolto
nelle cose comuni e nelle grandi, quasi
fosse in lutto ogni cosa, e un pianto sotterraneo
corresse poi nel verde e nell'azzurro. Strani
desideri di ritorno... Ma dove? (c. 2).

²³ *Ibid.*, c. 9 («SERVI Quando fuggì, che sera! / Per sette anni fu sera! / Il Sole si mise a lutto»).

Al ritorno di Natchezago a Lima, nel presente dell'azione teatrale, Natzmana sente riemergere con forza tutto l'amore per il fratello e l'antica religione incaica, invece Natchezago appare «reso cristiano» dal tempo (c. 103), per cui, pur comprendendo la sorella, non è disposto ad accogliere il suo amore. Su questo nodo centrale basta ripercorrere rapidamente alcune sequenze.

Ad apertura del II atto, Ortese fa muovere sulla scena Natzmana, la quale si decide a rivelare ad Emiliano che ama il fratello, e Natchezago che «in disparte» commenta:

In solitudine ricorda,
in solitudine del mio amore finito si ricorda...
Ma non è finito. Solo non possiamo più intenderci (c. 49).

Più avanti, quando Natzmana in dialogo con se stessa fa riemergere e accarezza il passato, allora Natchezago parla «con comprensione e dolore», contrapponendo gli dei spirituali del mondo cattolico, che sono contro l'unione matrimoniale di fratelli, e gli dei pagani che la consentono:

(forte) Parla
come l'anima mia questa donna. Un giorno l'amavo.
Era mia sorella. L'amavo per questo.
Ma le stelle sono impallidite su quel tempo,
gli dei spirituali proibiscono i connubi
fra una terra e l'altra, gli usi immondi dell'essere
uniti da uno stesso sangue. Del resto si allontana
ogni stella dall'altra, e per sempre (c. 68).

È la babele dei sentimenti, da cui Natchezago vuole uscire, arrendendosi al presente e agli dei spirituali, accettando la divisione dei due fratelli e la distruzione dell'unità del passato:

NATCHEZAGO (*come perduto, straziato, dormiente*)
Andavano andavano andavano i fratelli!

(come svegliandosi, gridando)
No, i fratelli non andavano in nessun luogo, si divisero!
Ascolta, si divisero,
Natzmana! È tempo di arrendersi
al tempo che passa e distrugge l'antica unità (c. 69).

Infine Natzmana è qui a Lima, «sepolta nella terra profonda / della dominazione altrui» (c. 154) e sente il bisogno di uscire, di ritornare, «ma dove?», visto che la sua famiglia, la sua patria, la sua storia sono state cancellate.

Il mondo interiore di Natzmana è segnato in modo indelebile da questo contrasto tra la partenza imposta dalla terra madre e il desiderio di un ritorno impossibile. Un mondo interiore diviso («Stasera / io mi sento divisa», c. 22)²⁴, che è a immagine e somiglianza dei mondi divisi dell'universo. Infatti Natzmana, sin dalle prime battute del primo atto, si interroga:

Da dove venne il mondo?
 Perché non è più unito alle stelle sovrane?
 Ed è vero, come dicono, che c'è separazione
 fin dall'inizio, e sempre si separa
 ogni astro dall'altro, e dunque mai
 si ritroveranno? (c. 1)²⁵.

Nel libro dell'universo e nella continua separazione degli astri, dunque, Natzmana vede riflessa la propria storia di separazione e la storia di sempre dell'uomo, fatta da chi separa e da chi è separato, da chi divide e da chi è diviso, da chi cancella e da chi è cancellato, da chi aggioga e da chi è aggiogato.

I pensieri di Natzmana, che nascono da questo mondo interiore diviso e violentato, vanno e vengono sulla scena, ora si aggrovigliano ora sono dipanati, talvolta si muovono in una direzione talaltra in quella contraria, si agitano o si adagiano, fanno rumore o sono silenziosi, urlano o bisbigliano, lacerano o accarezzano, proprio come il vento che passa sulla scena (così recita il titolo), il vento che, avverte la didascalìa, «va e viene, e non ha senso, o un senso disperato – la cognizione che la patria è perduta, e così l'identità e l'avvenire – che tutto è morto – compiuto il destino – completamente finito» (c. 35).

Quando il vento cessa e cede il posto ai tuoni e alla pioggia, allora la vicenda volge al termine e i pensieri cedono il posto all'azione. Il pugnale con cui Natzmana infierisce disperatamente contro il viceré diviene simbolo della fine (illusoria) dell'ordine delle cose voluto dai conquistatori spagnoli, accu-

²⁴ Si veda anche c. 69 («Natchezago [...] No, i fratelli non andavano in nessun luogo, si divisero! / Ascolta, si divisero, / Natzmana! È tempo di arrendersi / al tempo che passa e distrugge l'antica unità»).

²⁵ Cfr. inoltre c. 15 («Natzmana [...] quando / discorrevvo di mondi divisi»).

sati di essere «strangolatori di Dio» (c. 150) e di avere esercitato violenza sull'ordine naturale.

Nella scena finale, una stanza «grigia e vuota», si leva il «suono acutissimo, calmo, di quenua», che «rievoca la patria, la libertà dallo straniero, il meraviglioso tempo finito (perduto) (cc. 155-56). Ma, per l'appunto, è una rievocazione, non una realtà.

Infine il sipario «azzurro e grigio» si chiude «come un muro» e «cancella tutto». Così il lettore-spettatore di un mondo immaginario, che è fuori dalle mappe geografiche e storiche, si ritrova di colpo in un mondo reale, che è nelle mappe geografiche e storiche, un mondo fatto di sopraffazioni e violenze, di odi e separazioni, di vecchi e nuovi conquistatori, di vecchi e nuovi conquistati, si ritrova in un mondo rovesciato e buio, dunque, oscurato dal male di sempre dell'uomo, ma dopo aver sognato, con la disperazione di Natzmana, un illusorio mondo raddrizzato e solare, riportato al suo ordine naturale, senza dominatori e senza dominati, un mondo illuminato dalla libertà, dal rispetto tra i popoli, dalla molteplicità delle culture e dalla convivenza tra le religioni. Ma, per l'appunto, non è una realtà, bensì un sogno e un bisogno disperato dell'uomo, nonostante e contro il male di sempre.

1. Las amistades espirituales de Juan de Valdés con damas de la aristocracia napolitana como Vittoria Colonna y Giulia Gonzaga tienen su contrapeso en las relaciones que el humanista español mantuvo con poderosos hombres políticos de la Nápoles de don Pedro de Toledo; entre ellas dejó muy bien documentada la que cultivó con el secretario del *Regno* Bernardino Martirano: aunque desconocida hasta hace unos años, esta amistad humanística es de relevancia para la literatura y la historia de la lengua españolas, puesto que Valdés la puso como fundamento de la estructura retórica del *Diálogo de la lengua* y como sujeto de la poderosa dialéctica que el coloquio mantiene con el *milieu* cultural que lo generó: Bernardino Martirano es, en efecto, el referente histórico del *magister* que dirige la conversación durante el convivio valdesiano; se trata del personaje designado en el manuscrito 8629 de la Biblioteca Nacional de España con el nombre de «Martio» (y no «Marcio», como mal se ha leído y transcrito durante dos siglos), nombre literario que es, sencillamente, la forma latinizante y ennoblecedora del apellido de Bernardino¹.

La identificación del personaje «Martio» como *alter ego* del secretario del reino de Nápoles desvela la intensa estética ‘realística’ del coloquio: sus primeras escenas ilustran las circunstancias ideales en que se desarrolla la acción, durante el *post prandium* del banquete que «Martio»/Bernardino – acompañado por «Coriolano» (*alter ego* del hermano menor de Bernardino, el obispo Coriolano Martirano) – ha ofrecido en su casa – la famosa *villa* Leucopetra, en Portici (fig. 1) – a los personajes «Valdés» y «Pacheco»; el epílogo del coloquio dramatiza, a su vez, las circunstancias de la vuelta a Nápoles de estos dos huéspedes: a caballo y al atardecer del día.

La finca de Martirano – situada a los pies de la ladera occidental del Vesuvio, a tres millas de Nápoles – era célebre desde los primeros años treinta y, sobre todo, lo iba a ser a partir de finales de 1535, pues en Leucopetra se había albergado Carlos V a su vuelta de Túnez durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1535, antes de hacer su entrada solemne en Nápoles el 23 de noviembre. Valdés recoge esta noticia en una de sus cartas al cardenal Gonzaga:

¹ Cfr. E. Sánchez García, *El Diálogo de la lengua a la luz de la identidad de Martio* (Bernardino Martirano), en E. Sánchez García (dir.), *Rinascimento meridionale. Napoli e il vice-ré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Pironti, Nápoles 2016, pp. 137-178.

El Emp[erad]or duerme esta noche en vna masería tres millas de aquí; quería su M[agestad] entrar mañana y estos le importunan, porq[ue] no están de acuerdo en sus precedencias, q[ue] se detenga hasta el jueves, y hízelo²

El prestigio derivado a la *masería* del secretario Martirano por su carácter de sede imperial – aunque por brevísimo tiempo (tres días) – fue quizás la razón principal por la que Valdés ambientó el diálogo en esta quinta de recreo. Y, aunque no es relevante para nuestra indagación que el coloquio sobre la lengua castellana tuviera efectivamente lugar, esta es cuestión que, en todo caso, no se puede ni se debe descartar. Sí es relevante el hecho de que Valdés sitúe temporalmente el diálogo en las semanas, o meses, siguientes a la estancia de Carlos en Leucopetra: la inteligente ambientación dramática del coloquio da a entender – con recursos que afectan a la estructura y a la retórica de la obra – la contemporánea presencia del Emperador en Nápoles, lo que, a su vez, pone en conexión la ‘cuestión de la lengua’ debatida en el coloquio con el proyecto imperial de Carlos en ese momento triunfal de 1535³.

Respecto a nuestro tema, la primera consideración necesaria es que esta localización del *simposium* sobre la lengua española en la *villa* de Martirano obliga a desestimar las hipótesis de Bataillon y de tantos otros, que, siguiendo la enfervorecida conjetura de Usoz, identificaban como escenario del convivio la casa de Valdés en Mergellina, contra toda evidencia textual⁴. La

² Carta XXIII del 23 de noviembre de 1535 (*Cartas inéditas de Juan de Valdés al Cardenal Gonzaga*, edición y notas de J.F. Montesinos, in «Revista de Filología Española», XIV, carta XVI, 1931, pp. 54). Valdés usa en varias ocasiones el neologismo *masería*, probablemente acuñado por él, y con el que se refiere a cualquier mansión señorial campestre; la voz ya aparece en la carta XVI, fechada el 8 de noviembre de 1535: «Ill[ustrísi]mo y R[everendísi]mo Señor: Estando oy en una masería con muss[ieu]r de Prat vino vn correo de la Corte de S[u] M[agestad] con letras de iiiij q[ue] contienen como S[u] M[agestad] entró en Monteleón aq[ue]l mesmo día a la noche», *Ibid.*, pp. 41- 42 (41). Las cartas de Valdés a Gonzaga son 31 de 1535, 7 de 1536 y 2 de 1537. Las de Ercole Gonzaga a Valdés son 13 de 1535 (de septiembre a diciembre), 5 de todo el año 1536 y alguna más del año siguiente. Véase A. Segre, *Un registro di lettere del Cardinale Ercole Gonzaga (1535-1536)*, in «Miscellanea di Storia Italiana», IV serie, XVI (XLVII de la colección). Sobre la cuestión, E. Sánchez García *Un cenáculo napolitano para Juan de Valdés: la villa de Leucopetra y el Diálogo de la lengua*, en E. Fosalba y G. De la Torre Dávalos, *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de escritores y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Peter Lang, Bern, Berlin, New York, Oxford, Warzswa, Wien 2018, pp. 249-271. También, entre otros muchos, Gregorio Rosso recoge el dato, como se verá más adelante.

³ *Ibid.*, pp. 255-258.

⁴ *Ibid.*, pp. 250-251 y notas.

segunda es que la localización del convivio en Leucopetra concede una significación nueva al *Diálogo de la lengua*, cuyo carácter clásico se refuerza precisamente por esa ambientación: la *masería* martiraneana era ya en el momento de la génesis del *Diálogo de la lengua* un cenáculo humanístico, uno de los dos centros (el otro era el círculo de Scipione Capece), que mantenían vivo el recuerdo de la Academia de Giovanni Pontano, aunque ninguno de los dos pudiera considerarse heredero pleno de aquella poderosa tradición⁵.

La fama de la «illustre e comoda dimora a Leucopetra» de Bernardino Martirano sería «cantata in latino e in volgare dai suoi vari amici» y su dueño, «se sul piano del prestigio culturale non si può immaginare [...] allo stesso livello del Capece», consigue «che proprio intorno a lui, a partire almeno dal novembre del 1535, abbiano continuato a riunirsi gli ultimi pontaniani»⁶.

Leucopetra era conocida ya desde antes de esa fecha por su belleza natural y su originalidad artística, aspectos que van a alimentar una prolongada fama, que permaneció viva durante siglos. Esta notoriedad iba a ser fomentada por los hermanos Martirano⁷, por Luigi Tansillo – que frecuentemente disfrutó de su hospitalidad⁸ – y por tantos otros, el primero de los cuales es, precisamente, Juan de Valdés, cuyas veladas referencias a la *masería* en el *Diálogo de la lengua* están incorporadas a la acción dramática con sumo cuidado: por el jardín de Leucopetra vemos pasear al humanista español:

V.: [...] entretanto me saliré yo al jardín a tomar un poco de aire⁹

⁵ «Ma se finì l'Accademia [del Pontano], non finirono le adunanze particolari di persone dotte. In casa Martirano affluivano persone di studio, senza dubbio, poeti e letterati; tuttavia non si può parlare di un'Accademia Martirano» (Borzelli, *Scipione Capece. 1507-1551*, Aldo Lubrano, Napoli 1942, p. 13).

⁶ B. Martirano, *Il pianto di Aretusa*, a cura di T. R. Toscano, Loffredo, Napoli 1993, *Introduzione* di T. R. Toscano, p. 40.

⁷ Especialmente por la carta de Coriolano que contiene las *Leges geniales* por las que se regía idealmente la villa y por *Il pianto di Aretusa* de Bernardino.

⁸ Para las *stanze* a Bernardino Martirano: L. Tansillo, *L'egloga e i poemetti*, a cura di F. Flamini, [pero Trani, Vecchi], Napoli 1893 y L. Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, a cura di E. Pèrcopo, Società editrice della Biblioteca di scrittori meridionali, Napoli 1926, I.

⁹ J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Edición de J. E. Laplana, Crítica, Barcelona 2010, p. 128.

En las orillas de su playa manda Martio jugar a los mozos para simular que la *villa* está desierta, evitando así que les molesten posibles, cuanto inoportunos, visitantes, que interrumpirían con su presencia el *simposium*:

M.: [...] yo voy a llamar a Valdés, que lo veo pasear muy pensativo. Pero mirad [Coriolano] que mandéis que el casero sté a la puerta para que si viniere alguno, sea quien fuere, diga que no estamos aquí, porque no nos estorven; y porque los que vinieren lo crean y se vayan con Dios, mandad que los moços se passen a jugar hazia la parte de la mar, porque de otra manera no haríamos nada¹⁰

Si el *Diálogo de la lengua* nos ha conservado la primera y más ilustre atestación (aunque implícita) del prestigio de Leucopetra, la fama de la «masería» persistió a lo largo del *Cinquecento*, como documentan varios lugares de los *Capitoli* de Luigi Tansillo, de los que entresaco un pasaje de la epístola poética incluida en el III, que el contino del virrey Toledo dedicó a Girolamo Albertino (maestro «ragioniere» de la Zecca desde 1539, Presidente de la Reggia Camera della Sommaria desde 1541 y regente de la Regia Cancelleria desde 1542) en donde aparea las bellezas de la villa de Leucopetra con las de las famosas fincas de recreo del virrey Toledo («el señor de Salamanca», en posible referencia a La Badía):

Mentre io contemplo or Smirna or Argo or Troia
or Samo or Delo et fo l'itinerario,
voi, Girolamo mio, statevi in gioia.
Non siate a voi medesimo avversario,
riposate talor la mente stanca,
prendete essemplio dal buon Secretario
che quando può goder di Pietra bianca
l'orto, la fonte, il mar, l'antro, la strada,
non ha invidia al signor di Salamanca.
Così le feste inanzi tempo bada
come fanciullo che la scola abborre,
e i dì d'opra gli è forza che vi vada.
Sendo il dì festo a Pietra bianca corre,
fugge ogni ira, ogni noia, ogni imbarazzo
et si toglie il piacer quando il può tórre (vv. 169-183)¹¹

¹⁰ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹¹ L. Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, ed. critica di C. Boccia, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli 2008, pp. 113-114.

La *enumeratio* de las delicias de Leucopetra flanquea y adorna con los artificios vegetales del huerto y de la «strada» (posiblemente la calle principal del jardín que lleva a la fuente y al antro) los espacios naturales de agua y de piedra que la caracterizan. La exaltación mutua de estas bellezas conduce a la vez al intenso gozo espiritual de la amistad platónica, del generoso consejo (¿político?) al que lo necesite y de las actividades propias de una academia literaria latino-toscana en medio del disfrute natural, como Tansillo confirma en la sátira segunda del capítulo IX, dedicada a Mario Galeota:

[...]
 S'io vo' veder come si guardi et piglie
 vera amicitia et come il suo et lo strano
 s'aiuti ne' bisogni et si consiglie,
 come canti il latin, come il toscano,
 et, senza offender Dio, come si sguazzi,
 non partirò dal mio buon Martirano
 come già fo, ché i più de' miei sollazzi
 è starmi sempre ove Aretusa piange,
 dispregiando la borea de' palazzi. (vv. 264-272)¹²

Los castos «sguazzi» son identificados por Tansillo como lo más íntimo del espíritu de Leucopetra; el tiempo conservará la calificación mientras pondrá a la masería martiranea como modelo de otras villas vesuvianas, precisamente por sus características acuáticas; lo documenta todavía en 1617 Giuseppe Mormile, que le dedica el capítulo 14 de su *Descrittione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, emparejando su gloria con la del Vesuvio:

Per complimento del distretto della Città ce ne passeremo alla spiaggia ch'è nelle falde del fertile, e delizioso Vesuuio, oue molti per l'amenità del sito vi hanno edificati vaghi edificij con bellissimi giardini, e tra gli altri Bernardino Martirano gentil'huomo Cosentino Secretario del Regno nel tempo dell'Imperadore Carlo V vi edificò la sua bella villa, latinamente *Leucopetra* detta, & dal volgo Sguazzatorio di Pietra bianca, con bel palazzo, e commode stanze, e trà l'altre cose degne, vi è vna grotta di marauiglioso artificio tutta di conchiglie marine, con gran maestria composte, il cui pauimento è di varij, e belli marmi vermiculati, con tanta abbondanza d'acqua viva, che per ciò è

¹² *Ibid.*, p. 170.

chiamato lo Sguazzatorio, luogo in vero da ciascheduno non solo desiderato di goderlo, ma di vederlo; onde il predetto Imperador Carlo V non si sdegnò albergarui prima ch'entrasse in Napoli nell'anno 1535 quando ritornò dall'impresa di Tunesi, come si legge nell'epitaffio in marmo sù la porta del medesimo luogo [...]. Dentro detto Sguazzatorio è anco vn fonte lauorato di conchiglie marine, nel quale sta coricata vna bellissima Aretusa di marmo ignuda, oue si legge vn'Epigramma del seguente tenore [...].

Sù la volta della grotta si legge anco:

*Bernardinus Martyranus Cosentinus, Imperatoris Caroli V. Caesaris Aug. À Consilij in Regno Neapol. Secret. Qui magnis Domi, Militiaeq.; sanctus honorib. Decus vetustissimae familiae auxit sua virtute, et dignitate, post labores honestè, fortiterque susceptos, ex opere nouo Concarum Nymphæum hoc Genio posuit, et ocio liberali. MDXXXIII*¹³

La lápida fija el *terminus post quem* del esplendor y consecuente fama de la masería, mientras que las noticias que Mormile ofrece sobre su doble nombre (Leucopetra/Sguazzatorio) documentan cierto predominio de la denominación popular sobre la culta: la triple atestación del sustantivo *sguazzatorio* acaba por resolver el carácter del «bel palazzo» en su dimensión naturalístico-acuática. La voz, que Mormile siente como vulgar, es seguramente de origen dialectal¹⁴ y el lema – que, en efecto, se usaba en Nápoles para designar la piscina cubierta y caldeada (*sguazzaturo*)¹⁵ – tiene atestaciones referidas a otros jardines de delicias de la Nápoles contemporánea, como los de la *villa* aragonesa de Poggio Reale, cuyas albercas del jardín eran denominadas *sguazzatorio grande* y *sguazzatorio*

¹³ G. Mormile, *Descrizione della città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Tarquinio Longo per Pietro Antonio Sofia, Napoli 1617; Uso la tercera impresión: Gio. Francesco Paci, Napoli 1670, pp. 71-74. El epigrama es el siguiente: «Que modo Tyrrhenas inter celeberrima Nymphas,/ Et prior antè alias forma Aretusa fui./ (Proh, dolor) in gelidum dum flagro versa liquores,/ Narcisi ingrati duritie hic lacrimo./ Haud procul hinc surges substructo, fornice terras/ Chratidis ad magni nobile labor opus./ Hic mihi de conchis posuit fulgentibus antrum,/ Naiadum propter, Nereidumq; domos,/ Huius ergo aeternum tanto pro munere nomen/ Quàm possum blando murmure testor aquae» (pp. 72-73). El valor antonomástico de Leucopetra se confirma en el epílogo del capítulo, al referirse a sus propiedades salutíferas: «Questo luogo insieme con tutti gli altri di spassi che sono intorno alla Città, sono di molta ricreatione nel tempo dell'estate a gli uomini melancolici: che perciò il più ottimo, e salutare rimedio contro la melancolia».

¹⁴ En su significado de «fare baldoria e gozzovigliare» (cfr. A. Altamura, *Dizionario del dialetto napoletano*, Fiorentino, Napoli 1956, *ad vocem*) pero también de «divertirsi bagnandosi in mare o comunque facendo il bagno».

¹⁵ N. della Monica, *Palazzi e giardini di Napoli*, Newton Compton, Roma 2016, p. 124. A este propósito el autor cita también la *villa* de Leucopetra (*ibidem*).

*piccolo*¹⁶: construida junto al acueducto de la Bolla, que surtía de agua potable a Nápoles, Poggio Reale resaltaba no sólo por su arquitectura sino por la riqueza de sus aguas y la belleza de las del jardín, las cuales «per l'erbete tenere et fresche et per leggiadri fiori, dove per strade signorili elette, di frondi ornate et floridi colori, correr solevan, hora [en torno a 1530] per neglette paludi vanno»¹⁷.

Si la dimensión acuática de Poggio Reale todavía la va a recordar Domenico Parrino – cuando refiriéndose a la capilla de la *villa* (Santa Maria del Dogliolo) sostiene que el lugar «vien chiamato Casa dell'acqua» –¹⁸, el valor antonomástico que *sguazzatoio* tiene en el caso de Leucopetra (al dar a la *villa* un segundo nombre) pone de relieve la decisiva caracterización líquida de la quinta de recreo de Martirano. Mormile, además, la refuerza, al establecer un cuidadoso apareamiento entre su breve y entusiasta *écfrasis* de la estatua de Aretusa y la cartela que recoge la voz narrante de la ninfa ilustrando su propio mito.

A la rareza artística de la gruta ya se había referido Tansillo en la sátira III (capítulo X), dedicada a Bernardino Martirano (Mormile, en efecto, seguramente lo ha leído), que, en una juguetona laude al poder acumulado por el secretario, documenta también aquí la dimensión político-diplomática de la demora vesuviana, la misma a la que aludía el mismo Martio en el *Diálogo de la lengua*, al preparar la escena del convivio de manera que se eviten visitas inoportunas:

Il Ninfeo vostro ove, quand'io ci sono,
 entrar ci vedo gli uomini a drappello,
 come si dice a Napoli: al perdono,
 oltra che sia per tante parti bello,
 et pittura et scultura abbia formata
 senza opera di ferro et di pennello,
 quel ch'agli occhi d'ogni uom la fa più grata

¹⁶ A. Colombo, *Il palazzo e la villa di Poggioreale*, in «Napoli Nobilissima», I, 1892, pp. 117-120 y *passim*.

¹⁷ I. B. Fuscano, *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, a cura di C. A. Adesso, ESI, Napoli 2007. Citado por M. Visone, «Poggio Reale rivisitato. Preesistenze, genesi e trasformazioni in età vicereale», in E. Sánchez García (dir.), *Rinascimento meridionale*, cit., pp. 771-798 (782).

¹⁸ D. A. Parrino, *Nuova guida de' forestieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della fedelissima gran Napoli, accresciuta con moderne notizie da Nicolò suo figlio*, Napoli 1725, citado por M. Visone, *Poggio Reale rivisitato*, ed. cit., p. 789.

è l'esser opra non più vista altrove,
né scritta mai, né ditta, né pensata (vv. 46- 54)¹⁹

2. El breve texto latino de Mormile y ciertas alusiones de Tansillo presentan versiones del mito de la ninfa Aretusa muy cercanas a la que Bernardino Martirano desarrolló en *Il pianto di Aretusa*. Modesto segmento moderno de la tradición mítica sobre la hija de Nereo y de Dórida – una de las más ilustres de sus 50 hermanas, las Nereidas, – *Il pianto di Aretusa* constituye una original aproximación jocosa al núcleo mítico que la antigüedad dedicó a esta nereida: ahora Aretusa, cuya perdición narra Martirano, está paradójicamente enamorada de Narciso, quien la abandona para atender a sus deberes marciales, provocando la desesperación y muerte por llanto de la ninfa. *Il pianto di Aretusa*

ha tutte le caratteristiche del poemetto eziologico di tipo alessandrino: Leucopetra ospita Aretusa morente, e dalla morte della ninfa trae origine la fonte che zampilla al centro del ninfeo, adornato di «istorie» (Plutone e Proserpina; Ero e Leandro) con al centro la rivelazione del nome del autore (stanza 72), attraverso la descrizione dello stemma dei Martirano²⁰

La reelaboración martiranea del mito clásico de Aretusa se inserta bien en la tradición antigua, que era ilustre y culminaba con la égloga X de las *Bucólicas* de Virgilio, donde el poeta evoca a la ninfa para que le conceda un último canto en honor de Gallo (*Buc.*, X, 1).

También en la *Arcadia*, como ha sostenido Carlo Vecce, la dimensión moral que el poeta mantuano había dado a la comarca del Peloponeso, demora de Apolo, en aquella égloga dedicada a Aretusa es «pienamente condivisa da Sannazaro: la *pietas*, la partecipazione affettiva all'altrui sofferenza»²¹ porque es Aretusa el «mítico *trait d'union* tra il qui e l'altrove [...], straniera (peregrina) in Sicilia»²². En el prosímpro de Sannazaro la nereida también va a ser

trasparente allegoria di un collegamento con la tradizione siciliana e teocritea della poesia bucolica e la geniale invenzione virgiliana di dare una nuova patria ideale a quella poesia, l'*Arcadia*, un cammino a ritroso, dalla Sici-

¹⁹ *Ibid.*, pp. 177-178.

²⁰ B. Martirano, *op. cit.*, Introduzione, p. 33.

²¹ I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Carocci, Roma 2015, p. 11.

²² *Ibidem*.

lia al Peloponneso, attraverso il fantastico percorso sotterraneo delle acque di Aretusa²³

Pero si en la égloga X Gallo (doble de Virgilio), extranjero en Arcadia, muere,

Sannazaro, per assumere in se la condizione di Gallo, ne deve mutare il tragico finale, tornare a Napoli e riferire fedelmente i canti pastorali ascoltati [...] a quel pubblico ristretto, elitario, che è in grado di comprenderne il messaggio²⁴

Sannazaro vuelve del Peloponneso gracias a Aretusa y, a su regreso, lleva consigo a Nápoles la *Arcadia*, que dona a ese público selecto: ahí reside la atención del posímetro a la dimensión concreta y política de la poesía.

Esta misma atención sigue viva en los poetas napolitanos de la generación siguiente, de la que forma parte Bernardino Martirano, con interpretaciones diversas e, incluso, opuestas a la sannazzariana: en política Martirano es filoimperial y, como secretario del *Regno*, un poderoso representante del partido de Carlos en Nápoles; la pervivencia en la capital de simpatías filofrancesas alimenta la oposición al nuevo curso político por parte de algunos de los pontanianos, encabezada idealmente por Sannazaro desde su regreso de su autoexilio en Francia en 1504 hasta su muerte en 1530 y mantenida, de forma más o menos vaga, por algunos de sus discípulos después de esa fecha²⁵. Una resistencia contrastada, a su vez, por los autores del partido español, como Luigi Tansillo y Bernardino Martirano.

Como evidencia una lectura atenta de *Il pianto di Aretusa*, el secretario, al jugar con la materia metamórfica de la nereida, retoma el mito de la ninfa renovado por Sannazaro/Sincero: Martirano recupera la vocación experimental de la bucólica renacentista en *volgare* optando por la parodia cómica y, exaltando la tradición metamórfica de la nereida, le niega su consagración a Diana, que era su principal rasgo caracterizador en la tradición antigua.

Del poema de Martirano – editado en Venecia en 1561, cuando Bernardino ya había muerto hacía 13 años – Tobia Toscano ha descubierto en

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. M. Blanco, *Bernardino Rota, vedovo inconsolabile della dissidenza napoletana*, en E. Sánchez García, *Rinascimento meridionale*, cit., pp. y 321-356.

la Bayerische Staatsbibliothek de Munich un manuscrito en el fondo que fue de Johann Albrecht Widmanstetter, el humanista alemán que tanto tiene que ver con la historia textual de la obra de Sannazaro. Toscano editó en 1988 esta versión del poema conservada en el manuscrito, más completa que la recogida en el impreso veneciano. El profesor napolitano escribe en su introducción a la edición que

negli autori classici il mito di Aretusa, strettamente legato a quello di Alfeo, non sembra interferire mai con quello di Narciso, così come è innovazione di Bernardino Martirano l'arrivo di Aretusa a Napoli²⁶

En realidad, como queda dicho más arriba, la ninfa había llegado a Nápoles en el crepúsculo del siglo XV: Carlo Vecce reconoce a Aretusa en la ninfa que guía a Sincero en su viaje subterráneo de vuelta a Nápoles. Y ello, a pesar de que en el prosímpro su nombre sea citado sólo dos veces. La primera en X, 15, al evocar al «pastore siracusano», Teócrito, a cuyas manos ha ido a parar la siringa del dios Pan,

il quale, che alcuno altro ebbe ardire di sonarla [la siringa], senza paura di Pan o d'altro idio, sovra le chiare onde de la compatriota Aretusa²⁷

La segunda en XII, 26, cuando es la misma ninfa que guía a Sincero la que evoca su propia historia:

Maraviglieresti tu – disse la ninfa – se io ti dicesse che sovra la testa tua ora sta il mare? E che per qui lo innamorato Alfeo, senza mescolarsi con quello, per accolta via, ne va a trovare i soavi abbracciamenti de la siciliana Aretusa?²⁸

Finalmente, es con toda probabilidad Aretusa la que hace su numinosa aparición en XII, 12, precedida por la sublime descripción del lugar sagrado

²⁶ B. Martirano, *op. cit.*, p. 32. Toscano dedica la mayor parte de su introducción a la historia de su afortunado descubrimiento del manuscrito; se detiene también en las circunstancias de la creación del poema, en las de su difusión manuscrita en ambientes curiales romanos – gracias al cuidado del obispo Coriolano Martirano –, ofreciendo además una reseña sobre su transmisión textual. El enfoque histórico-filológico del docto colega elude, sin embargo, un análisis del texto: un vacío que no ha sido colmado todavía.

²⁷ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 224.

²⁸ *Ibid.*, p. 297.

de la gruta donde habitan las divinidades ctonias y donde «nasce un terribilissimo fiume» (seguramente, Alfeo)²⁹:

Ma dal vicino fiume, senza advedermi io come, in un punto mi si offerse avanti una giovane doncella ne l'aspetto bellissima e nei gesti e ne l'andare veramente divina; la cui veste era di un drappo sottilissimo e sì rilucente (se non che morbido il veda) avrei certo detto che di cristallo fusse; con una nova ravolgetura di capelli sopra i quali una verde ghirlanda portava, et in mano un vassel di marmo bianchissimo³⁰

En la suntuosa y delicada *descriptio*, la ninfa tiene varios atributos de su existencia acuática: el vestido de cristal mórbido, la guirlanda verde y la vasija, el «vasel», que la identifica como fuente-manantial del río³¹; acompaña al pastor Sincero hasta llegar junto a la «città che lei dicea, de la quale e le torri e i teatri e i templi si poteano quasi integri discernere», donde, al començar «a vedere le picciole onde di Sebeto»,

Vedendo la ninfa che io mi allegrava, mandò fuori un gran sospiro, e tutta pietosa ver me volgendosi disse:

– Omai per te puoi andare

E così detto disparve, né più si mostrò agli occhi miei³²

Aunque nunca aparece denominada con su propio nombre, la identidad de la ninfa es segura, como confirma además su presencia circular en la obra, subrayada por Vecce:

Sannazaro conclude l'*Arcadia* riprendendo lo spunto iniziale del mito di Alfeo e Aretusa evocato all'inizio dell'opera, e sottinteso nel'egloga virgiliana di

²⁹ El que «non potendo di fuera uscire, si mostra solamente al mondo et in quel medesimo luogo si sommerge, e così nascoso per occolta via corre nel mare» (*Ibid.*, pp. 228-229). Vecce apunta que «il fiume è probabilmente l'Alfeo, il più grande di Arcadia, legato al mito di Aretusa» y se apoya para las probables fuentes de Sannazaro en F. Lavocat, *Espaces arcadiques. Esquisse pour un hydrographie pastorale*, en «Études Littéraires», XXXIV, 2002, pp. 153-167, (*Ibid.*, p. 158).

³⁰ *Ibid.*, pp. 292-293. Vecce concluye que el viaje subterráneo «sotto la terra e sotto il mare dall'Arcadia a Napoli che rievoca il mito di Alfeo e Aretusa (e Aretusa è probabilmente la ninfa che lo accompagna, sulla filigrana del IV libro delle *Georgiche*)».

³¹ La atestación más antigua en Pausanias, *Helládos Periégghésis*, V, 7, 2.

³² *Ibid.*, XII, 35, p. 299.

Gallo. Entra nelle acque del fiume che si precipita nelle viscere della terra accompagnato da una ninfa che *non può non essere Aretusa*³³

La nereida desaparece, dejando espacio a otras ninfas acuáticas, las del Sebeto³⁴ (cantadas por Pontano en la égloga *Lepidina*), también personificaciones de los manantiales del río y de las fuentes de Nápoles³⁵, que, en torno al dios fluvial,

stavano tutte piangendo e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti³⁶

el llanto de las ninfas es el presagio negativo que desvela al peregrino las razones de la repentina desaparición de Aretusa:

Miserando spettacolo (vedendo io questo) si offerse agli occhi miei. E già fra me cominciai a conoscere per qual cagione inanzi tempo la mia guida abandonato mi avea³⁷

El diálogo intertextual de Martirano con Sannazaro arranca de aquí, pues el *miserando spettacolo* aparentemente es el tema del poemita del secretario, cuyo título anuncia un inédito capítulo del mismo: el llanto de otra ninfa, Aretusa, la *regadora*³⁸. Precisamente este título, *Il pianto di Aretusa*, puede ser considerado como un testimonio externo de la identidad de la «giovene doncella» del Sannazaro, un juego donde la cita documenta que Martirano, lector de la *Arcadia*, declara lo que Sannazaro prefirió dejar oculto: la identidad de la ninfa, a quien llama, finalmente, por su nombre.

Este reconocimiento era indispensable en el proyecto desacralizador de Martirano: el llanto, en efecto, desvela la inconsistencia de la nueva manifestación de la divina Aretusa ya en la primera octava, cuya composición (formada por una sola interrogativa) y cuyo contenido definen velozmente el

³³ *Ibid.*, p. 36. La cursiva es mía.

³⁴ «E lascia il posto alle ninfe del Sebeto», *Ibidem*, nota.

³⁵ Cfr. Vecce, en *ibid.*, p. 300, reenviando, sobre esta identificación, a Erspamer (I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano 1990).

³⁶ *Ibid.*, XII, 38, p. 300.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «Aretusa – *ardusa*, regadora» (R. Graves, *Los mitos griegos*, vol. II, Alianza, Madrid 1995, p. 484).

expresivo distanciamiento de la materia que va a caracterizar el nuevo *aition* de la nereida:

Qual Euterpe, qual Clio, qual altra Musa
 Debb'io chiamar, o qual pastor d'Anfriso,
 Che dir m'insegni il pianto d'Aretusa,
 Lo stracciar de le chiome e del bel viso;
 E come il ciel, le stelle, e 'l fato accusa,
 Per l'empia dipartita di Narciso;
 Onde mai poi la sua lingua non tacque,
 Fin che il duol la converse in gelide acque?³⁹

El registro claramente jocoso sitúa, pues, las nuevas peripecias de la nereida dentro del ámbito de los poemas mitológicos burlescos⁴⁰. En efecto, el viaje de la Aretusa napolitana es por su brevedad (de una orilla del Sebeto, la partenopea, a la otra, ya en territorio vesuviano) una parodia de sus viajes subterráneos – el del mito clásico (huyendo de Alfeo del Peloponeso a Sicilia) y el del moderno (como guía de Sannazaro en su regreso de Arcadia) –. Ahora es el amado de la ninfa, Narciso, el que huye de ella, para defender con las armas la libertad y grandeza de Nápoles. La «empia dipartita» de Narciso se enmarca en un escenario heroico (el de la Jornada de Túnez), momento glorioso que niega el ambiguo éxodo de la *Arcadia* sobre la crisis de Nápoles.

Se diría que el rebajamiento de la ilustre materia mítica de la amada de Alfeo consiente a Bernardino Martirano desmentir a Sannazaro: si la vuelta de Sincero es un momento trágico – pues en su ausencia han sucedido en el reino «cose terribili» – en consecuencia de las cuales «quella città in cui Iacopo era nato, la città dei sogni della giovinezza, splendida nella festa mobile delle corti dei principi, non esiste più»⁴¹ –, en *Il pianto di Aretusa* Bernardino se mofa de aquel epílogo con la afirmación exaltante de la nueva vida de Nápoles, renacida como ciudad imperial de Carlos V.

3. El enamoramiento de Aretusa – otrora fugitiva de Alfeo hasta hacerse extranjera por huir de la concupiscencia del dios – la priva ahora de su principal característica y virtud clásica; en el poema martiraneo el desarrollo

³⁹ B. Martirano, *op. cit.*, estrofa 1, p. 59.

⁴⁰ De distinto signo, es, en cambio, la segunda parte, celebrativa y heroica y dedicada a los d'Avalos y al triunfo del César en África.

⁴¹ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, cit., p. 37.

de este tema ocupa las estrofas 7-69 mientras que sólo 7 estrofas (de la 79 a la 86) se dedican a la petrificación de «la bella Leucopetra», la ninfa que acoge en territorio vesubiano a la infeliz Aretusa, a quien socorre y «sta accanto» (66).

La representación martiriana de Aretusa no puede considerarse, sin embargo, del todo inédita: en la tradición mitográfica, Igino no tiene en cuenta la castidad de Aretusa puesto que la cita *in primis* como hija de Nereo, pero también como madre de Abante, el héroe argivo fruto de su relación con Poseidón; el bibliotecario de Augusto la recuerda entre las cuatro Espérides, entre las que la cita también Apolodoro (II, 5, 11).

Por el contrario, en el cenit de la tradición antigua sobre la ninfa, Ovidio (*Metamorfosis* V, 485-509, 575-606) exalta la virginidad de Aretusa, seguidora de Diana, abocada a un destino metamórfico por su voluntad de mantenerse tal, frente al cortejo y persecución a que la somete el dios fluvial Alfeo. Ciertamente, la relevancia de esta dimensión casta de la nereida depende también de que sea la misma Aretusa, ya trasformada en fuente siracusana, la que cuente su historia a Ceres: Diana había escuchado la súplica de la ninfa, a punto de ser alcanzada por Alfeo, y la había protegido, envolviéndola en una nube, dentro de la cual inicia su metamorfosis por disolución. En Ovidio se trata de un proceso físico de licuefacción, que se produce a través de su propio sudor corporal, en forma de gotas azules y a través del rocío que destilan sus cabellos; el nuevo estado líquido de la ninfa conviene al dios fluvial, que

[...] positoque viri, quod sumpserat, ore
vertitur in propria, ut se mihi misceat, undas⁴²

La nueva vida de la nereida es asegurada por Diana, quien, rompiendo la tierra,

[...] caecisque ego mersa cavernis
adveor Ortygiam, quae me cognomine divae
grata meae superas eduxit prima sub auras⁴³

⁴² «[...] deposto l'aspetto umano che aveva assunto, si riconvertì nelle consuete onde per ricongiungersi a me»: Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, V, vv. 637-638, Introduzione di G. Rosati, Trad. di G. Faranda Villa, Note di R. Corti, BUR, Milano 2008.

En la reescritura de Martirano este núcleo metamórfico va a ser reutilizado con la vistosa variante del proceso de consunción, que ocurre ahora no por sudor y rocío sino por lágrimas, sobreponiendo al decurso físico-naturalístico de la disolución vagos recuerdos del mito de Apolo y Dafne, que había sido renovado en la Nápoles de aquellos años por Garcilaso de la Vega⁴⁴. Nada, sin embargo, reenvía al íntimo tono de la narración en la versión ovidiana y nada a la finísima emoción del soneto de Garcilaso: el registro narrativo es aquí explícitamente cómico⁴⁵.

Se trata, en todo caso, como en Ovidio, de un insólito proceso naturalístico de transformación de la materia carnal en mineral, que se alarga, entre lamentos, llantos y progresivas pérdidas de identidad, durante diez estrofas, hasta la culminación *horribilis* de la metamorfosis:

E tanto crebbe al fin l'acerba doglia
Ch'ogni vigor le manca et ogni possa;
de la beltà, che par non ebbe, spoglia
il corpo e restan sol la pelle e l'ossa:
e pregando la morte, che l'accoglia,
con le mani e co' piè si fa la fossa.
Perduta avendo ogni sua forma umana,
ivi piangendo, divenne fontana (68)

Es en esta secuencia del *aition* cuando la ninfa Leucopetra se hace cargo de la sistematización de Aretusa en su nuevo estado mineral líquido:

Leucopetra, com'è tutta gentile,
non vuol patir ch'un sì degno liquore
sia nascosto in un pozzo così vile,
ma falle, come in vita, in morte onore,
e sepoltura li dà signorile:

⁴³ «Delia spaccò allora la terra e io mi inmersi nelle buie caverne fino a giungere a Ortigia, che mi è cara perché ha un appellativo che è quello della mia dea e perché per prima mi ha consentito di ritornare all'aria aperta» (*ibid.*, V, vv. 639-641).

⁴⁴ En el admirable soneto XIII, que, como afirma Bienvenido Morros, «seguramente pertenece al período napolitano, a pesar de no haberse aducido más argumentos que el tema mitológico y su estrechísima relación con un pasaje de la égloga II» (G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelona 2007, p. 100).

⁴⁵ Véase la estrofa 58: «dal dolor vinta e dal camino/ Stanca, sul terren duro al ciel aperto/ Si gettò la infelice sotto un pino./ ché, se ben da la ninfa le fu offerto/ l'albergo suo che quivi era vicino/ star vuol la disperata a lo scoperto/ e'n pianto si disfà, com'al sol neve:/ sbandito ha il sonno e più non mangia e beve».

d'indi sotterra lo fa correr fuore,
a canto a la marina, ove il Ninfeo
de la mirabil opra Crate feo (70)

La humanidad de Leucopetra – hasta aquí sólo un topónimo, el de la masería de Bernardino Martirano –, conlleva su reconocimiento como flamante ninfa. El novísimo, cuanto breve, *aition* que el poeta le dedica esboza su imagen de cazadora seguidora de Diana⁴⁶ a la que consagra «sua verginitate», estando, por ello, «de' lacci d'amor leggiera e sciolta». De ella se enamoran dos «gran pastori», Sebeto y Vesuvio, que «per fuggir dell'altiera il torto e l'onte» van a padecer sendas metamorfosis en río y monte. La presencia de éstos reenvía también a Sannazaro puesto que «la uscita» a la que acompañan a Sannazaro dos de las llorosas ninfas del Sebeto es el manantial donde nace el río, junto al Vesuvio, en las faldas del Monte Somma⁴⁷: sobre la coherencia geográfica se funda la *fabula* amorosa de la inédita ninfa de Martirano, pero también la sutil relación de su *aition* con la *Arcadia*.

Leucopetra posee ahora ciertas cualidades y características de Aretusa, especialmente, su defensa de la virginidad (finalmente, desecha, con un éxodo claramente cómico – estrofa 86 –) y su destino acuático. La piedad de Leucopetra hacia Aretusa tiene su envés en la dureza impía de la nueva ninfa hacia sus dos amantes, cuyo respectivo destino mineral va a desatar la ira de Júpiter, condenándola a la metamorfosis:

E come dura fu vie più che i sassi
Piacque al gran padre trasformarla in pietra:
e mentre corre, ecco, le ferma i passi,
i membri indura, l'arco e la faretra:
un bianco scoglio al mar vicino stassi,
ch'è detto ancor da tutti Bianca Pietra;
indi poi a prieghi del cortese Crate,
le prime membra le furono tornate (85)

⁴⁶ «Or dirò di costei, che così il core/ ha mostro a l'altra pien di cortesia./ E se tanto potrò, di lei l'onore/ non torrà il tempo e sempre chiaro fia./ Questa ninfa gentil dal primo fiore/ di sua tenera etade in leggiadria/ tutte l'altre vincendo, pargoletta/ sempre portò faretra, arco e saetta» (79, *ibid.*, p. 78).

⁴⁷ Cfr. G. A. Summonte, *Historia della città e Regno di Napoli*, (1602), Antonio Bulifon, Napoli 1675, p. 234 (citado por Vecce, *ibid.*, p. 301).

La presencia de Cratis -el más importante río de Calabria, homónimo de otro río griego, el *Krathis* de Acaia, en el Peloponneso- refuerza la caracterización neogriega de la *villa* de Leucopetra; el ilustre río («Crate») – que Toscano interpreta como un *alter ego* de Bernardino⁴⁸ – destina a Martirano la función de constructor-decorador del Ninfeo de la *villa*: el río, transportador de conchas, adorna este recinto sacro, en una acción, a la vez natural y artística, más duradera de la que a su homónimo acayo le había dado el autor cómico Metagene en la sátira *Thuriopersai*, uno de cuyos fragmentos Luciano Canfora ha traducido así:

Per noi il fiume Crati spinge a valle enormi *mazai* (una especie de pizzas) che si sono impastate da sole, mentre l'altro fiume trascina un flusso di focacce, di carni, di razze bollite che vi si rotolano. Qui scorrono piccoli ruscelli di calamari arrostiti, con parghi e aragoste, là di salicce e di carni tritate, qui con bianchetti, là con fritelle. E dall'alto, tranci di pesce, cottisi da soli, si lanciano nella nostra bocca, mentre altri stanno proprio davanti ai piedi. Inoltre ci nuotano attorno focacce di farina fina⁴⁹

Nuestro Crate conserva el carácter nutricional de cuando fluía en Grecia, pero ahora esculpe la «bella obra» con elementos comestibles más duraderos; en efecto,

sol di cocchiglie
di color bianco, nero, giallo e misco,

se componen las escenas de

il gran Nettuno, Doride e le figlie,
Venere, Amore e le Cariti al fisco
de l'aure vedensi ir per l'ampio mare,
ascondersi Aci e Galatea notare (71)

Se trata de un programa iconográfico muy complejo organizado en torno a la madre de Aretusa (Dórida) y a sus hermanas; el marco que rodea este mundo de los inmortales marinos, presidido por la heráldica de Martirano, envuelve esta hierofanía marítima: los 12 meses, cuatro alegorías (entre ellas

⁴⁸ B. Martirano, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁹ Ateneo Naucratica, *I Deipnosofisti, I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana su progetto di L. Canfora, Salerno editrice, Roma 2001, p. 269-270.

la de la astronomía), Plutón y Proserpina la rodean, completando el orden intelectual y moral del «buon pastor», el dueño de Leucopetra.

Aretusa es devuelta así a su destino primigenio, marino, lo que la salva del hundimiento ctonio al que la había condenado Sannazaro. La restitución de un equilibrio mítico primordial pasa en el texto de Martirano por el rebajamiento de tono y el cambio de registro lingüístico, que, *au contraire*, permite al secretario regio restituir a la vida, y bien floreciente, a la mortecina Parténope de Sannazaro: las armas de Emperador – a cuya exaltación se dedica la segunda parte del poema – aseguran ahora la gloria de la sirena napolitana.

4. En este nuevo orden brilla el poder taumatúrgico de la inédita ninfa Leucopetra. Su personificación culmina el proceso de adaptación de un topónimo griego ilustre a los pies del Vesuvio. En efecto, la *masería* de Leucopetra, *locus amoenus* de exaltación de las fuerzas naturales relacionadas con la tierra y con el mundo ctonio, está marcada por el sello de Grecia y de la Calabria greco-romana y bizantina: el nombre de Leucopetra ha pasado a la historia por ser la localidad del istmo de Corinto donde el ejército de la Liga aquea fue derrotado por los romanos guiados por Lucio Mummio en el 146 antes de Cristo. Esta victoria de Roma supuso el principio de su directo dominio sobre el territorio helénico. Un destino dramático, que el nombre de la *villa* de Martirano acababa por recordar.

Un idéntico topónimo se hallaba ya desde la antigüedad en Calabria, donde llevaba ese nombre el acantilado de piedra blanca situado en el límite sud-oriental peninsular del estrecho de Messina. Se trata de un lugar de la biografía de Cicerón, como él mismo cuenta en la I Filípica: cuando en el 44, se aleja de Roma y viaja a Siracusa para pasar a Grecia, el arpinate no quiere comprometer políticamente a sus huéspedes sicilianos, con los que se queda un solo día, prefiriendo embarcarse sin demora; es entonces empujado por los vientos hasta Leucopetra («ad Leucopetram, quod est promontorium agri Regini, venti detulissent, ab eo loco conscendii»⁵⁰). Tras un primer intento fallido de retomar la ruta, el austro va a devolver la embarcación al mismo sitio, y Cicerón, entonces, «in villa P[ubl]ii Valeri, comitis et familiaris mei» descansa durante dos días. A este personaje se refiere también Cicerón en una carta a Ático, donde le llama *noster*: Valerio pudo ser su intérprete de griego,

⁵⁰ M. T. Cicerón, *Orationes. Philippicae*, I, 7.

pues en el año 44, refiriéndose a sus relaciones con las ciudades de Sicilia, alude Cicerón a las informaciones que le procura un Valerius, *interpretes*, que es seguramente el habitante de Leucopetra, ciertamente informado de lo que pasaba en la Sicilia del canal de Messina, dada su cercanía a ese territorio de Calabria (*Att. XVI*, 11, 7). Hoy se reconoce a Publio Valerio como intérprete oficial de Cicerón, quien encontró en él un lazo fuerte con el mundo griego.

La poderosa caracterización geofísica del promontorio está presente en autores clásicos científicos que también lo habían citado, y entre ellos Estrabón en *Geografía*, VI, 1, 7:

Quien navega desde Reghion hacia levante por una distancia de 50 estadios [9 km] encuentra aquel promontorio que por el color llaman Leucopetra, con el cual, dicen, acaban los Apeninos

Respecto al valor geológico y orográfico de la Leucopetra cálabra -último sostén (o cabeza, como lo definen otros geógrafos) de los Apeninos- la nueva *villa* de Leucopetra a los pies del Vesuvio, venía a ser un montaña nominalista y virtual que se oponía, además, al carácter amenazante del volcán; su significación cromática y luminosa contrastaba con el nombre de la localidad junto a la que se alzaba, Pietrarsa⁵¹, donde se hallaban las piedras ardientes del Vesuvio, las llamadas *pietre arse*, que tanto interesaron al Emperador Carlos V mientras estaba alojado en la *masería* de Martirano; lo testimonia Gregorio Rosso, que informa sobre cierta excursión de Carlos para verlas:

Posò quella serà l'Imperatore, nella casa dello Segretario Martirano, & in quello loco si trattenne trè giorni, perché in Napoli non stauano in ordine li archi trionfali, & altri apparati, per riceuerlo, e dicono, che in quelli giorni molto se marauigliasse delle prete arse, che cadero in tempo dell'incendio della Montagna di Somma⁵²

Se diría que en Portici se potencia el valor primigenio de naturaleza incontaminada del topónimo Leucopetra: frente al predominio del fuego vesuuviano y de sus efectos ardientes (Pietrarsa es todavía hoy un importante referente de Portici), Leucopetra acumula significados simbólicos

⁵¹ «Presso Pietrarsa c'era la villa di Bernardino Martirano» (N. della Monica, *op. cit.*, p. 235).

⁵² Gregorio Rosso, *Historia delle cose di Napoli sotto l'Imperio di Carlo V*, Nella Stampa di Gio. Domenico Montanaro, Napoli 1635, p. 112-113.

alternativos, que representan la dimensión geológica, orográfica y titánica del immaculado acantilado calabrés.

Pero la elección del nombre de la villa pudo querer ser también una afirmación de la pervivencia del espíritu griego por encima de la derrota militar y de la pérdida de su existencia política. El uso de la doctrina de Eneide de Mesina que los griegos hicieron de las grandes batallas, incluyéndolas en los procesos de divinización de actos y pasiones del hombre⁵³, quizás no fue extraño al sentir de Martirano; Si, en efecto, junto a Maratona, Salamina, Platea, Granico e Arbela, los griegos divinizaron la batalla de Queronea, donde «perdettero la libertà civile», y la de Leucopetra, donde perdieron la libertad «politica e la patria loro divenne provincia romana»⁵⁴, no se puede excluir la voluntad celebrativa por parte del secretario en el momento en que eligió el nombre para su villa de recreo.

Finalmente, hay que constatar que no abundan las *auctoritates* sobre estas divinizaciones y, desde luego, no resulta documentada ninguna atestación de personificaciones poéticas de la batalla de Leucopetra y del topónimo anteriores a la elaborada por Bernardino Martirano. Es posible hipotizar que la Leucopetra calabresa tuviera para los humanistas carácter de presidio helénico y de memoria reivindicativa de la inmortalidad del nombre por encima de la derrota: la localidad de Leucopetra fue cabeza de un territorio que llega hasta Capo Bruzzano y todavía hoy esta comarca es denominada por los estudiosos «grecánica».

No se puede excluir que el nombre de la masería vesuviana de Martirano evocara algunas de estas sugerencias, aunque lo que hay de cierto es la caracterización neoclásica del topónimo griego, en armonía con la dimensión del humanismo cultivado por los hermanos calabreses, tan apegado al helenizado sur de Italia del que procedían.

⁵³ Los griegos «fra le molte cose, atti e passioni dell'uomo da essi divinizzate [incluyeron] le battaglie, se pur non si voglia dire questa piuttosto che apoteosi, una poetica personificazione» (F. Zanotto, *Dizionario pittoresco*, tomo 3, Antonelli, Venezia 1843, p. 222.

⁵⁴ *Ibidem*.

APOLLONIA STRIANO

GIAMBATTISTA VICO: IL RACCONTO DEL SÉ

«Cosa importa chi parla?»

M. Foucault, *Che cos'è un autore?*

Con vigoroso slancio, il letterato friulano Giovanni Artico di Porcia¹ nel secondo decennio del 1700 si rivolgeva ai maggiori intellettuali italiani per-

¹ Dettagliate notizie su Giovanni Artico di Porcia sono in G. Pizzamiglio, *Giovanni Artico di Porcia, poeta drammaturgo e storiografo (1682-1743)*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. L'età veneta*, vol. 3, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Forum, Udine 2009, pp. 2046-2053. Giovanni Artico (Porcia, 1682-1743) trascorse quasi tutta la vita nel castello della sua famiglia a Porcia. Dai carteggi con i suoi principali interlocutori, Ludovico Antonio Muratori, intellettuale eclettico, appassionato di letteratura e di storia, e Antonio Vallisnieri, illustre medico docente a Padova, emergono riferimenti a sporadici soggiorni a Venezia e a Bologna. Lontano dai grandi centri culturali, Giovanni Artico si era dedicato totalmente agli studi e alla composizione di due tragedie, *Medea* e *Seiano*. Grazie all'amicizia con Vallisnieri, era entrato in contatto con il mondo dell'Arcadia erudita, animato dal drammaturgo Scipione Maffei e da Apostolo Zeno, redattore del «Giornale de' letterati d'Italia», manifesto delle riforme culturali proposte dall'Arcadia. Suggerito da queste idee, improntate alla ricerca di una verità libera da pregiudizi e ad un'utile contaminazione tra letteratura, metodo scientifico, sperimentazione, Giovanni Artico mise a punto il progetto di raccogliere le autobiografie dei maggiori ingegni italiani. L'atteggiamento cauto di Muratori e soprattutto l'improvvisa morte di Vallisnieri finirono per vanificare il suo disegno. In merito, cfr. C. De Michelis, *L'autobiografia intellettuale e il «Progetto» di Giovanartico di Porcia, in Vico e Venezia*, a cura di C. De Michelis, G. Pizzamiglio, Leo S. Olschki, Firenze 1982, pp. 91-106; E. Dorigo, *Il progetto Ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro vite (1721), di Giovanni Artico di Porcia e Le Vite di L. A. Muratori, G. B. Vico, Benedetto Bacchini*, in «Rivista di Studi Italiani», XXX, 1, 2012, pp. 46-134.

ché aderissero al suo ampio progetto, un'opera collettiva in cui raccogliere le loro autobiografie:

Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro Vite Ai Generosi, e Gentili Letterati d'Italia.

[...] Nostra intenzione dunque si è di esporre al Pubblico per mezzo delle loro stesse penne le Notizie d'alcuni Letterati viventi d'Italia, e de' loro Studj. Questa Istoria dovrà, siccome testé s'è per noi accennato, da essi stessi scriversi, contezza in essa dando del tempo della loro nascita, del nome de' loro Padri, e della loro Patria, e di tutte quelle aventure della loro vita, che render la ponno più ammirabile, e più curiosa, e che onestamente da essi senza carico del loro buon nome, e senza pena d'un giusto rossore puote al Mondo, ed ai posteri comunicarsi. Appresso o separatamente raccontando, o intrecciando, secondo occasione, o secondo lor genio, alle accennate notizie quelle de' loro Studj, una più distinta narrazione verran descrivendo di questi, stendendola con le più esatte circostanze, e minute [...].

Fatto dal nostro Letterato questo discernimento per le accennate ed altre Scienze, e bell'Arti da lui imparate, e additati gli abusi delle scuole, se avvenuto gli sarà d'osservarne, passerà a ragionare di quella Scienza, od'Arte, a cui con istudio particolare s'è appigliato, l'Opere notando, che ha pubblicato, o è per pubblicare, quali Autori abbia seguiti, o imitati, e perché, e perché pure gli altri trattanti la stessa materia abbia schifati; se nell'Opere sue di che ritrattarsi, o pentirsi ritrovi, le Critiche accennando, e le Apologie, che fatte si sono, o si potrebbero fare contro, e in difesa loro. Qui è dove ricercasi tutta la sincerità de' nostri Letterati, a' quali in questo punto auguriamo un'eroica indifferenza ad ammaestramento di chi non sente molto avanti nel buon gusto, ed è questo quel punto, a cui come a bersaglio s'indirizza questa nostra fatica².

Giovanni Artico, suggestionato dalle implicazioni costruttive e programmatiche che circolavano nel macrocosmo dell'Arcadia e delle accademie³, le

² G. A. di Porcia, *Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro Vite Ai Generosi, e Gentili Letterati d'Italia*, in E. Dorigo, *op. cit.*, p. 107 e *passim*.

³ Lo stesso Vico, proprio nella *Vita scritta da se medesimo*, avrebbe sottolineato l'importanza delle accademie, traendo spunto dai suoi ricordi relativi alla partecipazione ad un dibattito indetto dagli Infiammati: «Questo bellissimo frutto rendono alle città le luminose accademie, perché i giovani, la cui età per lo buon sangue e per la poca sperienza è tutta fiducia e piena di alte speranze, s'infiammano a studiare per la via della lode e della gloria, affinché poi, venendo l'età del senno e che cura le utilità, esse le si procurino per valore e per merito onestamente» (G. Vico, *Vita scritta da se medesimo* in *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2005, pp. 7-8). Così Andrea Battistini sulla natura e sulla vocazione delle Accademie: «Sede deputata alla presentazione di sé all'interno di un sodalizio corporativo creato apposta affinché con lo stare insieme i suoi affiliati non smarriscano la propria identità di uomini colti, un istituto fortunato e inclusivo quale l'accademia è, tra Rinascimento e Barocco, il ridotto più acconcio in cui rintrac-

sottoscriveva e le condivideva a tal punto da provare, dalla sua postazione di marginalità, a promuovere un'operazione importante, dall'intento edificatorio⁴. Lucidamente tratteggiava un corollario di indicazioni, alle quali gli scrittori si sarebbero dovuti attenere, proprio per rispondere pienamente a quest'urgenza. Era necessario che procedessero con rigore e che, dopo aver fornito dettagliate notizie biografiche, si soffermassero sulla loro formazione, sui loro autori di riferimento⁵, per poi analizzare – con onestà intellettuale – le opere che avevano prodotto:

Qui è dove li preghiamo a svilupparsi dalle catene dell'amor proprio, e sciolti da ogni privata passione dichiararsi per lo bene pubblico, la picciola gloria di far illustri solamente se stessi posponendo alla vera, e grande di giovare a una intera Nazione.

La vagheggiata equidistanza («neutralità») con cui si sarebbero dovuti addentrare nelle loro vicende – segnate, come quelle di tutti gli uomini, da incertezze e conquiste, perdite e acquisizioni – avrebbe dunque comportato una generale utilità, intrinseca al coraggioso impianto didattico sotteso:

Ciò detto sia per far coraggio a' Letterati nostri, ond'essi generosamente nell'espore la storia de' loro studj facciano a vantaggio universale palesi i

ciare, sul filo della retorica atteggiata a rito vivente, i prodromi di confessioni personali, sia pur velate dal merletto della raffinatezza iniziatica e allusiva del discorso epidittico» (A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 1990, p. 22).

⁴ Secondo Benedetto Croce lo studioso friulano era stato indotto al progetto dalla lettura di Leibniz, che aveva evidenziato quanto fosse necessario che gli autori raccontassero la storia delle loro scoperte ed i progressi compiuti per arrivarci (cfr. B. Croce, *Nuove ricerche sulla vita e le opere del Vico e sul vichianismo*, in «La Critica», XVI, 4, 1918, pp. 213-216, qui a p. 216).

⁵ Già nel 1721, Giovanni Artico scriveva a Ludovico Antonio Muratori del suo disegno: «Penso di raccogliere la vita d'alcuni letterati viventi d'Italia scritte da loro stessi e di pubblicarle. In queste vite vorrei che questi signori stendessero la storia de' loro ingegni, cioè da chi abbiano apparato il metodo de' loro studi, perché abbiano seguita più l'autorità di questo o di quel maestro, di questo o di quell'autore, in somma più questa che quella scuola; che libri abbiano sin ad ora pubblicati; se ne' libri da loro pubblicati vi ritrovino di che pentirsi e ritrattarsi; quali sieno, se ne hanno, i loro oppositori e quali i loro apologisti; quali altre opere pensino di pubblicare. Vorrei che stendessero, per tendere l'opera più curiosa e rispondente al titolo, la loro nascita, patria, impieghi, avventure, ma non già i loro costumi, per non obbligarli a confessarsi in pubblico. A me pare, oltre molte altre forse non poco importanti conseguenze, che questa fatica, che poco può costar di disagio a' suoi autori, meglio d'ogni altra cosa dovrebbe istruire il mondo sì veramente che i letterati ch'entrassero in questa raccolta fossero di perfetto gusto nelle loro arti e scienze professate» (lettera datata 24 luglio 1721, in C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Leo Olschki, Firenze 1979, p. 76).

proprij abbagliamenti, pur troppo perdonabili, perché da questi è difficile, che difendasi la mente nostra finché è vestita di carne, vale a dire finché ell'è oppressa dalle passioni, ed è dai sensi ingannata. Ma se malagevole si è che se ne difenda, molto più malagevole egli è, che li confessi [...]. E pure con tanto vigore non si combatte in difesa del nostro costume, quanto si battaglia per la riputazione del nostro ingegno. Ma comunque la cosa sia preghiamo di nuovo i Letterati nostri ad armarsi nel descrivere la storia di se stessi d'una generosa neutralità, e a trattare le cose loro siccome la varia costituzione delle cose stesse lo richiederà, vestiti ora del carattere di giudici, ora di censori, ed ora d'apologisti [...].

L'opera così strutturata doveva essere destinata al pubblico per divulgare un messaggio inconfutabile ed ineguagliabile di correttezza e rigore, altissime categorie in cui i compilatori, «maestri» e «guide», potevano esprimere la funzione civilizzatrice della scrittura stessa:

Ed ecco bella, e intera l'idea di quest'Opera, la di cui utilità mescolata col piacere di chi tra le mani vorrà averla, per quello, che a noi ne paja, soverchia cosa si è minutamente descrivere. Chi non vede, ch'ella riuscirà come un trattato universale pratico tutto in volume racchiuso di quanto saper si dee in ogni genere di letteratura, e che sarà un vasto campo di critica per esercitarvi gli ingegni? Basti questo cenno per tutto quello, che dir si potrebbe in raccomandazione d'un'Opera, i di cui compilatori non sono oziosi contemplativi, ma de' loro precetti sono nello stesso tempo esecutori, e maestri, e di se stessi in certa maniera guide, e seguaci.

Le importanti dichiarazioni di intenti erano tuttavia limitate dal reale stato dell'arte: nel 1725 soltanto Giambattista Vico – filosofo e letterato figlio di un modesto librario⁶ – aveva aderito e consegnato la sua autobiografia⁷, proponendo così involontariamente un modello:

Per ora noi non ci ritroviamo in arnese di pubblicare intera quest'Opera, e però ci contentiamo di darne un saggio colla *Vita* del Sig. D. Gio. Battista de Vi-

⁶ Per una vivace, palpitante ricostruzione del contesto familiare e cittadino in cui si formò Vico, cfr. M.G. de Ruggiero, *La Napoli gentile di Giambattista Vico. Curiosità storie e suggestioni*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2008.

⁷ La datazione dell'opera, ha sottolineato Battistini, dovrebbe essere anticipata al 1723. In una lettera che Giovanni Artico aveva scritto il 5 gennaio del 1724 a Vallisneri, aveva affermato di aver già inviata a Lodoli la *Vita* di Vico, insieme al progetto di stampa. Nel 1728 la *Vita* di Vico veniva pubblicata di seguito al *Progetto ai Letterati d'Italia*, nella *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, tomo I, a cura di A. Calogerà, Zane, Venezia 1728, pp. 147-256.

co celebre Letterato Napoletano da lui stesso descritta, e che più dell'altre, che fin ad ora ci son pervenute, s'accosta all'idea da noi conceputa. Ella questa Vita potrà in parte servire di norma a chi vorrà favorire la nostra Raccolta, e la cortesia imitando, e insieme la maniera nello stendere le notizie de' proprj studj del Sig. de Vico darà mano al compimento di questa utile fatica⁸.

La partecipazione di Vico era stata dunque sollecita e relativamente rapida: il filosofo, tuttavia, aveva dichiarato proprio nelle pagine della *Vita*, di aver ottemperato a questo compito con molti dubbi e di aver nutrito perplessità tali da ritenere più volte di abbandonarlo⁹. Certamente sapeva bene quanto pericoloso potesse essere costeggiare il racconto di sé senza essere profondamente liberi ed estranei a qualsiasi indulgenza autocelebrativa. Tuttavia, era lecito farlo, appellandosi all'antico *topos* retorico della «riservatezza del magnanimo». In questa categoria – sancita da Aristotele, poi ripresa da Sant'Agostino e da Dante – trattare della propria persona e della propria vita

⁸ Cfr. G. A. di Porcia, *op. cit.*

⁹ Così, Vico nell'*Aggiunta fatta dal Vico alla sua Autobiografia (1731)*: «Circa questi tempi il signor conte Gianartico di Porcia [...] avendo disegnato una via da indirizzarvi con più sicurezza la gioventù nel corso degli studi, sulla vita letteraria di uomini celebri in erudizione e dottrina; egli tra' napoletani che ne stimò degni, ch'erano al numero di otto (i quali non si nominano per non offender altri tralasciati dottissimi, i quali forse non erano venuti alla di lui cognizione), degnò d'annoverare il Vico, e con orrevolissima lettera scrittagli da Vinegia, tenendo la via di Roma per lo signor abate Giuseppe Luigi Esperti, mandò al signor Lorenzo Ciccarelli l'incombenza di procurarlagli. Il Vico, tra per la sua modestia e per la sua fortuna, più volte negò di volerla scrivere; ma alle replicate gentili istanze del signor Ciccarelli finalmente vi si dispose. E, come si vede, scrissela da filosofo; imperciocché meditò nelle cagioni così naturali come morali e nell'occasioni della fortuna; meditò nelle sue, ch'ebbe fin da fanciullo, o inclinazioni o avversioni più ad altre spezie di studi ch'ad altre; meditò nell'opportunità o nelle traversie onde fece o ritardò i suoi progressi; meditò finalmente, in certi suoi sforzi di alcuni suoi sensi diritti, i quali poi avevagli a fruttare le riflessioni sulle quali lavorò l'ultima sua opera della *Scienza nuova*, la qual approvasse tale e non altra aver dovuto essere la sua vita letteraria» (G. Vico, *Vita*, cit. pp. 68-69). Aggiungeva: «[...] avvenne che il signor conte di Porcia, in una occasione la qual non fa qui mestieri narrare, gli scrisse ch'esso voleva stampar un suo *Progetto a' signori letterati d'Italia* più distinti o per l'opere date alla luce delle stampe o più chiari per rinomea d'erudizione e dottrina, come si è sopra pur detto, di scriver essi le loro *Vite letterarie* sopra una tal sua idea con la quale se ne promuovesse un altro metodo più accertato e più efficace da profittare nel corso de' suoi studi la gioventù, e di volervi aggiungere la sua per saggio, che egli aveva di già mandata, perché, delle molte che già glien'eran pervenute in potere, questa sembravagli come di getto caduta sulla forma del suo disegno. Quindi il Vico, il qual aveva creduto ch'esso la stampasse con le *Vite* di tutti ed in mandandogliela aveva professato che si recava a sommo onore d'esser l'ultimo di tutti in sì gloriosa raccolta, si diede a tutto potere a scongiurarlo che nol facesse a niun patto del mondo, perché né esso conseguirebbe il suo fine ed il Vico senza sua colpa sarebbe oppresso dall'invidia» (*ibid.*, pp. 72-73).

poteva produrre la formulazione di una dottrina condivisibile e di grande vantaggio per tutti¹⁰. Insieme a questa motivazione, tra gli altri elementi che lo inducevano a confrontarsi con una simile esperienza, vi era la percezione delle nuove inclinazioni della prosa borghese, orientata verso soluzioni contaminate e ibride, tra tangenze e contiguità di generi, che rispecchiavano pienamente la complessità del periodo, segnato da veloci cambiamenti¹¹.

Proprio in questa rapida tensione evolutiva, Vico riteneva risolvibile la frattura tra lo spirito e la vita, da sempre presente nel pensiero europeo e nella sua riflessione. Visionariamente – ha sottolineato Donald Phillip Verene – il filosofo componeva il contrasto trovando il cominciamento del percorso dell'umanità verso la civiltà non nella ragione ma nella poesia¹², nella fantasia, facoltà della mente originale e indipendente, alimentata dall'esistenza stessa¹³.

Era influenzato dal contesto della cultura meridionale, caratterizzato da un tratto immaginativo forte. In questo ambito, il tema della soggettività e della sua rappresentazione, affrontata come biografia e autobiografia, da tempo era divenuto dogma ineludibile e impegno centrale¹⁴. Il discorso

¹⁰ Cfr. in merito, A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit.; R. Diana, *Configurazioni filosofiche di sé. Studi sull'autobiografia intellettuale di Vico e Croce*, prefazione di G. Cacciatore, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, p. 57 e *passim*.

¹¹ Cfr. in merito, G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Le Monnier, Firenze 2017, p. 21 e *passim*. Tellini mette in relazione la cinquecentesca *Vita di Benvenuto Cellini* edita nel 1728, con la *Vita* di Vico apparsa contestualmente, la *Vita* di Pietro Giannone, composta nel carcere di Miolans in Savoia nel 1736-1737 (a stampa soltanto nel 1905) e la *Vita* di Vittorio Alfieri, scritta per lo più nel 1790 a Parigi, e pubblicata postuma nel 1808.

¹² Anche nella sua età giovanile, la poesia era stata una tappa fondamentale, propedeutica alla maturazione: «Ma il Vico aveva appreso una tal sorta di poesia per un esercizio d'ingegno in opere d'argutezza, la quale unicamente diletta col falso [...]; onde, come farebbe dispiacenza alle gravi e severe, così cagiona diletto alle menti ancor deboli giovanili. Ed in vero si fatto errore potrebbe dirsi divertimento poco meno che necessario per gl'ingegni de' giovani, assottigliati di troppo e irrigiditi nello studio delle metafisiche, quando dee l'ingegno dare in trascorsi per l'inforcato vigor dell'età perché non si assideri e si dissecci affatto, e con la molta severità del giudizio, propria dell'età matura, procurata innanzi tempo, non ardisca appresso mai di far nulla» (G. Vico, *Vita*, cit., p. 11).

¹³ D. P. Verene, *L'originalità filosofica di Vico*, in *Vico oggi*, a cura di A. Battistini, Armando, Roma 1979, p. 104.

¹⁴ Imprescindibile l'avvincente disamina sulla proliferazione di biografie e autobiografie in area meridionale proposta da Battistini, che dalla *Vita* di Torquato Tasso elaborata da Giovan Battista Manso e dai *Dialoghi* dello stesso Tasso, pieni di riferimenti personali, arriva al «parlare di sé» praticato da Giordano Bruno come conseguenza dell'anticonformismo speculativo e al progetto epistolare di Giovan Battista Marino, che avrebbe così consegnato una lettura apologetica

sull'esemplare militanza di alcuni nella realtà del mondo veniva sviluppato come pratica immanentista per contribuire a delineare una comune coscienza moderna, in cui poteva trovare consolidamento la prospettiva interpretativa e affondare le proprie basi lo storicismo¹⁵. Napoli sembrava estremamente inclinata verso quest'impostazione, anche come conseguenza di due importanti episodi, che ne avevano segnato ed indirizzato il pensiero: l'insediamento imponente dei Gesuiti¹⁶ e la attenta ricezione della lezione di Cartesio.

Pedro de Ribadeneira aveva pubblicato proprio in città nel 1572 la biografia di Ignazio di Loyola¹⁷, al cui interno era sottolineato il valore degli *Esercizi*, prontuario pedagogico di insegnamenti focalizzati attraverso un rigoroso lavoro di autoanalisi, utili per tutti gli uomini.

Ci si trovava al cospetto di un paradigma nello stesso tempo spirituale e secolare, principio fondante poi ripreso da Cartesio. Quest'ultimo, certo che l'anima e la ragione fossero uguali in ogni individuo, aveva provato a definire un sistema di regole valido per tutti¹⁸. Per questa intuizione, alla fine del 1600, il *Discorso del metodo* era stato acquisito come un testo fondamentale e il suo autore godeva di una tale fama da lasciare poco spazio agli altri filosofi¹⁹. Come in un'originale autobiografia e confessione speculativa, Cartesio aveva infatti ordinato enunciati per formare un'articolata ed esemplare tasso-

tica degli episodi controversi e cruciali della sua vita, fino alle esperienze di Tommaso Campanella, di Giannone (A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., pp. 22-32).

¹⁵ In questa disposizione Vico dichiarava di aver scritto la sua autobiografia: «con ingenuità dovuta da storico, si narrerà fil filo e con ischiettezze la serie di tutti gli studi del Vico, perché si conoscano le proprie e naturali cagioni della sua tale e non altra riuscita di letterato» (*Vita*, cit., p. 7). Cfr. in merito, E. Nuzzo, *Vite e scritti di capitani. Attorno alla «Vita di D. Andrea Cantelmo» di Leonardo Di Capua*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2003, p. 13; cfr. F. Tessitore, *Vico, la decadenza e il ricorso*, in Id., *Nuovi contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002.

¹⁶ Cfr. E. Pontieri, *Le origini della Riforma cattolico-tridentina a Napoli in Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1960.

¹⁷ Pedro de Ribadeneira pubblicò la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Jesu Fundatoris*, Roma 1609.

¹⁸ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 43 e *passim*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48: «Questi gode al sud di particolare fortuna perché il suo pensiero entra in sintonia con quello meridionale per i risvolti metafisici dedotti da un esame interno all'io. Se al nord l'esempio galileiano trova un'organizzazione comunitaria che applica il metodo della nuova scienza al mondo della natura, indagata da una collettività che scrive la propria storia con il giornale o con la lettera erudita [...] a Napoli, ove l'intellettuale avverte maggiormente il senso della solitudine [...] si rintraccia 'l'incipit del nostro autobiografismo settecentesco'».

nomia antropologica, edificata in isolamento, come un monologo metafisico e universale²⁰.

Lo stesso Vico – la cui prima formazione era avvenuta nel Collegio massimo dei Gesuiti²¹ – intercorso in questa sorta di «egemonia culturale», ne era stato influenzato. Eppure nella *Vita* il filosofo aveva sottolineato la sua netta distanza dal cartesianismo²², disseminando prove per confutare qualsiasi contiguità²³.

²⁰ «Gli edifici che un solo architetto ha iniziato e completato sono di solito più belli e ordinati di quanto lo siano quelli che hanno cercato di riadattare in molti, servendosi di vecchi muri che erano stati costruiti per altri fini» (R. Descartes, *Discorso sul metodo*, a cura di L. Urbani Livi, Rusconi, Milano 1997, pp. 106-107).

²¹ Così Fausto Nicolini ricostruisce, con toni quasi romanzeschi, l'ingresso del piccolo Vico nel Collegio dei gesuiti, nell'ottobre del 1680: «Ma nell'ottobre successivo il padre, spinto a ciò da qualche frequentatore della sua libreria e sopra tutto dalla vicinanza di questa al Collegio massimo dei gesuiti, volle porvi il figliuolo come esterno, facendolo entrare nella classe d'umanità media, tenuta allora dal padre Antonio del Balzo (1650-1725), filosofo nominalista e, durante tutta la sua vita religiosa, insegnante in quel collegio. E par quasi vedere il piccolo Giambattista, in parrucca lunga, mantelletto nero e collarino bianco da 'abate' (così allora vestivano ed erano detti gli studenti), uscire ogni mattina dalla botteguccia paterna, scambiare un saluto coi librai vicini, lasciarsi a man sinistra il Banco della Pietà, rasentare a man destra le scalinate di San Nicola a Nido, dare istintivamente un'occhiata alla colossale testa di cavallo donata da Lorenzo il Magnifico a Diomede Carafa [...], passare sotto l'antichissima statua del Nilo chiamata volgarmente il 'Corpo di Napoli', voltare a sinistra per la strada detta ora dell'Università vecchia, e giungere finalmente al Gesù Vecchio, sede allora del mentovato Collegio massimo, oggi della Biblioteca e altri istituti universitari» (F. Nicolini, *La giovinezza di Giambattista Vico. Saggio biografico*, il Mulino, Bologna 1992, p. 19; la prima edizione apparve con Laterza, Bari 1932).

²² Sul controverso confronto stabilito da Vico con la filosofia di Cartesio, osserva Rosario Diana: «L'unicità dell'ideatore», ravvisato – lo si noti bene – nel pressoché incolto *homme de bon sens*, provvisto del solo lume naturale, è dunque per Cartesio garanzia di verità, di coerenza e di consistenza logica. Quest'«uomo di buon senso» [...] non potrebbe che librarsi nel vuoto, ora credendo di raggiungere le vette dove dimora la 'divinità' ora precipitando negli abissi dove regna la 'stoltizia'». Per Vico, l'«autentica dimensione umana del sapere» è «ri-costruzione educata al confronto intersoggettivo» (R. Diana, *op. cit.*, p. 41).

²³ «Né la sua metafisica fruttò punto alcuna morale comoda alla cristiana religione, perché, non solo non la compongono le poche cose che egli sparsamente ne ha scritto [...]. Né dalla sua metafisica esce una logica propria [...]. Né meno serve alla stessa medicina, perché l'uomo di Renato dagli anatomici non si ritrova in natura, tanto che, a petto di quella di Renato, più regge in un sistema la filosofia d'Epicuro, che non seppe nulla di matematica» (G. Vico, *Vita*, cit., p. 22); «ma sopra le *Meditazioni* di Renato Delle Carte, delle quali è séguito il suo libro *Del metodo*, in cui egli disapprova gli studi delle lingue, degli oratori, degli storici e de' poeti, e ponendo su solamente la sua metafisica, fisica e matematica, riduce la letteratura al sapere degli arabi» (*ibid.*, p. 29).

Cartesio – divenuto ironicamente per Vico Renato Delle Carte – acquisisce, nella storia dell'esegesi del filosofo napoletano, il valore di una «funzione», gestita, adoperata, piegata diversamente da illustri lettori.

Francesco De Sanctis, nella sua *Storia della letteratura*, nelle intense pagine che dedica a Vico, si attiene alle indicazioni che egli affida alla *Vita*:

[Vico] già non si perde negli accessori; vede e investe subito la dottrina avversaria nella sua base. Vuole atterrare Cartesio, e con lo stesso colpo atterra tutta la nuova scienza, e non andando indietro, ma andando più avanti. La sua confutazione di Cartesio è completa, è l'ultima parola della critica. Ma la sua critica non è solo negativa; è creatrice; la negazione si risolve in un'affermazione più vasta, che tirasi appresso, come frammenti di verità, le nuove dottrine, e le alloga, le mette a posto. La nuova scienza, la scienza degli uomini nuovi, trova nella *Scienza nuova* il suo limite, e perciò la sua verità [...]. Combattendo Cartesio, la questione gli si allarga, attinge nella sua essenza tutto il nuovo movimento. Anch'esso è un'astrazione. È un'ideologia empirica, idea vuota, e vuoto fatto. L'importante non è dire «io penso»; la grande novità! ma è di spiegare come il pensiero si fa. L'importante non è di osservare il fatto, ma di esaminare come il fatto si fa. Il vero non è nella sua immobilità, ma nel suo divenire, nel suo «farsi»²⁴.

Lontanissima la posizione di Fausto Nicolini – autore, nel 1932, di *La Giovinezza di Giambattista Vico (1668-1700)* – che riteneva che Vico avesse in parte imbastito il suo scritto su incongruenze legate all'incertezza del ricordo. Per questo, proponeva un'altra chiave d'accesso:

Tuttavia è ben possibile epurare il racconto vichiano dalle confusioni, arbitrî e anacronismi troppo stridenti; – liberarlo sopra tutto da quello che ne è il fulcro o concetto animatore, e cioè della ripetuta affermazione, smentita dagli stessi scritti di Vico anteriori al 1710, che in lui fin dalla giovinezza e quasi istintivamente (e non invece, come accadde in realtà, soltanto più tardi e dopo un lungo e oscuro lavoro di autocritica) si fosse determinato un atteggiamento di

²⁴ F. De Sanctis, *La nuova scienza*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Einaudi Gallimard, Torino 1958, pp. 616-715, qui a pp. 689-690. L'intensa analisi del periodo terminava con il riferimento al magistero di Gaetano Filangieri: «La filosofia è già oltrepassata. Non la si dimostra più, è un antecedente generalmente ammesso. Lo scopo non è fare una filosofia, 'inventare un sistema'. Lo scopo è un 'apostolato', propagare e illustrare la filosofia, cioè la verità conosciuta da pochi uomini privilegiati. È la verità annunciata con tuono di oracolo, col calore della fede, come facevano gli apostoli. È una nuova religione. Ritorna Dio tra gli uomini. Si rifà la coscienza. Rinasce l'uomo interiore. E rinasce la letteratura. La nuova scienza già non è più scienza, è letteratura» (*ibid.*, p. 715).

pugnace opposizione all'atomismo, allo storicismo, all'epicureismo e particolarmente al cartesianismo; supplirlo con gli elementi forniti dai suoi scritti giovanili o immediatamente postgiovanili; – e, per tal modo, esibire, se non, sinteticamente, quel racconto compiuto e filato che allo stato dei documenti deve restare un *desideratum*, per lo meno, analiticamente, una serie di notizie certe o altamente probabili. Ma, perché esse riescano chiare, è indispensabile dare preliminarmente uno sguardo d'insieme all'ambiente di cultura nel quale quel corso di autoperfezionamento si svolse²⁵.

Lo scritto di Nicolini, studioso legato a Benedetto Croce da lunga amicizia e da un rapporto di intensa collaborazione, è un saggio biografico, cioè un'integrazione – da un punto di vista non meno problematico e controverso di quello autobiografico²⁶ – di quanto licenziato da Vico. In bilico tra la scrittura documentata e la narrazione libera, tra la cronaca e la creazione artistica²⁷, nella disposizione costantemente affermata di voler riordinare, emendare, spiegare, Nicolini evidenziava i limiti del racconto di Vico. Li giustificava riconducendoli

in parte dalla difficoltà, a trenta o quarant'anni di distanza, di ricostruire col solo aiuto della memoria un atteggiamento spirituale di cui, con lo scorrere del tempo, tutto tendeva a rendere evanescenti i contorni; in parte dalla tendenza, comune a tutti gli uomini, a vedersi nel passato molto lontano quali sono nel presente o nel passato prossimo²⁸.

²⁵ F. Nicolini, *op. cit.*, pp. 48-49.

²⁶ A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., pp. 197-198: «Pare dunque che nell'attuale contesto ispirato [...] la biografia soffra, in misura uguale e contraria, dei limiti euristici di cui era vittima nell'età umanistica. Allora, imparentata strettamente all'encomio e al panegirico, essa vestiva i suoi eroi con l'addobbo sontuoso del plauso incondizionato, esteso dai viventi ai defunti [...], innalzati con l'apoteosi alla sfera celeste del mito. Adesso, in cui gli spazi più riposti dell'abitazione privata si sono sostituiti alla piazza dove un tempo si mostrava solo il volto pubblico e ufficiale, essa spoglia di ogni abito i suoi protagonisti, esponendone i vizi meno confesabili col fungere da tramite tra i recessi più segreti dell'individuo e l'esibizione plateale alle masse curiose, raggiunte con il clamore dei *mass media*. In definitiva, non è cambiato nulla, dal momento che il genere epidittico entro cui la biografia si può agevolmente collocare si occupa allo stesso modo tanto della lode quanto del biasimo».

²⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 197-213.

²⁸ F. Nicolini, *op. cit.*, p. 48.

Tuttavia, anche se dichiarava di non «poter procedere a una sintesi sicura»²⁹, Nicolini insisteva proprio sull'approssimazione di quei passaggi in cui Vico aveva perpetrato la negazione di qualsiasi ascendenza cartesiana:

Nient'altro che tarda e fallace illusione è la ripetuta affermazione dell'*Autobiografia* di non avere egli dovuto nulla a Cartesio, e d'aver sempre, anche in gioventù, dissentito fieramente da lui, tanto nella logica quanto nell'etica, così nella metafisica come nella fisica³⁰.

Non esitava, Nicolini, ad affermare il contrario:

E moltissimo a Cartesio dovè il Vico: né soltanto il cartesiano Vico delle *Orazioni inaugurali* [...] ma anche e sopra tutto l'anticartesianissimo Vico del *Diritto universale* e delle due *Scienze nuove*. Gli dovè tanto da poter essere considerato, quasi alla stessa guisa dello Spinoza, un suo grandissimo figlio spirituale [...]. Ma figlio, qualche altra volta, ingrato e ingiusto, come quando nell'*Autobiografia* tenne tanto a escludere Cartesio dall'albo d'oro dei suoi «auttori»: mentre, per citare un esempio solo, proprio sul *Discours de la méthode* è inconsciamente modellata dal punto di vista letterario una parte dell'*Autobiografia* che, documento palese dell'antipatia d'un filosofo-poeta per un filosofo-matematico, presenta il Descartes quasi come un impostore e un volgare ambizioso, che in quel *Discours* avrebbe inventato un romanzo autobiografico³¹.

Vico – suggeriva inoltre il suo biografo novecentesco – aveva organizzato il racconto della propria vita come una scansione ragionata, liberamente narrativa, parlando di sé in terza persona.

Aveva concatenato i fatti secondo una linea precisa, dominata da un'implicita professione di veridicità dei ricordi: l'indigenza della famiglia in cui era nato, l'incidente subito da bambino³², le incertezze della gioventù, le

²⁹ In merito, osserva Battistini: «Le sviste o gli errori denunciati da Fausto Nicolini, autore del massimo commento a Vico, non sono, in fondo, veramente tali, in quanto l'uomo moderno se non vuole essere ridotto al silenzio imposto dal *déjà vu* deve per forza compiere un atto di violenza testuale, identico a quello che l'interprete delle origini deve compiere sulla sua stessa mentalità nazionale» (A. Battistini, *Introduzione* a G. Vico, *Opere*, cit., pp. XXIV-XXV).

³⁰ F. Nicolini, *op. cit.*, p. 66.

³¹ *Ibid.*, p. 67.

³² «Ma in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, onde rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla frattura cagionatogli uno sformato tumore, per gli cui molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; talché il cerusico, osservando rotto il cranio e

avversità, l'isolamento³³, lo scoraggiamento contrastato dal sommo impegno nello studio³⁴, gli importanti risultati conseguiti³⁵. Proprio su questa costruzione³⁶ – costruzione che pone Vico molto oltre Cartesio³⁷ – Nicolini esercita

considerando il lungo sfinimento, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o arebbe sopravvinto stolido. Però il giudizio in niuna delle due parti, la Dio mercé, si avverò; ma dal guarito malore provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre, quale dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettono dell'arguzie e del falso» (G. Vico, *Vita*, cit., p. 5).

³³ «Per queste ragioni il Vico non solo viveva da straniero nella sua patria, ma anche sconosciuto. Non per tanto ch'egli era di questi sensi, di queste pratiche solitarie, non venerava da lontano come numi della sapienza gli uomini vecchi accreditati in iscienza di lettere e ne invidiava con onesto cruccio ad altri giovani la ventura di conversarvi» (*ibid.*, p. 26).

³⁴ È questo uno dei motivi conduttori del racconto. Giovanissimo, dopo la prima esperienza scolastica in cui aveva appreso la grammatica, si era ritirato per un periodo dalla scuola dei gesuiti (in segno di polemica protesta verso il costume delle raccomandazioni) e aveva iniziato a studiare autonomamente la logica: «Nel qual tempo, essendo di età, egli si poneva al tavolino la sera, e la buona madre, risvegliatasi dal primo sonno e per pietà comandandogli che andasse a dormire, più volte il ritruovò aver lui studiato infino al giorno. Lo che era segno che, avanzandosi in età tra gli studi delle lettere, egli aveva fortemente a diffendere la sua stima da letterato» (*ibid.*, p. 6).

³⁵ In particolar modo Vico si soffermava sui passaggi affannosi della sua carriera universitaria: ad esempio, rievocava il concorso per ottenere «la cattedra primaria mattutina di leggi»: «e 'l Vico, destato in isperanza di conseguirla da questi meriti che si sono narrati particolarmente in materia di giurisprudenza, li quali egli si aveva perciò apparecchiati inverso la sua università, nella quale esso è il più anziano di tutti per ragione di possesso di cattedre» (*ibid.*, p. 49). La lezione che preparò, spiazzò i suoi «competitori»: «Ma la lezione del Vico riuscì tutta fuori dalla loro aspettazione, perché egli vi entrò con una breve, grave e toccante invocazione; recitò immediatamente il principio della legge, sul quale e non negli altri suoi paragrafi restrinse la sua lezione» (*ibid.*, p. 50).

³⁶ Secondo Battistini, in questo impianto è il tratto innovativo dell'opera del filosofo: «Mentre dunque il puro genere agiografico non si cura della concatenazione dei vari episodi di una vita, perché ognuno di essi ha una valenza autonoma di imitabilità presso il fedele, il racconto di Vico salda la rassegna aneddotica con una ferrea concatenazione storica in cui le prime intuizioni vengono successivamente inverte da un pieno possesso razionale [...]. Se si guarda ai *climax* semantici dei verbi, l'autobiografia vichiana risulta un'applicazione individuale della dignità più citata della *Scienza nuova*. Prima di 'riflettere con mente pura', anche il filosofo 'sente senz'avvertire' o 'avvertisce con animo perturbato e commosso'» (A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 59).

³⁷ «Ne consegue, sul fronte delle tecniche narrative, che mentre il racconto di Cartesio è una forma di commedia della ragione, senza inizio e senza fine perché tutto è già previsto in anticipo da un teorema deduttivo, il racconto di Vico, salvando il ricordo degli errori e il pericolo sempre incombente di un declino, investe i fatti di una visione tragica, che si riappropria [...] nella dialettica evolutiva di intuizione imperfetta e intellegibilità pura, del significato del tempo» (*ibid.*, pp. 63-64). Così lo stesso Vico: «Non fingerassi qui ciò che astutamente finse Renato Delle Carte d'intorno al metodo de' suoi studi, per porre solamente su la sua filosofia e matematica ed

la sua interpretazione, ripercorrendone le tappe principali, confermandole o contestandole³⁸.

Inoltre – ed è questo un principio imprescindibile per gli studiosi di Vico – si muove nella produzione del filosofo come in un macrotesto, nel quale si tengono tutti i suoi lavori – dai discorsi inaugurali per l'Università, raccolti nelle *Orazioni* alle *Poesie* e agli scritti latini, dalla *Vita* ai trattati della *Scienza nuova* – in relazione di specularità tra loro.

L'approccio critico di Nicolini contribuisce a rendere ancora più evidente la dimensione documentaristica e insieme fortemente letteraria e retorica della *Vita*, imbastita su discontinue e vivaci notizie di cronaca quotidiana, verità domestiche, «ragionamenti» con le «persone di conto», «belle occasioni» per mettersi in mostra, gesti semplici. Questa stessa sapiente procedura associativa – afferma Duccio Demetrio – è tutt'ora oggetto di analisi della ricerca sull'io:

La mente non si limita a rievocare immagini di sé isolate, fra loro distinte e vaganti; l'intelligenza retrospettiva costruisce, collega, e quindi colloca nello spazio e nel tempo, riesce a dar senso a quell'evento soltanto se lo «socializza»: trapassando così dal momento evocativo al momento interpretativo – l'istante cognitivo cerca nessi, cause, collegamenti per spiegare quell'evento apparentemente singolare. Lo scopo del pensiero autobiografico è questo³⁹.

atterrare tutti gli altri studi che compiono la divina ed umana erudizione» (G. Vico, *Vita*, cit., p. 7).

³⁸ Nicolini imbastisce prima una sorta di *pars construens*: «Credibile, pertanto, che fin dagli anni di Vatolla il Vico studiasse il problema della grazia, al quale s'accenna già negli scritti anteriori al 1710» (F. Nicolini, *op. cit.*, p. 62); «Credibile quanto egli narra del suo entusiasmo giovanile per la metafisica di Platone [...] e della sua insoddisfazione per la metafisica ... aristotelica» (*ibid.*, p. 63); «Credibile che al Vico venisse desiderio di studiare la geometria» (*ibidem*); «Credibile che fin dalla giovinezza 'nulla o assai poco si diletasse della morale degli stoici, siccome di quella è una morale da solitari'» (*ibid.*, p. 64); «Credibile che un'analogia latente insoddisfazione, e sopra tutto diffidenza, egli sentisse fin dagli anni giovanili anche per la morale [...] epicuraica» (*ibid.*, p. 65); «Credibile che, mentre a Napoli, circa il 1690, 'saliva in pregio la fisica sperimentale, per cui si gridava da per tutto Roberto Boyle', egli, 'quanto la giudicava essere profittevole per la medicina...tanto la volle da sé lontana'» (*ibidem*); «Credibile per ultimo che fin da giovane sentisse una repugnanza e antipatia istintive anche per certi atteggiamenti estremi del cartesianismo nel campo stesso della filosofia» (*ibid.*, p. 66). C'è poi una fitta *pars destruens*: «Non è da credere, per altro che gli studi giovanili di Vico fossero meramente filosofici» (*ibid.*, p. 75 e *passim*).

³⁹ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 47.

Vico ha adoperato i nessi, proiettandoli secondo una prospettiva teleologica: il protagonista prevale sugli eventi ed è predestinato in un ordito providenziale. La relazione tra il *lógos* e l'esperienza si salda così.

Il primo – ha sottolineato Rosario Diana – è insieme ragione e parola, dunque ragione narrativa. *Verum e factum*, filosofia e filologia si compensano e le categorie filosofiche metafisiche⁴⁰ dell'idealità e dell'eternità fluiscono nella storia, trovando nuova linfa nel discorso temporale⁴¹.

Dunque, osserva Giuseppe Cacciatore:

il tema autobiografico fuoriesce – per precisa scelta di metodo e di orientamento filosofico più che filologico-letterario – dal pur importante campo di discussione del genere letterario o del 'canone', e si radica, piuttosto, sulla questione tutta filosofica, del nesso tra la «ricerca e la costruzione della propria essenza» e la «ricerca e la costruzione del sapere», a confermare l'esplicita scelta di Vico per la scienza, la scienza nuova dell'uomo e della natura delle nazioni⁴².

La scelta della scienza ha una fortissima implicazione ontologica: è la via per la realizzazione della natura umana e per contribuire all'evoluzione e al miglioramento del consesso collettivo.

Anche in questo slancio Vico affermava la propria distanza da Cartesio e, nello stesso tempo, puntualizzava i fondamenti del proprio sistema⁴³, nel quale l'uomo era il risultato di un lungo, faticoso percorso verso la conoscenza⁴⁴.

⁴⁰ La questione della metafisica era stata costeggiata da Vico a lungo negli anni giovanili. Così nella *Vita*, cit.: «Tanto che da quel tempo che il Vico non si sentì soddisfatto della metafisica d'Aristotile per bene intendere la morale e si sperimentò addottrinare da quella di Platone, incominciò in lui, senz'avvertirlo, a destarsi il pensiero di meditare un diritto ideale eterno che celebrassesi in una città universale nell'idea o disegno della provvidenza, sopra la quale idea son poi fondate tutte le repubbliche di tutti i tempi, di tutte le nazioni: che era quella repubblica ideale che, in conseguenza della sua metafisica, doveva meditar Platone, ma, per l'ignoranza del primo uom caduto, non poté fare» (*ibid.*, pp. 14-15); «E 'l salto, che egli aveva dapprima fatto dalla logica alla metafisica, fece che 'l Vico poco poi curasse la fisica d'Aristotile, di Epicuro ed ultimamente di Renato Delle Carte; onde si trovò disposto a compiacersi della fisica timaica seguita da Platone» (*ibid.*, p. 15).

⁴¹ R. Diana, *op. cit.*, pp. 33-49.

⁴² G. Cacciatore, *Prefazione* a R. Diana, *op. cit.*, pp. 5-9, qui a p. 6.

⁴³ «Evidentemente, non è un caso che egli parli continuamente di 'sistema', assicurando che nella sua opera di antropologo 'ogni cosa vi consta sì nelle parti come in tutto il complesso del sistema di sì fatti principi'» (A. Battistini, *Introduzione* a G. Vico, *Opere*, cit., p. XVI).

⁴⁴ G. Vico, *Orazione I in Orazioni inaugurali I-VI*, a cura di G. Visconti, il Mulino, Bologna 1982, p. 87.

Per «essere se stesso»⁴⁵ non poteva infatti assecondare unicamente le esigenze del corpo, perseguire negli errori e nella «stoltizia». Spendendosi per la scienza, diveniva espressione di Dio e parte del progetto universale di una «città» di sapienti, uniti nella conoscenza, responsabili gli uni verso gli altri.

Proprio per ottemperare a questo impegno morale, Vico aveva risposto alla sollecitazione di Giovanni Artico e perseverato fino in fondo con la pubblicazione di una storia di costruzione del sé⁴⁶, destinata ai giovani⁴⁷. Intendeva tutelare l'«età de fanciulli» anche così:

L'età de' fanciulli, debole di raziocinio, non con altro si regola che con gli esempli, che devono apprendersi con vivezza di fantasia per commuovere, nella quale la fanciullezza è meravigliosa, quindi i fanciulli si devono trattenerne nella lezione della storia così favolosa come vera. È ragionevole la età de' fanciulli, ma non ha materia di ragionare: s'addestrino all'arte del buon raziocinio nelle scienze delle misure, che vogliono memoria e fantasia e, insieme insieme, spossan loro la corpulenta facoltà dell'immaginativa, che robusta, è la madre di tutti i nostri errori e miserie. Nella prima gioventù prevagliano i sensi e ne trascinano la mente pura: si applichino alle fisiche, che portano alla contemplazione dell'universo de' corpi ed han bisogno delle matematiche per la scienza del sistema mondano⁴⁸.

Non solo: ha evidenziato Demetrio che Vico nel 1731 – «come forse nessuno prima di lui, e assai pochi dopo» – «avvertì la necessità di aggiungere un altro tomo alla sua prima autobiografia», intitolato appunto l'*Aggiunta*⁴⁹, confermando il dinamismo interno al genere stesso, passibile di continue rievocazioni, riletture, proprio come la vita stessa.

⁴⁵ Id., *Orazione II, ibid.*, pp. 116 e *passim*.

⁴⁶ Così Demetrio, *op. cit.*, p. 16: «L'accesso al pensiero autobiografico ci trasforma in artefici e artigiani, in pazienti ricercatori di ogni indizio e traccia di infanzia, giovinezza, prima maturità o piena età adulta e, nondimeno, in meticolosi merlettai e ricucitori dei frammenti, delle tessere disordinate e obliate o, più spesso, rimosse» (cit., p. 7); e ancora: «il momento in cui sentiamo il desiderio di raccontarci è segno inequivocabile di una nuova tappa della nostra maturità. Poco importa che sancisce la transizione a un altro modo di essere e di pensare. [...] I ricordi sono un'aggregazione mutante – per oblio o distanza negli anni – regolata dagli affetti».

⁴⁷ «Con che si vengono a convellere ne' giovinetti quelle doti della mente giovanile, le quali dovrebbero essere regolate e promosse ciascuna da un'arte propria, come la memoria con lo studio delle lingue, la fantasia con la lezione de' poeti, storici ed oratori, l'ingegno con la geometria lineare, che in un certo modo è una pittura la quale invigorisce la memoria» (G. Vico, *Vita*, cit., p. 16).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹ Cfr. D. Demetrio, *op. cit.*, p. 172; G. Vico, *Aggiunta fatta dal Vico alla sua autobiografia (1731)*, in *Vita*, cit., pp. 61-85.

Anche in questo Vico ha definito un modello, ripreso da quanti, nei secoli successivi, hanno analogamente avvertito il richiamo etico a dare testimonianza di sé.

Con esso si misurarono prima Francesco De Sanctis, poi Benedetto Croce⁵⁰.

Nel 1915, il filosofo abruzzese introduceva così il *Contributo alla critica di me stesso*:

Che cosa scriverò, dunque, se non scriverò né confessioni, né ricordi, né memorie? Mi proverò semplicemente ad abbozzare la critica, e perciò la storia di me stesso, ossia del lavoro che, come ogni altro individuo, ho contribuito al lavoro comune: la storia della mia «vocazione», o «missione». Delle quali parole ho già temperato quel che possono avere di altisonante, col notare che ogni uomo conferisce al lavoro comune, ogni uomo ha la propria vocazione o missione, e può farne la storia; quantunque certamente se avessi atteso solo alle mie faccende private e al governo della famiglia, o, peggio, ad adempiere la poco degna missione del gaudente, non starei ora a prender la penna per raccontarmi. Perché, insomma, io che ho composto tanti saggi critico-storici intorno a scrittori così contemporanei come remoti, procurando d'intendere di ciascuno il carattere e lo svolgimento e discernere quel che ciascuno aveva di proprio e originale, non comporrò un saggio su me stesso? È qui pronta la risposta: – Lascia che di te parlino gli altri –. E certamente lascio che ne parlino, quando lor piace; ma perché ne parlino con migliore informazione e maggiore esattezza, e magari con meglio istruita severità, dirò loro anche quello che so dell'opera mia, persuaso che, nel dir questo, fornirò alcune osservazioni che assai probabilmente a loro sfuggirebbero o che ritroverebbero con difficoltà, quantunque senza dubbio a me ne sfuggiranno altre, che essi sapranno

⁵⁰ «La giovinezza del De Sanctis che, per rifarsi a una delle sue tante antitesi, non si limita ad 'ammirare' Vico, ma mette in pratica il proposito di 'studiarlo', trattiene del caposaldo settecentesco il pudore ostile ad abbandoni non meditati, fuggiti da un fermo proposito di unità e di disegno. La conversione del 'grammatico' nel 'filosofo', il transito da Puoti a Hegel viene raffigurato dal 'professor' De Sanctis come lo sviluppo di una vita intellettuale che, superando gli episodi cronachistici, opera entro le ampie prospettive della cultura e della storia. Di qui, non diversamente dalla *Vita* vichiana, il rilievo pedagogico della *Giovinanza*, il cui magistero si libera dalle remore dei precetti per muovere direttamente dalla narrazione. E il Croce, che nel *Contributo alla critica di me stesso* indica in Vico il 'filosofo al quale lo legava maggiore affinità', memore evidentemente di quel punto di riferimento, stende un'autobiografia 'mentale' ove, nell'interpretazione di Contini, circola una 'commozione non spenta ma vinta e superata'» (A. Battistini, *op. cit.*, pp. 65-66). Cfr. F. De Sanctis, *La giovinezza*, introduzione di G. Savarese, Einaudi, Torino 1961; B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Ricciardi, Milano-Napoli 1918, 1^a; G. Contini, *Contributi crociani. L'influenza culturale di benedetto Croce*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972.

ben cogliere. [...] Non mi si attribuisca, dunque, a consiglio di amor proprio quello che è intrinseca e logica necessità dell'assunto⁵¹.

Dunque, anche il *Contributo* è stato ripreso e rimaneggiato nel tempo da Croce, nell'alveo di una scrittura autobiografica ulteriore all'autore stesso, mai conclusa o definitiva, proprio come l'esistenza⁵².

Così, incanalata in un piano letterario e filosofico e storico insieme, il suo fondamento originario non sembra più essere in chi scrive quanto in chi legge⁵³.

⁵¹ Si cita da B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, a cura di G. Galasso, Adelphi Edizioni, Milano 1989, pp. 13-14. Giuseppe Galasso, nella *Nota del curatore*, mette in evidenza che a sua volta Croce ha proposto con il *Contributo* un modello nuovo: «Dall'altro lato, vi è un primo e deciso passaggio alla riduzione della propria biografia a storia del proprio pensiero, che si rivelerà poi irreversibile in Croce e costituirà il saldo fondamento metodologico dal quale è venuto fuori un modello di autobiografia senza precedenti nella tradizione napoletana (si pensi alle 'vite', pur così classiche, di un Giannone, di un Vico o di un Genovesi), né, se non andiamo errati, nella tradizione italiana ed europee; un modello che, indipendentemente dal suo aver fatto o non aver fatto scuola, fa del *Contributo* un caso di invenzione letteraria non meno singolare della riconosciuta qualità di scrittura con cui esso venne realizzato» (*ibid.*, p. 116).

⁵² «Ripiglio la penna dopo vent'anni per porre un'aggiunta all'autobiografico *Contributo alla critica di me stesso*, scritto nel 1915. Chiudevo quelle pagine con l'accento alla tempesta ch'era scatenata nel mondo e all'oscuro avvenire: ora, da venti anni, siamo dentro a questa e non c'è ancora barlume di speranza che ne prometta l'uscita. Tuttavia, nei venti anni trascorsi, io, attraverso le difficoltà esteriori e interiori, ho tenacemente proseguito quello che stimavo il mio compito scientifico: e poiché è ciò che precipuamente dovevo alla società e di cui mi spetta rendere più stretto conto, ne discorrerò in primo luogo, pur con la conveniente brevità» (*ibid.*, p. 73). Queste *Note autobiografiche* aggiuntive erano datate «Fontaniva (Vicenza), villa Cittadella, 5 ottobre 1934». Croce tornò ancora sopra il *Contributo*: «Sono passati sette altri anni e, non senza mia meraviglia, sono ancora vivo e attivo e scrivo qualche nota in continuazione della continuazione» (*ibid.*, p. 93). La seconda aggiunta era datata «Pollone (Biella), 29 agosto 1941». Nel 1950 vergò «Aggiunta all'edizione 1950 del *Contributo*: Queste pagine furono scritte nel 1915, quando cominciai a farsi chiaro che con la guerra europea si era entrati in una nuova epoca storica; e perciò a me, che mi ero educato nell'epoca precedente e ne avevo raccolto tutti i benefici grandi, viene spontaneo di non fare aggiunte al quadro che ne ho tracciato e non turbarlo con motivi discordanti. Preferisco, pertanto, dare qui in ultimo, per completezza, un rapido sommario della mia vita posteriore in brevi enunciati» (*ibid.*, p. 99).

⁵³ La questione del soggetto ha attraversato la riflessione dell'età moderna e contemporanea e ha attivato una pluralità di interpretazioni: soprattutto, si è posta nei modi di un'antropologia filosofica inquadrata nel progetto della fenomenologia esistenziale. Paul Ricoeur vi ha impiantato l'ermeneutica del sé (*Sé come come un altro*, Jaca Book, Milano 2002), costruendola sull'intenzionalità della coscienza, ovvero sulla relazione originaria della coscienza ad altro, ad un oggetto esterno ad essa. Il soggetto appare a Ricoeur diverso dal 'Cogito' cartesiano e l'innesto dell'ermeneutica sulla fenomenologia è stato guidato dalla convinzione che non è possibile la conoscenza immediata del soggetto su se stesso. Il soggetto può conoscersi solo attraverso i segni depositati nella sua memoria, nell'immaginario delle grandi culture, e dunque attraverso la comprensione dei simboli e dei miti universali.

SILVIA ZOPPI GARAMPI

GIUSEPPE UNGARETTI E ANDREA CAFFI:
IL SIGNIFICATO UMANO DELL'ESISTENZA

Giuseppe Ungaretti e Andrea Caffi furono quasi coetanei, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1888 il primo, a San Pietroburgo nel 1887 il secondo. Condividono non solo l'età e l'origine italiana: entrambi manifestano sin da ragazzi una speciale attitudine ad imparare¹, sono cosmopoliti, curiosi, attenti, attaccabrighe, innamorati della vita e dei suoi diritti fondamentali, amano la letteratura e soprattutto la poesia. Diverse le scelte fatte, se tutti e due in gioventù si professano anarchici ma partecipano valorosamente alla Grande guerra, Ungaretti, pur conservando un'indole ribelle e autonoma, abdica ai furori giovanili in favore della costituzione di una famiglia e della ricerca di una posizione riconosciuta, confidando nel ruolo dello Stato come garanzia

¹ Sia Caffi che Ungaretti frequentano nelle rispettive città d'origine – San Pietroburgo e Alessandria d'Egitto – prestigiosi collegi internazionali: non per censo ma per avere manifestato una straordinaria predisposizione agli studi. Per un profilo biografico di Caffi si legga la sentita testimonianza custodita nell'«Introduzione» di Nicola Chiaromonte a A. Caffi, *Critica della violenza*, a cura e con una Postfazione di A. Castelli, Introduzione di N.C., Castelveccchi, Roma 2017, pp. 9-28; una monografia è invece quella di M. Bresciani, *La rivoluzione perduta. Andrea Caffi nell'Europa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2009. Si veda anche *Andrea Caffi: un socialista libertario*, Atti del convegno di Bologna (7 novembre 1993), a cura di G. Landi, introduzione di G. Bianco, Biblioteca Franco Serantini, Pisa 1996. Per la biografia di Ungaretti oltre al classico L. Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970, si veda la «Cronologia» in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori (I Meridiani), Milano 2009 e il profilo a mia cura *Ungaretti, Grandangolo* (15), «Corriere della Sera», Milano 2019.

della società. Caffi viceversa, dopo la delusione dei Trattati di Versailles, decide di restare ai margini, al di fuori del controllo dei governi nazionali, senza fissa dimora, il più delle volte produce e scrive per interposta persona. Le loro vite, per certi aspetti assimilabili, eppure difformi, sono destinate a incrociarsi, disseminando effetti non ancora riconosciuti come tali.

È il comune valore attribuito allo scambio epistolare, magnificamente praticato tanto da Caffi che da Ungaretti – veicolo di amicizia, di riflessione, di espressione – a permettere oggi di appurare un rapporto poco noto².

Menton-Garavan, Villa Feuillée
2 febbraio 1925 [ma 1928³]

Cara signora Olga, mi ha perseguitato durante tutto il viaggio il rimorso per quel che vi è stato di «nervoso e pietoso» durante l'ultimo commiato, quando Lei così affettuosamente voleva «raccolgierci», Ungaretti raccontava cose tanto interessanti su Bernardo e Tommaso e io turbavo tutto con la mia inquietudine. Probabilmente sono un fanatico assertore dell'armonia, della compostezza, della *Verklärung* in arte perché così poco sono capace di attuarle nella mia vita.

Ma resta lo stesso che Ella, in quest'ultimo periodo del mio soggiorno romano e nell'ultime giornate ha tenuto un posto prevalente e «tutelare». Sa che Ungaretti è stato ammirevole oltre ogni dire: non mi lasciò più, voleva andare a

² In ognuno degli studi su Caffi indicati nella nota precedente si evidenzia la corposità qualitativa e quantitativa delle sue lettere. Si legga a esempio: «È nello scambio amichevole d'idee, oltre che nell'esempio di libertà e di disinteresse che offriva giorno per giorno la sua esistenza, che Andrea Caffi dava il meglio di sé, irradiando quello 'spirito arcangelo' di cui parlava Antonio Banfi. Ciò che di più somigliante, direi, rimane di lui si trova nelle lunghe lettere agli amici e nelle lunghe note che egli usava fare ai loro scritti o per chiarire opinioni espresse conversando» (Introduzione di Chiaromonte a Caffi, *Critica della violenza*, cit., p. 24). Di Ungaretti sono stati editi numerosi carteggi, per una considerazione generale sulle sue lettere mi permetto di rimandare a *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde*, Salerno Editrice, Roma 2018.

³ La data della partenza di Caffi per la Francia quale precettore di Camillo, secondogenito di Marguerite e Roffredo Caetani principi di Bassiano, avviene nel gennaio del 1928 come attestano vari documenti tra i quali G. Ungaretti, *Lettere a Marguerite Caetani*, a cura di S. Levie e M. Tortora, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012. Si legga anche il passo della lettera di Ungaretti a Jean Paulhan di fine gennaio 1928: «[...] Chez la Princesse, un de mes plus vieux amis, Caffi, est allé comme précepteur. C'est un garçon d'une très très grande valeur. Tu le connais, et tu l'aimeras. Je lui ai tant parlé de toi. C'est une des 6 ou 7 personnes que j'estime et que j'aime le plus au monde» (*Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, éd. établie et annotée par J. Paulhan, L. Rebay et J.-Ch. Vegliante, préface de L. Rebay, Gallimard, Paris 1989, p. 136). Per tale motivo reputo, sebbene non abbia visto direttamente il documento, che la lettera di Caffi a Olga Signorelli sia del 1928.

vendere le sue azioni del «Littorio», poi mi ha condotto da un suo amico, mi ha fornito oltre il necessario e infine mi ha abbracciato e messo in carrozza. Da allora tutto è andato sotto migliori auspici. Il viaggio senza il minimo incidente. L'accoglienza estremamente gentile. La principessa è veramente una personalità piena di grazia: essenzialmente buona, чуткая, e dotata di uno spirito d'un'intelligenza molto attiva. I bimbi sono prima di tutto deliziosi come tutti i bambini, ma poi anche più ingentiliti (un po' con pericolo per il loro avvenire) dall'incredibile affetto fra loro e la mamma da cui non si staccano un istante. Non so come sarà a Parigi, qui sembrano vivere in una specie di estasi dell'intimità familiare. Tutti sempre riuniti, la conversazione sempre tale che vi partecipano anche Lelia e Camillo, tutti vanno a letto alle nove con garbo superiore, in cui non è possibile che non vi sia vera bontà, mi hanno «introdotta in casa». Ci vuole il mio carattere morbosamente *ombrageux* per notare tenuissimi tratti che rivelano la mia posizione di subordinato, di dipendente (che io del resto pienamente voglio accettare). Sicché non potevo capirmi meglio. Così mi pare dopo due giorni – vedremo in seguito. Speravo di avere da Lei notizie che confermano quel rinfrancamento del suo animo e le coraggiose prospettive di vita alle quali abbiamo accennato negli ultimi amichevoli colloqui. Mi sorvegli un poco il piccolo Moravia (ho per lui una debolezza paterna). Mi scusi se oggi non Le scrivo di più: devo scrivere giustificandomi, spiegando, a molte persone che quasi non sentivo più «vicine» vivendo a Roma, ma la realtà del legame con le quali si afferma nello spezzamento. Tanti affettuosi saluti a Maria, Vera, Elena.

Una buona stretta di mano dal Suo Andrea Caffi⁴

Le biografie di Ungaretti sino a ora non hanno dato rilievo all'amicizia del poeta con Andrea Caffi, conosciuto a Parigi tra il 1913 e il 1914 al tempo delle affollate lezioni di Henri Bergson al Collège de France, seguite da entrambi; dei Cahiers de la Quinzaine di Charles Péguy, epoca d'oro dell'avanguardia artistica e letteraria. Come sappiamo, Ungaretti giungeva a Parigi nell'autunno del 1912 da Alessandria d'Egitto, mentre Caffi, dopo la laurea a Berlino dove aveva seguito i corsi di Georg Simmel⁵, si trasferiva

⁴ D. Rizzi, «L'amicizia non è una vana parola»: lettere di Andrea Caffi a Olga Signorelli, in «Europa Orientalis», 4, 2009, pp. 347-402. Le lettere fanno parte dell'Archivio Angelo e Olga Signorelli presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Olga Resnevič Signorelli (1883-1973) – socialista e filantropa, originaria della Lettonia – si trasferisce a Siena per studiare medicina conoscendo il futuro marito. Poi a Roma, coniuga la professione con l'impegno umanitario e il suo salotto già nei primi anni '10 diventò un punto di riferimento per intellettuali e artisti, e, dall'inizio degli anni '20, anche per i russi emigrati che scelgono l'Italia come luogo di residenza.

⁵ Caffi dopo aver frequentato due semestri di lezioni di Simmel tra il 1903 e il 1905 ritorna a Berlino nel 1910 e lì conosce Antonio Banfi il quale ricorda: «Nell'atrio dell'università di Berlino, il vento di marzo premeva alle vetrate. Guardavamo il quadro delle lezioni. Io e Confucio

nella città francese congeniale ai suoi interessi e lì con giovani studiosi di altri paesi progettava di redigere una nuova «enciclopedia» come strumento di analisi della situazione culturale contemporanea. Altri nomi più noti nel mondo artistico-letterario sono affiancati in quel periodo a Ungaretti: i vociani, i futuristi fiorentini e milanesi, gli intellettuali e pittori francesi radunati al caffè letterario la Closerie des Lilas. Se spostiamo l'attenzione su Caffi si riscontra che anche le ricerche a lui dedicate tacciono o ricordano *en passant* il nome di Ungaretti⁶.

Dopo le terrificanti esperienze come combattenti nella Grande guerra, Ungaretti e Caffi si ritrovano a Roma nel 1923 entrambi impiegati presso il Ministero degli affari esteri⁷. Ungaretti era già nella Capitale dal '21 con la moglie Jeanne Dupoix, carico di fiducia e sogni sul proprio avvenire, dopo aver trascorso due anni a Parigi mantenendosi con collaborazioni e corrispondenze a diversi giornali. Caffi all'indomani del conflitto, dopo le speranze presto deluse nell'avvio dell'azione rivoluzionaria della Russia, condivideva il proprio socialismo umanistico e libertario con gli intellettuali italiani impegnati nella ripresa di una vita civile e politica svincolata da condizionamenti nazionalisti e prevaricatori. Insieme a Umberto Zanotti-Bianco avevo dato vita alla testata e collana «Giovane Europa», per studiare le condizioni

Cotti... E ci si fece vicino Andrea Caffi, cavaliere errante delle guerre e delle rivoluzioni. Segnando un nome, «questo è l'uomo che fa per noi» ci disse, e così fummo i tre scolari fedeli di Georg Simmel» (La citazione è ripresa da M. Bresciani, *op. cit.*, p. 41). Banfi, Cotti e Caffi firmano l'articolo *Per il Congresso del Libero Cristianesimo*, in «La Voce», II, 39, 8 settembre 1910, dopo aver partecipato al congresso berlinese. L'articolo è ricordato da Ungaretti in una lettera a Enrico Pea da Parigi del 13.2.1913 (G. Ungaretti, *Lettere a Enrico Pea*, a cura di J. Saldateschi, introduzione di G. Luti, Scheiwiller, Milano 1983, p. 48).

⁶ Oltre ai testi già citati, su Caffi si veda la voce a lui dedicata da C. Vallauri, *Caffi Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, diretto da A. M. Ghisalberti, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1973, pp. 264-266. Se da parte degli studiosi di Ungaretti non c'è stata curiosità a indagare la sua relazione con Caffi – un colto fuoriuscito che aveva eletto la riservatezza e la povertà francescana come proprio stile di vita –, da parte dei biografi di Caffi c'è stata probabilmente cautela ad avvicinare un personaggio che aveva convissuto, pur amaramente, col regime all'anima nobile di un anarchico libertario, antifascista, in rapporto dialettico con il circolo di Giustizia e Libertà.

⁷ Caffi, utilizzato dal Ministero degli affari esteri quale redattore di un notiziario destinato alle rappresentanze all'estero, abbandona l'ufficio non appena si rende conto delle reali condizioni in cui è caduta l'Italia dopo l'avvento al potere del fascismo. Ungaretti dal suo arrivo in Italia ha un impiego al Bollettino settimanale redatto dall'ufficio stampa dello stesso Ministero; viene licenziato nel 1922, reintegrato per l'intervento diretto di Mussolini e licenziato definitivamente nel 1931 mentre guidava il dicastero Dino Grandi.

di una «pace giusta» all'indomani dell'amarezza provata per il Trattato di Versailles. Nel 1920 tornava a Mosca con la missione di soccorso Nansen, cercava di diffondere, a fianco dell'Internazionale, ideali di tolleranza opponendosi ai metodi autoritari del leninismo che si stava affermando; lì, conobbe l'orrore della prigione dove ogni notte si aprivano le celle per l'appello dei condannati a morte. Fu liberato grazie all'intervento di Angelica Balabanoff. Rientrato in Italia, appunto nel 1923, Zanotti Bianco lo introduce «in un contesto fiorentino di attività giornalistiche e di iniziative scientifiche, volte ad approfondire la conoscenza della cultura russa in Italia»⁸, a Roma Caffi, forte della consapevolezza ed esperienza degli eventi storici contemporanei, inizia a scrivere di politica interna ed internazionale su riviste avverse al regime come «Il Popolo» di Giuseppe Donati, «Quarto Stato» di Carlo Rosselli e di Pietro Nenni, «Volontà» di Roberto Marvasi e Vincenzo Torraca sulla quale pubblica le *Cronache di dieci giornate*, un lungo articolo in cui denuncia la responsabilità e le implicazioni del governo di Mussolini nel delitto Matteotti. Nell'aprile è tra gli ispiratori della rivista sorta nell'ambiente dell'antifascismo liberale romano «La Vita delle Nazioni», sequestrata e soppressa ad ottobre dello stesso anno. Nel 1927, in pericolo di essere arrestato per propaganda sovversiva fra gli operai della città, l'amico Ungaretti, come illustra la lettera sopra riportata di Caffi a Olga Signorelli, gli trova una via sicura per espatriare verso la Francia. Così ricorda Ungaretti l'episodio e il contesto di quel periodo in un memoriale redatto ad Harvard nel 1969 e pubblicato nel 2013:

Quello che ho fatto, per quella specie d'incanto che una volta avevo prodotto su Mussolini e in lui permaneva, fu di ottenere che fosse liberato dal confino uno dei miei più vecchi amici, il comunista Gigi Salvatori, e fu che fossero messi in libertà tanti altri antifascisti, fu che chiudessero un occhio quando feci scappare dall'Italia, e dal certo arresto, Andrea Caffi, e che gli ottenessi un posto di precettore. Furono mille altri atti dello stesso genere. Ottenni per Caffi, perché potesse vivere a Parigi e farci a suo agio l'affermazione dei suoi convincimenti, il posto di precettore dei figli della Principessa. La mia famiglia ed io, si viveva in quegli anni, fino all'esilio in Brasile, principalmente

⁸ Cfr. M. Bresciani, *op. cit.*, p. 89. Caffi collabora su temi di storia dell'Asia minore e russa all'*Enciclopedia Italiana* diretta da Gentile. Nel 1929 cura per l'editore Vallecchi di Firenze un'appendice al volume di P. Orsi, *Le chiese basiliane della Calabria*, dal titolo *Santi e guerrieri di Bisanzio nell'Italia meridionale*.

utilizzando con parsimonia imposta quei pochi denari che mi venivano prima da «Commerce» e poi «Mesures»⁹.

«Commerce» (1924-1932) rivista parigina di poesia e letteratura con vocazione europea era stata ideata e sostenuta dall'americana Marguerite Chapin, sposata dal 1911 con Roffredo Caetani principe di Bassiano. Il trimestrale, diretto da Paul Valéry, Léon-Paul Fargue e Valéry Larbaud, indirizzato da Paulhan e Groethuysen pubblicava testi classici poco diffusi oppure contemporanei, le opere potevano appartenere a vari generi e letterature ma dovevano essere tradotte in francese, la preferenza era per le traduzioni inedite intraprese da affermati scrittori o poeti. Come scrive Ungaretti: «Le fu dato il nome di *Commerce*, intendendo dire così che avrebbe favorito assidui rapporti fra le personalità più nuove, anche se alcune già celebri, della letteratura di quel momento. [...] *Commerce* ha dato alle diversità di un'epoca il tono giusto, e un tono alto»¹⁰.

Ungaretti vi pubblica nel primo quaderno del 1925 *Appunti per una poesia*, versi inediti, tradotti in francese, destinati poi a comparire con varianti nella raccolta *Sentimento del Tempo* (1933). Nel 1926, il poeta da semplice collaboratore diventa rappresentante per l'Italia anche di «Commerce», dal '25 lo era della «Nouvelle Revue Française». Per l'area di lingua inglese la principessa Caetani aveva chiamato Eliot, per quella di lingua tedesca Rilke (fino alla sua morte nel '26), von Hofmannsthal e dal 1929 Kassner, per la russa Mirsky. Nelle lettere alla principessa Caetani, Ungaretti si mostra subito prodigo di consigli e nel favorire intercessioni. Il legame del poeta con la rivista si rafforza quando nell'autunno 1927 annuncia alla aristocratica mecenate di averle trovato, come richiestogli, il precettore per il figlio:

[...] credo che verrà volentieri e per nobiltà d'animo, finezza di modi, vastità di cultura è difficile imbattersi in meglio.

Non vorrebbe assumersi l'impiego che dopo un certo periodo di prova, e credo ciò convenga altrettanto a Loro quanto a lui. E credo che prima di gennaio gli sarebbe difficile di essere libero. Ha da terminare per l'Enciclopedia di Gentile alcune voci bizantine. Per un'altra Enciclopedia d'arte sta lavorando all'«arte musulmana», e deve presto presentare il lavoro. Ha poi due lavori in corso di

⁹ G. Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di S. Zoppi Garampi, con una testimonianza di L. Piccioni, Mondadori, Milano 2013, p. 346.

¹⁰ Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori (I Meridiani), Milano 1974, pp. 661-665.

stampa, uno sulla civiltà bizantina nell'Italia meridionale, e un altro sulla civiltà bizantina. [...] Sono tanto contento. Pensi che Caffi è uno dei miei più vecchi amici. Una delle rare persone nelle quali ho una fiducia assoluta¹¹.

I Caetani non solo affidano a Caffi la formazione dei figli Camillo e Lelia, ma constatandone l'erudizione e le competenze letterarie anche la redazione di «Commerce». L'intellettuale italo-russo, il rivoluzionario che aveva conosciuto prima le prigioni zariste e poi quelle bolsceviche, resta fino a tutto il 1930 alle dipendenze della famiglia, seguendola nelle varie residenze, di cui la principale è la Villa Romaine a Versailles, sede di riunioni letterarie durante le quali era appunto sorto il progetto della rivista.

Nell'introduzione alle lettere di Caffi a Olga Signorelli Daniela Rizzi scrive:

Quale precisamente sia stato il ruolo di Caffi nella rivista si legge tra le righe delle lettere: un consulente sì, ma un po' di secondo piano, al quale vengono commissionate letture onerose e disparate, da farsi in tempi assai rapidi. Un lavoro piuttosto misconosciuto, dal momento che «Commerce» non ne reca traccia visibile, nemmeno per quel che riguarda le poche traduzioni dal russo¹². La sua proposta di pubblicare si arena. Del resto Caffi, pur riconoscente, non si adatta mai del tutto alla situazione e accoglierà la fine dell'avventura di «Commerce» e della sua permanenza in casa Caetani senza rimpianti¹³.

¹¹ Id., *Lettere a Marguerite Caetani*, cit., p. 25.

¹² Le traduzioni dal russo uscite su «Commerce» furono di alcune poesie di Pasternak e di Mandel'stam nel Cahier VI, hiver 1925, traduzione di Hélène Iswolsky; *Il negro di Pietro il Grande* di Puškin nel Cahier VII, printemps 1926 (stessa traduttrice); *Lo sparo* di Puškin nel Cahier XVI, été 1928, traduzione A. Gide e J. Schiffrin; *L'apocalisse del nostro tempo* di Rozanov nel Cahier XX, été 1929, traduzione di V. Pozner e B. de Schloezer; *Il francobollo egiziano* di Mandel'stam nel Cahier XXIV, été 1930, traduzione di D. Mirskij e G. Limbour.

¹³ Continua l'introduzione: «Al di là della vicenda letteraria nella quale per buona parte si inscrivono (almeno sul piano cronologico), queste lettere a Olga Signorelli sono un documento prezioso, poiché presentano una ricchezza di riflessioni e sfumature di pensiero che ne fanno un utile complemento delle corrispondenze caffiane su temi di maggior impegno intellettuale. Gettando una luce di stati d'animo e di particolari quotidiani su una parentesi poco nota della vita del loro autore, esse sono un'utile testimonianza per la ricostruzione del suo profilo umano e psicologico, e ci restituiscono con immediatezza un mondo di relazioni e frequentazioni storicamente collocate. In quel corpus epistolare che unanimemente – come si ricordava all'inizio – viene considerato forse la parte più preziosa del lascito intellettuale di Andrea Caffi, queste lettere occupano dunque un posto non secondario, e si leggono con interesse anche per quel tono di *causerie* intima e colta, dietro cui si percepisce la consistenza di una relazione amicale tra le più durature e profonde nella vita di ambedue i corrispondenti» (D. Rizzi, *op. cit.*, pp. 356-358).

Colpisce che quasi in ogni lettera di Caffi a Olga Signorelli ci sia un accenno a Ungaretti, un saluto, una richiesta di notizie. Al di là della gratitudine si intuisce un affetto alimentato da una stima vicendevole e profonda. Il 30 gennaio 1930 le scrive:

Può darsi che nel mese di marzo debba venire in Italia il mio «pupil», è ormai maturo per un esame che deve sostenere a Roma. Sa che c'è qui Ungaretti. Sono stato molto contento di rivederlo. Domani parte, quando sarà a Marino potrà raccontarLe come ci ha trovato. Anche lui mi pare inquieto, poco disposto a «prendere la vita com'è». [...]

Sono invece le corrispondenze di Ungaretti con la principessa Caetani e con Paulhan a confermarci che i rapporti e l'amicizia del poeta con Caffi, hanno proseguito fino al giorno della morte dell'intellettuale il 22 luglio 1955¹⁴. Ad esempio apprendiamo che è a lui che il poeta chiede una consulenza per sciogliere alcuni nodi nella traduzione di *Anabase* di Saint-John Perse commissionatagli dalla Principessa¹⁵, e la prefazione dello stesso poema, incentrata sul concetto di immaginazione, è discussa con Caffi: «Caffi m'a bien aidé à débrouiller mes idées»¹⁶. La traduzione esce sulla rivista «Fronte» nell'ottobre del 1931 con una breve quanto illuminante introduzione di Ungaretti.

Ricostruito attraverso i documenti editi il fraterno legame tra Ungaretti e Caffi restano da approfondire i confronti e gli scambi su temi centrali nelle ricerche sia dell'uno che dell'altro, dove aspetti letterari si legano a visioni

¹⁴ Scrive Paulhan a Ungaretti a inizio luglio 1955: «Bien cher frère, je suis navré par ce que tu m'apprends de Caffi. Je serais allé le voir tout de suite, n'était que je pars demain – et d'ici là surmené, par trop de choses à ranger, trop de lettres à faire» e il 2 agosto Ungaretti gli comunica: «J'ai reçu la nouvelle de la mort de Caffi. C'est très triste. Son corps a été incinéré lundi de la semaine dernière. Ses restes sont déposés dans une urne au Père-Lachaise» (*Correspondance Jean Paulhan-Giuseppe Ungaretti, 1921-1968*, cit., pp. 483-484).

¹⁵ «Pour Perse, j'ai le contrat de l'éditeur. Mais je ne suis pas content de la traduction. Il y a des points qui me restent obscurs. J'attends le texte d'Eliot revu par Perse. Caffi m'a, sur beaucoup de points, illuminé. Mais je voudrais être sur le poème entier tout à fait éclairé» (*ibid.*, pp. 153-154 lettera del settembre 1928).

¹⁶ *Ibid.*, p. 193, lettera tra agosto e settembre 1929. Si veda anche la lunga lettera di Ungaretti a Caffi, senza data, ma dello stesso periodo nella quale viene tentato un quadro d'insieme della letteratura francese contemporanea: «La tua idea intorno agli imaginisti, mi persuade. Ma c'è la difficoltà di mettere insieme poeti di così diversa tradizione: devo interpretare Lautréamont come un semplice esasperatore della fantasia romantica, e considerare le immagini puramente come oggetti, senza relazione coll'anima del poeta? Dico questo, nelle derivazioni. [...]» (G. Ungaretti, *Lettere a Marguerite Caetani*, cit., p. 58).

sociali e spirituali. Gli argomenti in gioco appaiono tra i più complessi e affascinanti della produzione di entrambi: il valore del mito e del sacro nella letteratura¹⁷; la poesia, la prosa e il romanzo francesi e russi dal Romanticismo al primo dopoguerra¹⁸; le cause della decadenza della civiltà Europea al di là delle responsabilità dei regimi dittatoriali¹⁹; la fiducia in alcuni giovani intellettuali dell'Italia fascista che nel generale avvilitamento della politica culturale riescono a mantenere viva, rinnovandola, una tradizione illuminata²⁰; la pre-

¹⁷ Si vedano di Caffi *Mito e mitologia* [1946], in A. Caffi, *Critica della violenza*, cit., pp. 205-227; *Magia, mistica e mito*, in A. Caffi, *Politica e cultura*, a cura di M. La Torre, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, pp. 29-35 (dall'edizione non si evince l'anno a cui risale il testo). Di Ungaretti si vedano in particolare, sotto l'aspetto teorico, le conferenze brasiliane del 1937 intitolate *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico* (G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000, pp. 683-702) e *Influenze del Vico sulle teorie estetiche d'oggi* (Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 344-362). Gli interventi ungarettiani sul mito inoltre spaziano dall'analisi dei testi di Leopardi ai commenti sulle proprie opere poetiche; abbastanza cospicua è la letteratura secondaria sull'argomento.

¹⁸ Si veda di Caffi il testo *L'avvenire del romanzo*, in Id., *Politica e cultura*, cit., pp. 77-91; interessante è la testimonianza di Alberto Moravia sui consigli di lettura ricevuti da Caffi in A. Moravia, *La sua discrezione, la sua povertà...*, Introduzione a G. Bianco, *Un socialista «irregolare»: Andrea Caffi, intellettuale e politico d'avanguardia*, Lerici, Cosenza 1977. Su tali temi, di Ungaretti andranno valutati in particolare alcuni dei numerosi scritti pubblicati in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., *passim*.

¹⁹ Cfr. A. Caffi, *Sul tramonto della civiltà europea* [1925] nel quale l'autore sostiene che l'interruzione avvenuta con la Grande guerra del processo di riavvicinamento e integrazione tra classe politica, élite e ceti intellettuali è una delle principali cause della crisi europea. Si veda anche *Semplici riflessioni sulla situazione europea* [1935], entrambi i testi in Id., *Scritti politici*, cit., pp. 63-72 e 189-195. Per Ungaretti in prima battuta si potrà vedere lo scritto in tre puntate, uscito su «Il Mattino» tra ottobre e dicembre del 1926, intitolato *Per l'espansione culturale all'estero*, un trittico dettato, come ha rilevato Ossola, da un'«ampia esperienza internazionale» e dalla «speranza di un'autentica riorganizzazione istituzionale della cultura italiana» (G. Ungaretti, *Filosofia fantastica. Prose di meditazione e d'intervento (1926-1929)*, a cura di C. Ossola, UTET, Torino 1997).

²⁰ In Caffi c'è la consapevolezza che l'ideologia della violenza per la violenza e della negazione della libertà vengano accettate con vergogna o con ipocrisia da tanti italiani, soprattutto dagli uomini di lettere che talvolta commettono imprudenze subendo immediate ritorzioni dal regime: «Ma a parecchi hanno generosamente perdonato persino la firma *illo tempore* apposta al crociano 'manifesto degli intellettuali'. In fin dei conti, se non vi fossero questi uomini di poca fede ma di discreta competenza, sarebbe impossibile mandare avanti anche quella stentata produzione letteraria ed artistica che oggi si spaccia come 'cultura fascista'. L'organo proprio degli «uomini d'ingegno», viventi all'ombra dei fasci – sembra essere 'L'Italia Letteraria', ma distaccati se ne trovano in quasi tutte le redazioni di giornali e di riviste.» (A. Caffi, *Attraverso le riviste fasciste*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», 5, 1932, ora in Id., *Scritti politici*, presentazione di G. Bianco, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 133). Cfr. anche G. Ungaretti, *Lettere a Marguerite Caetani*, cit., p. 38: «Coll'ingegno che c'è in Italia, con il fermento che c'è qui, è una

minenza di un'idea di società come comunità: «insieme di quei rapporti umani che si possono definire spontanei e in certo qual modo gratuiti, nel senso che hanno almeno l'apparenza della libertà»²¹.

La frammentarietà degli scritti di Caffi, sparsi per l'Europa e ancora per larga parte non riordinati o addirittura non ritrovati, non faciliterà il confronto con punti dell'opera di Ungaretti, tuttavia i testi raccolti dai suoi amici ed estimatori quali Nicola Chiaromonte, Aldo Garosci, Lamberto Borghi, Gino Bianco permetteranno di constatare quelle rilevanti attinenze con il pensiero critico del poeta poc'anzi schematizzate²². Sono proprio l'originalità e l'autonomia delle visioni di Caffi sempre maturate al cospetto delle esperienze oggettive che renderanno visibile il suo apporto e la sua consentaneità con l'animo di uno dei protagonisti della letteratura del Novecento.

disperazione che tanti ragazzi pieni di doti finiscano giornalisti di 3ª pagina, France o Voltaire in diciottesimo. [...]».

²¹ La citazione è nell' Introduzione di N. Chiaromonte in A. Caffi, *Critica della violenza*, cit., p. 27.

²² La ricerca che si intende proseguire si avvarrà dei documenti del Fondo Caffi custodito a Roma presso l'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno.

RIASSUNTI

Teresa Agovino

**«Io, mo, nun saccio, nun ne so' sicuro, / si songo stato buono a vv' 'a cuntà».
Intorno alla traduzione in versi napoletani dei *Promessi sposi***

Nel 1976 Raffaele Pisani, un giovane poeta napoletano, riscrive *I promessi sposi* in versi nel dialetto natò con il titolo *I promessi sposi in poesia napoletana* (Gallina, Napoli 1976). I canti, in quartine di endecasillabi in rima alternata, sono quarantotto, titolati in dialetto napoletano. L'opera, oggi quasi sconosciuta, vedrà nel 1980 anche una seconda edizione. Questo lavoro vuole proporre una lettura e un'analisi del testo napoletano, ed un confronto con alcuni tra i brani più noti del testo originale manzoniano. La scelta dei brani da analizzare è suddivisa tra episodi tendenti al comico, molto rispondenti alla mordace trasposizione dialettale napoletana, ed episodi espressivamente tragici, delicati e più carichi di *pathos*, per scoprire come l'autore contemporaneo affronti e rielabori entrambe le opportunità offerte dal testo modello.

Patricia Bianchi

Michele Prisco erede consapevole di una lingua letteraria

Il saggio vuole mettere in rilievo, attraverso l'uso di una specifica accezione del termine «eredità consapevole», il rapporto dello scrittore Michele Prisco con la tradizione culturale a cui è stata legata la sua formazione, e in

particolare il rapporto con Matilde Serao, mettendo in rilievo, nei racconti di Prisco, le permanenze ma anche le discontinuità e le innovazioni nei modelli narrativi e linguistici.

Giuseppe Bonifacino

Neoavanguardia e rivoluzione.

La letteratura verso il Sessantotto: appunti per una riflessione

Il saggio si sofferma sui momenti più significativi della vicenda antagonistica della Neoavanguardia, riflettendo su ragioni e percorsi della sua oltranzistica determinazione di rinnovare alle radici la creazione letteraria e i suoi dispositivi formali, nella presa d'atto del tramonto non reversibile dei suoi assetti tradizionali e della funzione intellettuale demandata a gestirli. Riattraversandola dall'onirismo mitopoietico del *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, nel '56, alla ricerca di un neo-leopardiano «accrescimento di vitalità» del linguaggio poetico opposto alla sua consunzione storica o alla sua contaminazione nel dominio del mercato dai «Novissimi» (Giuliani, Pagliarani, Balestrini, Porta, e lo stesso Sanguineti) nel '61, e ai dibattiti accaniti e fecondi del Gruppo 63 sugli statuti della lirica e del romanzo, si è inteso evidenziare come la contestazione neoavanguardista degli anni Sessanta, investendo innanzitutto il linguaggio, ne mettesse in questione il rapporto, esterno e interno, con il *tempo*. È su questo asse tematico che sono stati focalizzati, nel loro intreccio contraddittorio, orientamenti e implicazioni di poetica di scrittori e critici impegnati nel Gruppo 63, che da un lato (Barilli, A. Guglielmi, *in primis*) prefiguravano modalità della letteratura postmodernista, e dall'altro (Sanguineti, esemplarmente) rivelavano, tanto nella riflessione quanto nella scrittura, la persistenza di tensioni problematiche e formali legate a tratti peculiari del modernismo, rilevando conclusivamente come l'esperienza contestativa della Neoavanguardia per certi aspetti anticipasse comunque la più generale contestazione ideologica e linguistica della temporalità espressa dall'utopia rivoluzionaria dei movimenti del Sessantotto.

Elena Candela
Quasimodo poeta critico e giornalista:
dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta

Il lavoro critico, *Quasimodo poeta critico e giornalista: dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*, vuole mettere in luce l'attività di giornalista espletata da Quasimodo come momento necessario, quasi un prolungamento vitale delle sue altre più conosciute attività di poeta critico e traduttore. Salvatore Quasimodo si rivolge alle nuove generazioni in un momento storico di grandi cambiamenti della società dopo la guerra. Dopo diverse collaborazioni con riviste e quotidiani, negli anni '60-68, Quasimodo, ha tenuto due rubriche, prima su «Le Ore», e poi su «Tempo», due settimanali di vasta divulgazione, di area socialista, dove, come guida morale delle nuove generazioni, dopo il Nobel, metteva al servizio dei lettori il suo ricco substrato culturale e umano, nel pieno di un eccezionale, ma disparato boom economico industriale e tecnologico. Un impegno che rendeva giustizia alla sua propensione pedagogica e all'apertura verso un pubblico ampio e interessato, ma soprattutto giovane. Si tratta di due rubriche costituite da «asterischi» o brevi articoli, che ora, finalmente raccolte in volume, danno un compendio prezioso degli avvenimenti di un segmento storico-culturale magmatico e in movimento, e si prestano a quell'operazione di indagine sistematica che getterebbe nuova luce sul percorso umano e intellettuale del poeta militante nel sociale.

Laura Cannavacciuolo
***L'isola di Arturo* romanzo mediterraneo.**
In margine al film di Damiano Damiani

L'articolo prende in esame il secondo romanzo di Elsa Morante, *L'Isola di Arturo*, al fine di investigare il tipo di paesaggio evocato e le caratteristiche che esso possiede tali da annoverarlo tra i paesaggi-emblema della tradizione letteraria mediterranea. A tale scopo si propone un confronto con l'adattamento cinematografico del romanzo realizzato da Damiano Damiani nel 1962, per evidenziare gli elementi che meglio definiscono la sensibilità mediterranea del racconto.

Rino Caputo

Qualche osservazione sull'attualità di Primo Levi 'letterato italiano'

Primo Levi è ormai considerato un autore di diffusione planetaria, soprattutto a causa della sua narrazione della Shoah, personale e collettiva. Ma è oggi necessario valorizzare la sua specifica appartenenza alla tradizione illustre della letteratura italiana, incentrata sullo studio e sulla 'memoria' di Dante.

Irma Carannante

**Ha ancora senso insegnare la letteratura a scuola?
A proposito dei cambiamenti nell'insegnamento romeno
a seguito delle disposizioni europee**

Il presente articolo intende rispondere alla domanda che sembra provenire, con sempre maggiore insistenza, dalle attuali tendenze «culturali», improntate al neopositivismo: *ha ancora senso studiare la letteratura?* A partire dalle nuove riforme educative della Comunità europea nelle scuole secondarie di primo grado, che i professori universitari romeni vedono come una minaccia alla loro identità culturale, e attraverso il confronto con la posizione espressa da alcuni professori delle università italiane in merito all'insegnamento della letteratura, questo studio vuole dimostrare in che modo il nuovo sistema educativo impedisce alle future generazioni di formarsi una reale coscienza critica.

Anna Cerbo

Nozioni di mitologia ed esegesi del mito nello *Zibaldone* di Leopardi

Nel saggio si studiano le conoscenze che Leopardi aveva della mitologia antica e moderna, le sue riflessioni sul mito presenti nello *Zibaldone*. Si prendono in esame gli abbozzi di teoria sul mito e, nell'ultima parte del saggio, si sceglie l'interpretazione del mito di Amore e Psiche come esempio della complessa esegesi condotta da Leopardi, sempre nello *Zibaldone*, su alcuni miti (di Eco, Prometeo, Orfeo, dell'età dell'oro) che gli sembravano utili per illustrare la propria poetica.

Chiara Coppin
Natalia Ginzburg e il teatro

Il teatro riveste un ruolo non secondario nella scrittura di Natalia Ginzburg. Tra il 1965 e il 1991, l'autrice compone undici commedie che suscitano un certo interesse da parte del pubblico e della critica. Lo studio, attraverso l'analisi di una serie di autocommenti, articoli e interviste rilasciate dalla scrittrice, mette in evidenza alcuni aspetti salienti del suo rapporto con la scena.

Antonio Daniele
Francesco Petrarca e i Carraresi

Il saggio qui presentato ricostruisce i rapporti di amicizia e di collaborazione tra Francesco Petrarca e la Signoria dei Carraresi di Padova: rapporti che ebbero inizio nel 1349, anno in cui il poeta ottenne un canonicato presso il Duomo della città, e durarono fino alla sua morte nel 1374. Il primo ad invitare il Petrarca a Padova fu Giacomo da Carrara, ma la sua morte cruenta, per mano di un familiare nel 1350, interruppe presto questa relazione, lasciando sgomento il poeta. Tuttavia i rapporti con i Carraresi non si interruppero, anzi si intensificarono con il successore Francesco da Carrara il Vecchio, che trattò sempre con molto riguardo il Petrarca e a più riprese cercò di attirarlo nella sua sfera, convincendolo alla fine (dal 1368 in poi) a stabilirsi definitivamente nel Padovano e offrendogli il terreno su cui costruire la casa di Arquà (che fu l'ultima sua dimora), dopo una vita di spostamenti e di viaggi. Per parte sua il Petrarca fu sempre leale con il suo protettore, aiutandolo diplomaticamente in diverse occasioni, specie quando nel 1373, dopo la guerra perduta contro i veneziani (scoppiata per ragioni di confine), il Petrarca andò a far atto di sottomissione a Venezia presso il doge con il figlio di Francesco il Vecchio, Francesco Novello. I funerali del Petrarca furono celebrati con grande solennità ad Arquà, alla presenza delle autorità ecclesiastiche e accademiche dell'università e soprattutto della Corte.

Alessandra De Chiara
Il dialogo negli studi di management

Il tema del dialogo attraversa le discipline umanistiche e filosofiche, è un tema di assoluta rilevanza negli studi d'impresa e mi è subito apparso un argomento in cui trovare elementi comuni, innanzitutto riguardo le caratteristiche personali della professoressa Clara Borrelli e, in secondo luogo, gli interessi scientifici. Non mi è stato difficile individuare questo tema, poiché nell'esperienza vissuta nel partecipare alla Commissione Paritetica di Ateneo, negli anni in cui è stata presieduta dalla Professoressa Clara Borelli, il dialogo ne ha caratterizzato i lavori, contrassegnando tutte le attività dal confronto costante tra i partecipanti, dallo scambio di idee, ma anche di emozioni, con la finalità ultima di ricercare condivisione o semplicemente informare, alimentando, quindi, nuovo dialogo.

Francesco de Cristofaro
Aver commentato *I promessi sposi*. Un decalogo *après-coup*

Il contributo illustra i criteri che hanno guidato la curatela dell'edizione dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni diretta dall'autore e pubblicata dalla Rizzoli nel 2014, nella collana di «Classici BUR» in collaborazione con l'ADI. È il resoconto di un'esperienza di lavoro e una ricognizione critica e metodologica, suddivisa in dieci punti fondamentali: dalle scelte editoriali di fondo ad aspetti più puntuali, di natura filologica ed ermeneutica.

Anna Ferrari
Uomini e luoghi. Culture e scritture dell'Appennino

Eterogenei ma compatti, in una riuscita congiunzione di attività creativa e impegno critico (oltre alla linea 'teorica', la rivista contiene racconti, sillogi poetiche, riproduzioni di opere d'arte di artisti appenninici contemporanei), pur nella diversità di impostazione, registri e stili degli interventi raccolti negli otto numeri monografici della rivista «Appennino. Semestrale di letteratura e arte», si possono rintracciare costanti di idee e argomenti, significativi itinerari tematici essenzialmente riferiti a identità, lingua, geografie culturali. In particolare, richiamando in causa e rimettendo in discussione i termini della deformante e abusata retorica

meridionalistica, riproponendola attraverso altri codici, l'obiettivo della rivista è quello di delineare e ri-comporre una storia e una geografia letterarie tale da restituire una nuova centralità a luoghi e autori ritenuti periferici, relegati a una troppo angusta e banalizzante dimensione regionale, comunque subordinata alla letteratura nazionale, a opere che rimandano alla provincia, non solo meridionale, ma sulle quali non può continuare a gravare l'ipoteca del provincialismo.

Maria Alessandra Giovannini

**Los cuentos intercalados en la narrativa española contemporánea;
El embrujo de Shangai de Juan Marsé y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás**

L'inserzione di racconti in una narrazione principale è un ricorso letterario che l'Occidente ha ereditato dalle letterature orientali, una modalità di costruzione del tessuto narrativo che vede ne *Le mille a una notte* un modello paradigmatico. Ciononostante credo che il riferimento più efficace nella modernità sia *El Quijote* di Cervantes, sia per il valore intrinseco dell'opera, sia perché rappresenta il modello a cui si sono ispirati gli scrittori – spagnoli e non – venuti dopo di lui. Il presente saggio analizza la presenza e il ruolo delle narrazioni interpolate nella diegesi principale in due romanzi della narrativa spagnola contemporanea, *El embrujo de Shangai* (1993), dello scrittore barcellonese Juan Marsé (1933) e *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), di Juan José Millás (1946).

Rita Librandi

Le lingue delle università italiane nel passato

Alla rinascita culturale che investe l'Europa tra il XII e il XIII sec. contribuiscono anche le numerose traduzioni in latino che riportano nell'Occidente medievale i testi della filosofia greca e diffondono il sapere scientifico del mondo arabo. La possibilità di fruire di questi testi in latino è anche all'origine delle università o, come allora si chiamavano, degli Studi generali, nati come libere associazioni di maestri e studenti per assicurare la trasmissione del sapere. Si può quasi dire dunque che il latino non è solo la lingua delle università medievali, ma che le università medievali nascono grazie al latino. Nella storia delle università italiane,

si legge sempre che l'uso esclusivo del latino nelle università si interrompe nel XVIII sec., ma si dimentica che a Firenze, durante la Signoria di Lorenzo de' Medici, Cristoforo Landino, docente di oratoria presso lo Studio della città, tenne per la prima volta un ciclo di lezioni sulla letteratura fiorentina del Trecento. L'esperimento fu ripetuto più di un secolo dopo nello Studio di Siena dove si istituì la prima cattedra di «toscana favella». Bisognerà attendere ancora due secoli prima che l'italiano sia ammesso ufficialmente come lingua di insegnamento universitario: nel 1734, infatti, Girolamo Tagliazzucchi, terrà all'Università di Torino lezioni di eloquenza italiana e nel 1756 Antonio Genovesi svolgerà nell'Università di Napoli un corso di economia interamente in italiano. La decisione di Genovesi fu di particolare rilievo perché per la prima volta il volgare venne usato per un insegnamento del tutto estraneo alla letteratura e alla retorica. Sempre nel Settecento fecero il loro ingresso nell'insegnamento di livello universitario anche le lingue straniere, grazie all'iniziativa di un sacerdote missionario che fondò a Napoli una scuola di lingua cinese, riconosciuta nel 1732, da papa Clemente XII, come Collegio dei cinesi. Fu un'iniziativa pionieristica che avrebbe trovato sviluppo in altre università italiane solo nel XIX sec.

Clelia Martignoni

L'incontro di Dante Isella con Carlo Dossi.

«Familiarità» e implicazioni critiche

Il saggio analizza gli studi filologici e critici di Dante Isella ininterrottamente coltivati su Carlo Dossi. L'attenzione si concentra inoltre sulla dedizione di Isella verso il Maestro Gianfranco Contini, e sull'eredità che ciò ha lasciato in Isella.

Carlangelo Mauro

Religiosità di Quasimodo

In Quasimodo, fin dai testi giovanili raccolti nei manoscritti, poi rifiutati, *Bacia la soglia della tua casa* e *i Notturni del re silenzioso*, si può cogliere lo stretto rapporto tra scrittura poetica e religiosità, tra sacralità della parola e preghiera. L'autore stesso ha chiarito che «il suo problema religioso riguarda il Dio cristiano. Non si può pregare un dio generico». Tra cadute e asceti spirituali, Quasimodo dialoga con le Sacre scritture, in una ricerca del Cristo,

figura del *puer et senex*, ricerca cominciata fin dai primi anni '20 con il poemetto *Il fanciullo canuto*.

Milena Montanile

Dispatrio o esilio? Pecchio e le osservazioni di un esule semiserio

Parlare di esilio, più o meno volontario, verso un altrove diverso dalla propria terra d'origine, o di dispatrio nel senso di *allontanamento*, *separazione*, *distacco*, nel caso di Giuseppe Pecchio, esule dopo i moti del '21 e felicemente approdato nell'isola britannica, equivale a valutare i diversi modi in cui lo sradicamento, l'esclusione è stato di volta in volta rielaborato e vissuto dai tanti protagonisti dell'esilio o del 'dispatrio' negli anni del Risorgimento.

La questione, nel caso del Pecchio, presenta aspetti di particolare interesse che testimoniano l'estensione e la complessità del fenomeno: mi riferisco a ciò che emerge dalla lettura delle sue *Osservazioni*, una sorta di *réportage* giornalistico, edito nel '31, nel quale, l'autore, in possesso di una solida conoscenza delle discipline economiche, consegnò le sue impressioni sulla vita inglese del tempo, caratterizzando anche la sua particolare fisionomia di esule. Nel suo caso più un dispatrio che un esilio, indubbiamente sollecitato dalla necessità politica, risultato di una scelta voluta e meditata, che lo portò a vivere in una realtà nuova, l'Inghilterra dei grandi traffici, delle efficienti politiche liberali, modello ineguagliato di sviluppo economico, che incarnò in maniera compiuta il suo ideale politico e la sua ideologia commerciale.

Maria Muscariello

Per una storia e una geografia letteraria della violenza patriarcale

La rappresentazione della violenza dei «padri» è presente in modo considerevole nell'immaginario letterario delle scrittrici italiane. Con modalità ed esiti diversificati è rintracciabile tanto nella narrativa di genere ottocentesca quanto in quella contemporanea, apparentando autrici lontane nel tempo e nello spazio a conferma della valenza globalizzante del tema in oggetto. Si intende quindi analizzare tre romanzi – *Teresa* di Neera (1886), *La casa nel vicolo* di Maria Messina (1921) e *Dalla parte di lei* di Alba de

Cèspedes (1949) – nei quali, nella grigia provincia lombarda come nelle terre assolate di Sicilia, dalla penna di scrittrici autodidatte come di colte narratrici di fama mondiale prendono corpo *silhouettes* femminili vittime della sopraffazione patriarcale tesa, con ostinata protervia, a predeterminarne i destini.

Giuseppina Notaro
Exilio y amistad entre mujeres:
el epistolario de Zenobia Camprubí y Graciela Palau de Nemes

Zenobia Camprubí, moglie di Juan Ramón Jiménez, e Graciela Palau de Nemes, studiosa del poeta e grande amica della coppia, si inviano una serie di lettere tra il 1948 e il 1956: l'epistolario che riunisce queste missive presenta al lettore due intellettuali forti, dalla mentalità aperta, guerriere, unite da un grande rispetto, un profondo affetto e una solida amicizia. Queste caratteristiche permettono di uscire dall'ombra, e affermare la propria identità, attraverso un linguaggio semplice e diretto, che viene utilizzato per descrivere dalle inezie quotidiane agli argomenti di profonda importanza, come il Nobel a Jiménez.

Matteo Palumbo
Italo Svevo e la patologia del normale

Il saggio analizza le caratteristiche che il personaggio dell'inetto ha nella tradizione letteraria moderna. Il punto di riferimento è costituito soprattutto dall'opera di Svevo. Nei suoi saggi e soprattutto nei romanzi la figura dell'uomo debole acquista un ruolo assolutamente eccezionale. La definizione di debole non ha però un valore del tutto negativo. Allo stesso modo la qualifica di uomo sano non indica un modello da imitare. L'uomo forte incarna il personaggio delle certezze. Egli è il difensore di verità solide e definitive. In senso inverso, l'uomo malato insegue il desiderio della vita. Perciò egli, a differenza del suo antagonista, mostra una vitalità grande e continua. L'idea stessa di malattia, nella *Coscienza di Zeno*, va perciò giudicata alla luce di tali questioni.

Anna Maria Pedullà

Eros in battaglia: Tancredi e Clorinda, Calloandro e Leonilda

Questo saggio sul XII Canto della *Liberata* analizza il tema di «amore e morte» che attraversa tutta la cultura occidentale a partire dall'età classica. Nello scontro tra i due amanti che ignorano la loro identità, Tasso fonde il genere epico con quello tragico. Nel romanzo barocco di Marini, invece, il duello tra Calloandro e Leonilda è solo un *coup de théâtre* che invita i lettori allo stupore e al sorriso.

Amneris Roselli

Robert Burton lettore di Boccaccio?

Il ruolo delle traduzioni di Boccaccio in latino di età umanistica

L'esame sistematico di tutte le menzioni o dei riferimenti a Boccaccio sparsi nell'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton conferma il ruolo importante giocato dalle traduzioni latine delle sue novelle (in specie quelle di Petrarca e di Beroaldo) per la diffusione di Boccaccio in Europa nel XVI e ancora nei primi decenni del XVII secolo.

Giovanni Rotiroti

Lode a Tolomeo di Nichita Stănescu,

ovvero l'impossibile totalizzazione del Reale

Il presente contributo, che si focalizza in particolare sul volume di poesie di Nichita Stănescu intitolato *Laus Ptolomaei*, prova a individuare lo sfondo soggettivo entro cui si radica ogni operazione di oggettivazione, cioè la questione del senso. Con questo volume di poesie il poeta constata tragicamente che non tutto è simbolizzabile perché rimane sempre uno scarto sia sul piano ontologico che su quello dell'esistenza che impedisce qualsiasi forma di chiusura e di padronanza sul mondo da parte del soggetto, e questo resto, questo scarto indicibile è indice della presenza del Reale il quale va inteso, in termini psicanalitici, come luogo originario dell'evento della parola poetica.

Pasquale Sabbatino*Il vento passa di Anna Maria Ortese.***Il «dramma-poema» sul mondo rovesciato e lo sguardo femminile verso l'orizzonte illuminato della libertà**

Il saggio analizza l'inedita pièce *Il vento passa* di Anna Maria Ortese, la cui genesi copre – tra ripensamenti e ritorni – un lungo arco temporale. L'idea del testo teatrale risale, infatti, a un periodo compreso tra il 1967 e l'inizio del 1969: all'opera si torna, però, fino agli anni Novanta del Novecento. *Il vento passa* finisce così per essere strettamente connesso ad altri significativi scritti della Ortese, come *L'Iguana* e *Il porto di Toledo*. Ad accumularli è il filo comune del «male di sempre» dell'uomo sull'uomo, del male di chi aggiova su chi è aggogato, del male di chi «separa e cancella» su quanti «sono divisi e cancellati». Da questo punto di vista l'immaginary Lima del testo teatrale diviene città del mondo e l'immaginary vicenda incaica e spagnola si trasforma in parabola universale sul male e sul dolore che l'uomo arreca all'uomo.

Encarnación Sánchez García**Ninfas a los pies del Vesuvio: Leucopetra inventada y Aretusa reinventada por el secretario del reino de Nápoles Bernardino Martirano**

Il mio omaggio di lacrime per Clara Borrelli – che ha trascorso la sua vita ai piedi del Vesuvio – è un'approssimazione al valore culturale e simbolico della villa vesuviana di Leucopetra, dimora di riposo del segretario del regno di Napoli Bernardino Martirano. Questo luogo di delizie fu sede imperiale di Carlo V durante tre giorni nel novembre del 1535, prima che l'Imperatore facesse il suo ingresso ufficiale a Napoli (dopo la vittoria di Tunisi contro Barbarossa); nei mesi che seguirono, Juan de Valdés scelse Leucopetra come scenario del *Diálogo de la lengua*. Il presente lavoro, dopo un breve commento sui personaggi del colloquio valdesiano (in cui Bernardino Martirano è il più importante interlocutore dell'umanista spagnolo), illustra i passaggi testuali del *Diálogo de la lengua* dedicati a Leucopetra, mettendoli a confronto con altri testi che esaltavano la bellezza e il ruolo politico e culturale della villa di Leucopetra. Alcuni quasi contemporanei del *Diálogo de la lengua* (Tansillo e Bernardino Martirano), un altro, seicentesco (Mormile). Special-

mente, i commenti dedicati al poema *Il pianto di Aretusa* di Bernardino Martirano svelano la sua giocosa competizione con l'*Arcadia* di Sannazaro, il che svela la dimensione politico-simbolica del toponimo scelto da Martirano per la sua villa.

Apollonia Striano Giambattista Vico: il racconto del sé

Nel secondo decennio del 1700, il letterato friulano Giovanni Artico di Porcia – suggestionato dalle implicazioni costruttive e programmatiche che circolavano nel macrocosmo dell'*Arcadia* e delle accademie – si era rivolto ai maggiori intellettuali italiani perché aderissero al suo ampio *Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro Vite*, un'opera collettiva in cui raccogliere le loro autobiografie. Giambattista Vico rispose con sollecitudine all'invito, dedicandosi alla stesura della *Vita scritta da se medesimo*. Confermando il dinamismo interno al genere stesso, passibile di continue revisioni e riletture, proprio come la vita stessa, il filosofo napoletano ha così contribuito a definire un modello di scrittura letteraria, filosofica e storica insieme, modello ripreso da quanti, nei secoli successivi, hanno analogamente avvertito il richiamo etico a dare testimonianza di sé.

Silvia Zoppi Garampi Giuseppe Ungaretti e Andrea Caffi: il significato umano dell'esistenza

Si intende ricostruire l'amicizia tra Giuseppe Ungaretti e Andrea Caffi come passo preliminare per una prossima indagine sulle reciproche influenze etiche e letterarie.

ABSTRACTS

Teresa Agovino

**«Io, mo, nun saccio, nun ne so' sicuro, / si songo stato buono a vv' 'a cuntà».
Intorno alla traduzione in versi napoletani dei *Promessi sposi***

This work analyses a poem written in the dialect of Naples, composed in 1976 by Raffaele Pisani. The poem is a translation in poet's mother tongue dialect of the famous Manzoni's novel *I promessi sposi*. The volume is made of forty-eight chapters in hendecasyllables all titled in dialect. The poem (nowadays almost unknown by contemporary readers) has had fair success, and in 1980 a second edition was published. In this work, the purpose is to analyze the poem, by a reading and a direct comparison with the original source. The chapters chosen touches both comedy scenes of the novel and tragic ones, to underline how the contemporary poet has been able to reproduce in his own dialect all the aspects shown by Alessandro Manzoni in his novel.

Patricia Bianchi

Michele Prisco erede consapevole di una lingua letteraria

The essay investigates, through the use of a specific meaning of «conscious inheritance», the relationship between the writer Michele Prisco with the cultural tradition to which his formation was linked, and in particular the relationship with Matilde Serao, watching, in particular in Prisco's

stories, the permanences but also the discontinuities and innovations in narrative and linguistic models.

Giuseppe Bonifacio
Neoavanguardia e rivoluzione.
La letteratura verso il Sessantotto: appunti per una riflessione

The essay deals with the most significant events in controversial history of the *Neoavanguardia*, trying to reflect on the reasons and ways of its extremist purpose of changing radically literary creation devices, with the knowledge that literary traditional structures and intellectuals had arrived at an irreversible decline. Therefore the author quickly examines the mythopoeic oneirism of Edoardo Sanguineti's *Laborintus* (1956); the neo-Leopardian «vitality increase» of a renewed poetic language the «Novissimi» (Giuliani, Pagliarani, Balestrini, Porta, and Sanguineti) opposed to modern poetry crisis and to what they defined as «neo-capitalistic» language; the strenuous, stimulating questions about lyric poetry and novel debated by poets and writers constituting «Gruppo 63». So the essay highlights that revolution carried out by the Neoavanguardia along the Sixties regarded especially the exterior and interior relationship between literary language and the category of *time* as historical and as individual experience. The author, basing on this assumption, focuses on poetics and aims of Gruppo 63 writers and critics. On the one hand, some of them (Barilli, A. Guglielmi, above all) prefigured Postmodern developments in their works; on the other hand, others (Sanguineti, particularly) showed, both as theorists and as writers, persistent connections with distinctive features of literary Modernism. The last part of the essay argues that some Neoavanguardia peculiar aspects anticipate the linguistic and ideological revolution of time pursued by the 1968 utopian protest movement.

Elena Candela
Quasimodo poeta critico e giornalista:
dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta

The critical work, *Quasimodo poeta critico e giornalista: dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*, wants to put in light the activity of journalist

carried out by Quasimodo as a necessary moment, almost a vital extension of his other more well-known activities as a critical poet and translator. Salvatore Quasimodo addresses the new generations in a historical moment of great changes in the society after the war. After several collaborations in magazines and newspapers, in the 60s and 68s, Quasimodo, held two newspaper column, first on «Le Ore», and then on «Tempo», two weekly magazines of vast dissemination, of a socialist area, where, as a moral guide for the new generations, after the Nobel, he put in the service of readers his rich cultural and human substratum at the service of readers, in full of an exceptional, but disparate industrial and technological economic boom, a commitment that did justice to its pedagogical propensity and openness to a broad a interested audience, but above all young. These are two headings consisting of «asterisks» or short articles, which now, finally collected in volume, give a precious summary of the events of a magmatic and moving historical-cultural segment, and lend themselves to that systematic investigation operation that would give new light on the human and intellectual path of the militant social poet.

Laura Cannavacciuolo

***L'isola di Arturo* romanzo mediterraneo.**

In margine al film di Damiano Damiani

The article examines the second novel by Elsa Morante, *L'Isola di Arturo*, to investigate the evoked landscape and its mediterranean characteristics. A comparison with the film adaptation of the novel by Damiano Damiani in 1962 is proposed to highlight the Mediterranean sensibility of the story.

Rino Caputo

Qualche osservazione sull'attualità di Primo Levi 'letterato italiano'

Nowadays Primo Levi is regarded as a worldwide diffusion author, mainly because of his personal and collective narrative of Shoah. Therefore is necessary to enhance his specific membership of the illustrious tradition of Italian literature, which focuses on the study and 'memory' of Dante.

Irma Carannante

**Ha ancora senso insegnare la letteratura a scuola?
A proposito dei cambiamenti nell'insegnamento romeno
a seguito delle disposizioni europee**

This article aims to answer to the question, which seems to come, with an increasing insistence, from the current «cultural» trends, marked by neopositivism: *does it still make sense to study literature?* Starting from the new educational reforms of the European Community in secondary schools of first degree, which Romanian professors see as a threat to their cultural identity, and through the comparison with the position expressed by some professors of Italian universities, regarding the teaching of literature, this study wants to demonstrate how the new educational system prevents future generations from creating a real critical conscience.

Anna Cerbo

Nozioni di mitologia ed esegesi del mito nello *Zibaldone* di Leopardi

In the essay *Notions of mythology and exegesis on myth in Leopardi's Zibaldone*, the knowledge that Leopardi had about ancient and modern mythology and his considerations of the myth in the *Zibaldone* are studied. The working theory of myth is examined and, in the last part of the essay, the interpretation of Cupid and Psyche myth is chosen as an example, also in the *Zibaldone*, of Leopardi's complex exegesis on several myths (of Echos, Prometheus, Orpheus, the Golden Age), which he considered helpful in explaining his own poetics.

Chiara Coppin

Natalia Ginzburg e il teatro

The theater has a considerable role in the Natalia Ginzburg's production. Between 1965 and 1991, the author composes eleven comedies that arouse some interest from the public and the critics. Analyzing a series of comments, articles and interviews of the writer, the essay highlights some salient aspects of her relationship with the scene.

Antonio Daniele
Francesco Petrarca e i Carraresi

The present essay reconstructs the friendly, collaborative relations, which ensued between Francesco Petrarca and the Carraresi, the Lords of Padova: relations, which began in 1349, the year in which the poet received a canonry at the city Cathedral and which lasted till his death in 1374. The first to invite Petrarca to Padova was Giacomo da Carrara, but his bloody death, inflicted by a member of his family in 1350, soon interrupted this relationship, leaving the poet horrified. However, relations with the Carraresi did not break down, but were intensified with his successor, Francesco da Carrara il Vecchio, who treated Petrarca with great respect and who, on several occasions, tried to draw him into his circle, by convincing him (from 1368 onwards) to settle down in the Paduan area, by offering him the land, on which he built the house in Arquà (his last residence), after having lived all his life travelling around and moving to different places. On his part, Petrarca was always loyal to his patron and helped him diplomatically on different occasions, in particular when, in 1373, after the war against the Venetians was lost (it broke out because of border disputes), Petrarca went to Venice to make an act of submission to the Doge, together with Francesco il Vecchio's son, Francesco Novello. Petrarca's funeral was celebrated in Arquà with great solemnity, in the presence of the authorities of the Church and of the academic authorities of the University, and, above all, of those of the Court.

Alessandra De Chiara
Il dialogo negli studi di management

The theme of dialogue crosses the humanistic and philosophical disciplines and it is a topic of absolute importance in business studies. This topic immediately appeared to me as a subject in which to find common elements with the Professor Clara Borrelli, first of all with regard to her personal characteristics and, secondly, to the interests scientific. It was not difficult for me to identify this topic, because in the experience lived during the participation in the University Equal Commission, in the years in which it

was chaired by Professor Clara Borrelli, the dialogue characterized its works, marking all the activities carried out by the constant confrontation between the participants, by the exchange of ideas, but also of emotions, with the ultimate aim of achieving sharing or simply to inform, thus fueling new dialogue.

Francesco de Cristofaro

Aver commentato *I promessi sposi*. Un decalogo *après-coup*

The paper illustrates the criteria leading the edition of Manzoni's *Promessi sposi* directed by the Author and published by Rizzoli in 2014, into the series «Classici BUR» in collaboration with ADI. It is the report of a work experience and a critical and methodological analysis, divided into ten fundamental points: from the fundamental editorial choices to more punctual, philological and hermeneutical aspects.

Anna Ferrari

Uomini e luoghi. Culture e scritture dell'Appennino

In a successful combination of creative activity and critical commitment (beyond the 'theoretical' line, the periodical contains tales, poetic sillogues, reproductions of contemporary Apennine art), despite the diversity of approach, registers and styles of the interventions collected in the eight monographic issues of the magazine «Appennino. Semester of literature and art», it's possible to trace constants of ideas and topics, significant thematic itineraries essentially referring to identity, language, cultural geographies. In particular, recalling and questioning the terms of the deforming and abused southernist rhetoric, re-proposing it through other codes, the aim of the periodical magazine is to outline and re-compose a literary history and geography such as to give a new centrality to places and authors considered peripheral, relegated to a too narrow and trivial regional dimension, however subordinate to the national literature, to works that refer to the province (not only southern province), but that are not 'provincial'.

Maria Alessandra Giovannini

**Los cuentos intercalados en la narrativa española contemporánea;
El embrujo de Shangai de Juan Marsé y *Tonto, muerto,
bastardo e invisible* de Juan José Millás**

The presence of shorter stories within a main narrative is a literary practice that the West has inherited from Eastern literatures; a modality of construction of the narrative fabric which derives its paradigmatic model from One Thousand and One Nights. Nevertheless, I posit that a more effective reference to such a literary practice in modernity is to be found in *El Quijote* by Cervantes, for both the intrinsic value of the work and the fact that it represents a model which inspired all – Spanish and non-Spanish – writers who came after Cervantes. The present paper analyses the presence and the role of interpolated narratives in the main diegesis of two contemporary Spanish novels, *El embrujo de Shangai* (1993), by Barcelona writer Juan Marsé (1933) and *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), by Juan José Millás (1946).

Rita Librandi

Le lingue delle università italiane nel passato

The copious translations into Latin which contributed to the cultural renaissance that invested Europe between XII and XIII century, brought back to Medieval West the texts of Greek philosophy and disseminated the scientific knowledge of the Arab world. The opportunity of making use of these texts in Latin is also the origin of the Universities or, as they were then called, General Studies, born as free associations of teachers and students to ensure the transmission of knowledge. We can say, then, that Latin is not only the language of the medieval universities, but that medieval universities were born thanks to Latin. In the History of the Italian universities, we are usually told that the exclusive use of Latin in universities came to an end in the XVIII century. But we can't forget that in Florence, during the rule of Lorenzo de' Medici, Cristoforo Landino professor of rhetoric at the Studio of the city, gave for the first time a series of lectures on the Florentine literature of the fourteenth century. The experiment was repeated more than a century later at the University of

Siena where the first chair of «Tuscan speech» was established. We have to wait two more centuries before Italian is to be admitted as an official language of university teaching: in 1734, in fact, Girolamo Tagliazzucchi, gave lessons in Italian eloquence at the University of Turin, and in 1756 Antonio Genovesi gave a course in Economics at the University of Naples entirely in Italian. The choice of Genovesi was of particular significance because for the first time, the vernacular was used for a teaching which was not literature or rhetoric. It was also in the eighteenth century that foreign languages made their entrance in the university-level teaching, thanks to the initiative of a missionary priest who founded in Naples a Chinese language school, recognized in 1732 as the *College of the Chinese* by Pope Clemente XII. It was a pioneer initiative that would have been developed in other Italian universities only in the nineteenth century.

Clelia Martignoni
L'incontro di Dante Isella con Carlo Dossi.
«Familiarità» e implicazioni critiche

The essay explores Dante Isella's uninterrupted philological and critical research on Carlo Dossi's Archive and his literary works. Attention is also paid to Isella's devotion to Gianfranco Contini's criticism and his legacy in Isella's work.

Carlangelo Mauro
Religiosità di Quasimodo

In Quasimodo, from the early texts collected in the manuscripts, then rejected, *Kiss the threshold of your house* and the *Nocturnes of the silent king*, you can grasp the close relationship between poetic writing and religiosity, between the sacredness of the word and prayer. The author himself clarified that «his religious problem concerns the Christian God. One cannot pray to a generic god». Between spiritual falls and asceticism, Quasimodo dialogues with the Sacred Scriptures, in a search for Christ, figure of the *puer et senex*, a search that began in the early '20s with the poem *The Canute Child*.

Milena Montanile

Dispatrio o esilio? Pecchio e le osservazioni di un esule semiserio

Speaking of exile, more or less voluntary, towards an elsewhere different from one's own homeland, or of despatrious in the sense of distancing, separation, detachment, in the case of Giuseppe Pecchio, exiled after the revolts of 1921 and happily landed in the British island, is equivalent to evaluating the different ways in which the uprooting, the exclusion has been from time to time reworked and lived by the many protagonists of the exile or of the 'dispatrio' in the years of the Risorgimento.

The question, in the case of Pecchio, presents aspects of particular interest that testify to the extent and complexity of the phenomenon: I refer to what emerges from the reading of his *Observations*, a sort of journalistic reportage, published in 1931, in which, the author, in possession of a solid knowledge of the economic disciplines, gave his impressions about English life of the time, also characterizing his particular physiognomy as an exile. In reality it is more a disparation than an exile, undoubtedly solicited by political necessity, the result of a deliberate and thoughtful choice, which led him to live in a new reality, the England with great trade, efficient liberal policies, an unequalled model of economic development, which fully embodied his political ideal and his commercial ideology.

Maria Muscariello

Per una storia e una geografia letteraria della violenza patriarcale

The representation of the violence of the «fathers» is quite significant in the literary imagery of the Italian women writers. In different modes and results it can be found in the nineteenth/twentieth-century genre narrative as much as in the contemporary one, connecting authors far from each other in space and time, thus corroborating the globalizing value of the subject in question. Three novels will be analyzed – *Teresa di Neera* (1886), *La casa nel vicolo* by Maria Messina (1921) and *Dalla parte di lei* by Alba de Cèspedes (1949) – in which, in the grey Lombard suburbs as well as in the sun-drenched Sicilian lands, by the pen of self-taught women writers and well-read world-famous writers female silhouettes take shape: all of them are victims of the patriarchal subjugation, which stubbornly aims to predetermine their destinies.

Giuseppina Notaro**Exilio y amistad entre mujeres:
el epistolario de Zenobia Camprubí y Graciela Palau de Nemes**

Zenobia Camprubi, wife of Juan Ramón Jiménez, and Graciela Palau de Nemes, researcher of the poet and good friend of the couple, send each other several letters between 1948 and 1956: correspondence show to the reader two strong, open-minded intellectuals brought together by great respect, deep affection and close friendship. These features allow them to step out of the shadow to demonstrate their identity, including through plain and straight language about everyday things and significant topics, like the Jiménez's Nobel Prize.

Matteo Palumbo**Italo Svevo e la patologia del normale**

The essay analyzes the aspects that the inept character has in the modern literary tradition. The reference point is above all the work of Svevo. In his essays and especially in the novels the figure of the weak man acquires an absolutely exceptional role. However, the definition of weak does not have a completely negative value. In the same way, the qualification of a healthy man does not indicate a model to imitate. The strong man embodies the character of certainties. He is the defender of solid and definitive truths. In the opposite direction, the sick man pursues the desire of life. Therefore he, unlike his antagonist, shows a great and continuous vitality. The very idea of illness, in the *Conscious of Zeno*, must therefore be judged in the light of these questions.

Anna Maria Pedullà**Eros in battaglia: Tancredi e Clorinda, Calloandro e Leonilda**

This essay about the XII canto of *Liberata* analyzes the theme of «love and death» that runs through all Western culture since the classical age. In the fight between the two lovers, Tancredi e Clorinda, who ignore their real identity, Tasso fuses the epic genre with the tragic one. In the baroque novel,

Il Calloandro, instead, the duel between the protagonists is only *a coup de théâtre* that invites the readers to amaze and smile.

Amneris Roselli

Robert Burton lettore di Boccaccio?

Il ruolo delle traduzioni di Boccaccio in latino di età umanistica

A thorough study of all the mentions or references to Boccaccio spread in Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* reaffirms the role played by the Latin translations of his novels (by Petrarch and Beroaldo) for their diffusion in Europe in the 16th and early 17th centuries.

Giovanni Rotiroti

Lode a Tolomeo di Nichita Stănescu,

ovvero l'impossibile totalizzazione del Reale

This study, which focuses on the volume of poems by Nichita Stănescu, entitled *Laus Ptolomaei*, tries to identify the subjective background where every operation of objectifying takes root. In other words, it's about the question of meaning. With this volume of poems, the poet tragically observes that it is not possible to symbolize everything, because there is always a gap on the ontological level and on the one of existence, that prevents the subject to have any form of closure and property in the world. This rest, this unspeakable deviation, is an indication of the presence of the Real, which is to be understood, in psychoanalytical terms, as the original place where the poetic word happens.

Pasquale Sabbatino

***Il vento passa* di Anna Maria Ortese.**

**Il «dramma-poema» sul mondo rovesciato e
lo sguardo femminile verso l'orizzonte illuminato della libertà**

The essay analyses the unpublished play *Il Vento Passa* (*The Wind Passes*) by Anna Maria Ortese, whose genesis covers a long period of time interspersed with second thoughts and returns. In fact, whereas the idea of

this theatrical text dates back to a period between 1967 and the beginning of 1969, the work underwent revisions until the 1990s. Therefore, *Il vento passa* ends up being closely intertwined with other significant Ortese's works such as *L'Iguana* and *Il porto di Toledo*. What ties all of these together is the common thread of the «evil of all time» of man over man. The evil of those who subjugate over those who are subjugated, the evil of those who «divide and annihilate» over those who are divided and annihilated. When considered from this perspective, the imaginary Lima of this theatrical text becomes a global city and the Inca-Spanish sequence of events turns into a universal parable about evil and the pain that man can inflict on other man.

Encarnación Sánchez García
Ninfas a los pies del Vesuvio: Leucopetra inventada y Aretusa
reinventada por el secretario del reino de Nápoles
Bernardino Martirano

My homage of tears for Clara Borrelli – who spent her life at the foot of Vesuvio – is an approach to the cultural and symbolic value of the vesuvian villa of Leucopetra, rest home of Bernardino Martirano, Secretary of the Kingdom of Naples. This place of delights was the headquarter of the Emperor Carlo V for three days in November 1535, before that the Emperor made his official entrance to Naples (after the victory of Tunis against Barbarossa). During the following months, Juan de Valdés chose Leucopetra as scenery for the *Diálogo de la lengua*. This article, after a short analysis about the characters of Juan de Valdés's conversation (in which Bernardino Martirano is the most important interlocutor of the Spanish humanist), presents the textual passages of the *Diálogo de la lengua* that are dedicated to Leucopetra and compares them with other texts that exalted the beauty and the politic and cultural role of Leucopetra's villa. Some of these passages turn out to be almost contemporary with the *Diálogo de la lengua* (Tansillo and Bernardino Martirano), while another one dates back to the seventeenth century (Mormile). The commentaries on Bernardino Martirano's poem *Il pianto di Aretusa* reveal his playful competition with the Sannazaro's *Arcadia* and they disclose the political-symbolic dimension of the toponym chosen by Martirano for his villa.

Apollonia Striano
Giambattista Vico: il racconto del sé

In the second half of the 17th Century, Giovanni Artico di Porcia – a literature scholar living in north est of Italy, influenced by the edifying ideas circulating within the literary academies and Arcadia – invited the most influent Italian intellectuals to contribute to his ambitious project *Progetto ai Letterati d'Italia per iscrivere le loro Vite* aimed at collecting their own autobiographies. Giambattista Vico promptly answered to the invitation and started to write his *Vita scritta da se medesimo*. The Italian philosopher thus contributed to define a model of literary, philosophical and historical writing, confirming the dynamic potential of autobiography as a literary genre, which-like life – is open to continuous revisions and re-readings. Over the years, this model has inspired intellectuals and scholars who have experienced the ethical need to bear testimony of one's own life experience.

Silvia Zoppi Garampi
Giuseppe Ungaretti e Andrea Caffi: il significato umano dell'esistenza

The aim is to recreate Giuseppe Ungaretti and Andrea Caffi's friendship as preliminary step for a subsequent analysis on their mutual ethical and literary influences.

INDICE DEI NOMI

- Abate, Carmine 197.
Abbadessa, Giulia 137n.
Abbarbagliati, Giovanni degli
170.
Accursio, Mainardo 158.
Aghinolfi, Giovanni 159.
Agle, Bradley R. 179 n.
Agostino, Aurelio, santo, 160n.,
401.
Agovino, Teresa 5, 16, 23-38,
425, 439.
Albanzani, Donato 166.
Albertino, Girolamo 379.
Alecsandri, Vasile 113.
Aleramo, Sibilla 255n., 278n.
Alfano, Giancarlo, 27n., 181, 182,
183, 185.
Alfieri, Vittorio 402n.
Aliberti Carmelo 42n.
Alighieri, Dante 6, 20, 46, 64, 67
e n., 71, 101, 102, 103, 104,
105, 111, 226 e n., 227, 238,
241, 242, 264 n., 333 n., 401,
428, 441.
Allan Poe, Edgar 291.
Alonso Valero, Encarna 211,
212n., 213, 214n., 215n.
Alvaro, Corrado 197.
Amoroso, Giuseppe 42n.
Anceschi, Luciano 49, 64 e n.
Anderlini, Serena 144n., 149 e n.,
150n.
Anderson, Sherwood 40.
Andriof, Jörg 178n.,
Angioletti, Annamaria 63n., 252,
257.
Angioletti, Giovanni Battista 252.
Angiuli, Lino 198n.
Antonelli, Roberto, 237 e n., 238 n.
Apollodoro, 389.
Apuleio, Lucio 137, 329 e n., 330
e n.
Arendt, Hannah 104e n., 105n.
Arghezi, Tudor 83, 113.
Ariosto, Ludovico 238n., 242,
316, 325.
Aristotele 224, 225, 345, 401.
Arslan, Antonia 280.

- Arriaga Flórez, Mercedes 288 e n.
Arrigo, Nino 260n.
Arrivabene, Giovanni 268 e n.,
273.
Ascheri, Mario 227n.
Asor Rosa, Alberto 237n., 263 e n.
Asti, Adriana 143.
Auerbach, Erich 104.
Augusto, Gaio Giulio Cesare 389.
Austin, Simon 179 n.
Auzzas, Ginetta 156 n.
- Bachelard, Gaston 281 e n., 282 e n.
Bachtin, Michail Michajlovič 248,
281 n.
Badini Confalonieri, Luca 185.
Badiou, Alain 354n.
Baiardi, Giberto 156.
Balabanoff, Angelica 419.
Bălcescu, Nicolae 113.
Baldacci, Luigi 278n.
Baldini, Raffaello 153n.
Balestrini, Nanni 52, 53, 55n.,
56n., 426, 440.
Balzac, Honoré de 40.
Banfi, Antonio 416n., 417n.,
418n.
Barbato da Sulmona 156.
Bàrberi Squarotti, Giorgio 231n.
Bardini, Marco 86 e n., 87 e n.,
96n., 97n.
Barengli, Mario 117 e n., 118 e
n., 119, 121 e n.
Baretti, Giuseppe 267.
Barrili, Anton Giulio 40.
Barilli, Renato 54, 55, 426, 440.
- Barnard, Chester 176n.
Barthes, Roland 205n.
Bartolomeo Anglico 225.
Bassani, Giorgio 55.
Battistini, Andrea 398n., 399n.,
400n., 402n., 403n., 406n.,
407n., 408n., 410n., 412n.
Baudelaire, Charles 58, 245.
Bazzarelli, Eridano 280n.
Beccaria, Cesare 81, 267.
Bell, Andrew 272.
Belli, Giuseppe Gioachino 246.
Bellocchio, Marco 148n.
Belpoliti, Marco 103n.
Bembo, Pietro 228.
Benjamin, Walter 186.
Berardinelli, Alfonso 81n.
Berengo, Martino 234n.
Bergson, Henri 417.
Bernardelli, Paolo 265n.
Bernardini, Michele 19.
Bernardo di Chiaravalle, santo 416.
Bernari, Carlo 63 e n.
Bertazzoli, Raffaella 453n.
Berté, Monica 171n.
Bertini Malgarini, Patrizia 21.
Bertolucci, Bernardo 96n.
Bertoni, Federico 186.
Bettarini, Rosanna 156n.
Betti, Laura 96n.
Biamonti, Francesco 98, 99n.
Bianchi, Enrico 158, 160, 161.
Bianchi, Patricia 5, 39, 41n.,
230n., 425, 439.
Bianco, Gino 415n., 423n., 424.
Billanovich Ganguzza, Maria
Chiara 157n.

- Bistarelli, Agostino 263n., 275n.
Bo, Carlo 46n., 6 n., 74n., 75.
Boccaccio, Giovanni 7, 137 e n.,
156 e n., 157 e n., 165, 166,
167, 171, 324-336 e nn., 435,
449.
Bodini, Vittorio 207n.
Boine, Giovanni 242.
Boitani, Piero 225n.
Bonaventura da Peraga 173.
Bonet, Joana 291n.
Bonetti, Fernando 241.
Bonigrani, Paolo 236n.
Bonifacino, Giuseppe 5, 49-60,
426, 440.
Bonsanti, Alessandro 63.
Bontempelli, Massimo 79.
Bonvesin da la Riva 10, 18, 238,
242.
Borges, Jorge Luis 55.
Borghesi, Diomede 228 e n.
Borghi, Lamberto 424.
Borowski De Llanos, Haydée 211
e n., 216, 220.
Borrelli, Clara 9-22, 40n., 50n.,
142 n., 180, 430, 436, 443,
444, 450.
Bottioli, Giovanni 118 e n., 119,
120 e n., 121.
Bottoni, Luciano 189.
Bowen, Howard Rothmann 176n.
Bradea, Adela 109, 110n.
Braga, Corin 347, 348n., 352n.
Bragose, Guillaume 161.
Branca, Vittore 157n.
Brecht, Bertolt 193.
Breschi, Giancarlo 237 e n.
Bresciani, Marco 415n., 418n.,
419n.
Broggini, Renato 241.
Brogi, Daniela 187.
Bruni, Francesco 166, 167, 170,
224n.
Buccella, Maria Grazia 150.
Bufano, Antonietta 160n.
Bulifon, Antonio 391n.
Buommattei, Benedetto 228.
Buonarroti, Michelangelo 240 e n.
Burchell, Jon 178n.
Burke, Peter 191.
Cabassoles, Pghilippe de 167, 170.
Cacciatore, Giuseppe 402 e n.,
410 e n.
Caetani, Camillo 416n., 417, 421.
Caetani, Lelia 417, 421.
Caetani, Roffredo 416, 420.
Caffi, Andrea 7, 415-424 e nn.,
437, 451.
Calamandrei, Piero 191.
Calogerà, Angelo 400n.
Calvino, Italo 98, 99n., 118, 201,
204, 205.
Camburn, Artegal 180n.
Camon, Ferdinando 70n., 252 e n.
Campana, Augusto 157n.
Campanella, Tommaso 328, 333,
334.
Campani, Sandro 197.
Camporesi, Piero 192.
Camprubí, Zenobia 6, 287, 288 e
n., 289 e n., 290 e n., 291n.,
292n., 293, 294n.

- Cancogni, Manlio 144 n., 14 n.,
149n., 150n., 151n.
- Candela, Elena 5, 15, 18-22, 50n.,
61, 63n., 68n., 206n., 251,
427, 440.
- Cannavacciuolo, Laura 5, 20, 85,
201n., 427, 441.
- Canova, Antonio 266.
- Cantoni, Luigi 236.
- Cantor, Georg 351, 352, 353 e n.,
354, 357.
- Capece, Scipione 378 e n.
- Cappagli, Alessandro 228 n.
- Cappelli, Gaetano 197.
- Cappelli, Salvatore 70.
- Capuana, Luigi 279n., 280n.
- Caputo, Francesca 199 n.
- Caputo, Rino 6, 101-106, 428, 441.
- Carafa, Diomede 404.
- Caragiale, Ion Luca 113.
- Carannante, Irma 6, 107-123, 428,
442.
- Carbone, Annalisa 200n.
- Cardarelli, Vincenzo 237n.
- Cardini, Franco 235n.
- Cardini, Roberto 227n.
- Carioti, Patrizia 20.
- Carlo III di Borbone, re, 230.
- Carlo IV di Boemia, imperatore,
165, 166, 226.
- Carlo Magno, imperatore, 223.
- Carlo V d'Asburgo, imperatore,
376, 377, 380, 381, 384, 388,
394 e n., 436, 450.
- Carlo VI d'Asburgo, imperatore,
232.
- Carnemolla, Piero Antonio 261n.
- Caro, Annibal 83.
- Carocci, Sandro 263n.
- Carrara, Francesco da 162, 163,
166, 167, 168, 169, 172n.,
173, 429, 443.
- Carrara, Francesco Novello da
171, 429, 443.
- Carrara, Giacomo I da 157.
- Carrara, Giacomo II da 157, 158,
159, 160 e n., 161, 162, 163,
164.
- Carrara, Guglielmo da 157.
- Carrara, Marsilietto da 157 e n.
- Carrara, Marsilio da 172n.
- Carrara, Ubertino da 157.
- Carroli, Piera 283 e n.
- Carroll, Archie B. 176n.
- Caruso, Carlo 228n.
- Carver, Raymond 193.
- Casoli, Claudio 252 e n.
- Cassano, Franco 204 e n.
- Cassola, Carlo 55, 201, 252.
- Castelli, Alberto 415.
- Castelnuovo, Enrico 40.
- Catalano, Ettore 200n., 202n.
- Cataldi, Pietro 52.
- Cavalcanti, Guido 225, 226n.
- Cavalli, Silvia 204n.
- Cavani, Liliana 96n.
- Cavicchioli, Sonia 137n.
- Ceaușescu, Nicolae 115, 338.
- Cecchi, Emilio 237n.
- Cecchi, Carlo 96n.
- Čechov, Anton Pavlovič 142n.,
148 e n., 362.
- Cerbo, Anna 6, 18, 19, 21, 22,
125, 428, 442.

- Carmosino, Daniela 196n.
Cervantes, Miguel 209 e n., 431, 445.
Cervigni, Dino S. 263n.
Ceserani, Remo 88n.
Cesi, Federico 228.
Chacel, Rosa 291.
Chapin Caetani, Marguerite 416n., 421n., 422 e n., 423n.
Charles, Michel 186.
Chevalier, Jean 91n.
Chiaromonte, Nicola 151 e n., 415n., 416, 424 e n.
Cicala, Maria, 42n.
Ciccarelli, Lorenzo 401n.
Ciccioli, Paola 68n.
Cicerone, Marco Tullio 156, 227, 330n.
Cieça, Pedro de 135.
Cilento, Antonella 196n.
Ciplijauskaitė, Birutė 288n.
Citati, Pietro 362 e n., 364n., 367.
Clemente VI, papa, 165.
Clemente XII, papa, 432, 446.
Clerici, Luca 361n., 362n., 364n., 365n.
Cognetti, Paolo 197.
Coletti, Vittorio 205n.
Collins, Eva 179n.
Colombo, Carlo 269n.
Colonna, Vittoria 376.
Coloşenco, Mircea 339n.
Comisso, Giovanni 453n.
Compagnon, Antoine 118.
Compagnone, Luigi 199, 201n.
Compton Burnett, Ivy 148.
Conrad, Joseph (Józef Teodor Nalecz Konrad Korzeniowski) 79 e n.
Constantiniu, Florin 338n.
Conti, Ildebrando 155 e n.
Contini, Gianfranco 61, 62, 184, 236-243 e nn., 247, 248, 412n., 432, 446.
Cook, Joanne 178n.
Copernico, Niccolò 341, 358.
Coppin, Chiara 5, 6, 16, 141-153, 429, 442.
Coppola, Luca 151n.
Cordero, Franco 192.
Cortellessa, Andrea 157n.
Cortés Ibáñez, Emilia 290n., 292 e n., 293, 294 e n.
Corti, Maria 226 e n.
Coşbuc, George 113.
Costa, Simona 141n.
Cotti, Confucio 418n.
Cowper, William 274.
Creangă, Ion 113.
Crevatin, Giuliana 171.
Cristiani, Luca (Olimpio) 158
Croce, Benedetto 61n., 243, 252, 399n., 402n., 406, 412n., 413 e n.
Crovi, Raffaele 195n., 197, 205n.
Cumani, Maria 255n., 256, 257.
Cuminale, Claudia Marilyn 361.
Curi, Fausto 49n., 55n.
Cutrufelli, Maria Rosa 285n.
Cyert, Richard M. 175n.
D'Achille, Paolo 45n.

- D'Amico, Masolino 146 e n.
Dandolo, Andrea (doge) 165.
D'Arelli, Francesco 233n.
D'Avack, Massimo 85n., 86n.,
87n., 96, 97 e n., 99n.
D'Avino Gennaro 48.
D'Episcopo, Francesco 42n.,
200n.
Da Strada, Zanobi 157.
Damiani, Damiano 5, 85, 86, 87,
96, 97 e n., 98 e n., 99, 427,
441.
D'Annunzio, Gabriele 20, 61, 62
n.
Darwin, Charles 305.
Davico Bonino, Guido 151.
De Blasi, Nicola 23n., 24, 38 e n.,
46n., 47n., 182, 183, 230n.
De Bonis, Mario 17.
De Caprio, Caterina 364n.
De Céspedes, Alba 277, 283 e n.,
285 e n., 433, 447.
De Chiara, Alessandra 6, 175, 178
n., 430, 447.
De Cristofaro, Francesco 6, 27n.,
181, 182, 430, 453.
De Curtis, Antonio (Totò) 193,
259.
De Filippo, Peppino 15, 193.
De Gaulle, Charles 77.
De la Vega, Garcilaso 390 e n.
De Maetzu, María 289.
De Maigret, Vanni 97, 98.
De Marchi, Emilio 40.
De Marchi, Pietro 236n.
De Marco, Giuseppe 263n.
De Martino, Ernesto 195n., 207n.
De Michelis, Cesare 397n., 399n.
De Nicola, Francesco 364n.
De Robertis, Domenico 127n.
De Robertis, Giuseppe 12n.
De Roberto, Federico 40.
De Ruggiero, Maria Grazia 400n.
De Sanctis, Francesco 66, 233,
264n., 405 e n., 412 e n.
De Solis, Antonio 136.
De Vincentiis, Amedeo 263n.
Debenedetti, Giacomo 99n.
Debenedetti, Santorre 238n.
Defoe, Daniel 40, 189.
del Balzo, Antonio 404n.
Del Fabbro, Fulvio 338n., 341n.
Del Gratta, Rodolfo 227n.
Del Negro, Piero 231n.
Della Porta, Giovambattista 10,
14, 17, 20, 21.
Delle Carte, Renato 404n., 405,
410n.
Demetrio, Duccio 409 e n., 411 e
n.
Derossi, Santorre Annibale 271.
Descartes, René 337, 404, 407.
Desiato, Luca 201n.
Di Biase, Carmine 42n.
Di Costanzo, Giuseppe 199n.,
364n.
Di Giammarco, Rodolfo 146n.,
150 e n.
Di Massa, Sebastiano 24 e n.
Di Pietrantonio, Donatella 197.
Diacono, Mario 128n., 420n.
Diana, Rosario 402n., 404n., 410
e n.
Didier, Beatriz 288.

- Dietrich, Marlene 213.
Dolfi, Anna 258n.
Domenichelli, Mario 88n., 90n.,
199n.
Domínguez Sío, María Jesús
292n.
Donadio, Laura 364n.
Donati, Giuseppe 419.
Dondi dall'Orologio, Giovanni
167, 173 e n.
Donetti, Bic 255n.
Donnarumma, Raffaele 49n.,
54n., 57n., 60n., 199n.
Dor, Daniel 118 e n.
Dorigo, Ermes 397n., 398n.
Dossi, Carlo 6, 235-249 e nn.,
432, 446.
Dostoevskij, Fëdor 72, 261n.,
303.
Dotti, Ugo 162 e n., 163, 165,
167, 168, 169.
Dupoux, Jeanne 418.
- Eckerman, Johann-Peter 191.
Eco, Umberto 59, 107, 187.
Einstein, Albert 78, 305, 346 e n.
Eliot, Thomas Stearns 420.
Emery, Fred E. 175n.
Emina, Antonella 90n.
Eminescu, Mihai 111, 113.
Enrico VIII, re d'Inghilterra, 228.
Epicuro 410n.
Esperti, Giuseppe Luigi 401n.
Euclide 343, 344, 347, 351.
Expósito Hernández, José
Antonio 290 e n.
- Fabbri, Diego 147.
Fabroni, Angelo 227.
Falcetto, Bruno 206n.
Falco, Pasquale 17.
Faldella, Giovanni 242.
Faldini, Franca 96n.
Fargue, Léon-Paul 420.
Farnetti, Monica 362, 363n.,
364n., 366, 367.
Fasano, Pino 88.
Fatica, Michele 233n.
Faulkner, William 40, 325n.
Federici, Renzo 241 e n.
Felici, Lucio 125 n.
Ferrari, Anna 129 n., 6, 21, 195,
198 n.
Ferrari, Curzia 252 e n., 255, 430,
444.
Ferrata, Giansiro 241.
Ferroni, Giulio 364 n.
Festa Campanile, Pasquale 195n.
Ficara, Giorgio 405n.
Fielding, Henry 189.
Filangieri, Gaetano 267, 405n.
Finzi, Gilberto 64n., 68 e n., 74n.,
77n., 252n., 254n., 260n.
Fiori, Gabriella 364n.
Flaiano, Ennio 141n.
Flaubert, Gustave 40, 46n.
Fleming, Alexander 77 e n.
Flora, Francesco 61n., 62n.
Fo, Dario 145 e n.
Foà, Simona 227n.
Fofi, Goffredo 96n., 364n.
Folengo, Teofilo 239.
Folli, Anna 278 e n., 279n.
Formisano, Luciano 237 e n.

- Fortini, Franco 55, 192.
Foscolo, Ugo 64, 71, 73 e n., 83,
265, 266, 276.
Foucault, Michel 397.
Francescuolo da Brossano 157n.
Franchina, Basilio 96n.
Franco y Bahamonde, Francisco 77.
Franklin, Graham 271.
Frascone, Renato 25 e n.
Freeman, Edward 175n.
Freud, Sigmund 39 e n., 50, 86,
305, 351n.
Frizzi, Adria 363n.
Frova, Carla 224n.
- Gadda, Carlo Emilio 55, 56 e n.,
237 e n., 238-247 e nn.
Gaeta, Giovanni Ermete 23n.
Galasso, Giuseppe 413.
Galeota, Mario 380.
Galilei, Galileo 228, 229.
Galimberti, Cesare, 136n.
Galli, Federica 236n.
Gallo, Niccolò 405n.
Gambacorta, Simone 201n.
Garboli, Cesare 88, 89 e n., 141n.,
143n., 146n., 171.
Garnett, Tay 213.
Garosci, Aldo 424.
Garullo, Maria Antonietta 101n.
Gasparini, Alda 145n.
Gasparri, Gian Marco 268n.
Gatari, Bartolomeo 172n.
Gatari, Galeazzo 172n.
Gaus, Günter 105n.
Gavazzeni, Franco 242n.
- Gheerbrandt, Alain 91n.
Genovesi, Antonio 66, 230, 231 e
n., 233, 267 e n. 274n., 413n.,
432, 446.
Gentile, Giovanni 419n., 420n.
Ghisalberti, Alberto Maria 418n.
Giacomo da Pistoia 226.
Giammattei, Emma 43n., 200n.
Giannantonio, Pompeo 42n.
Giannelli, Luciano 228n.
Giannone, Pietro 364n., 402n.,
403n., 413n.
Gide, André 421n.
Giglioli, Daniele 190.
Ginzburg, Lisa 146n.
Ginzburg, Natalia 6, 10, 15, 17,
18, 21, 141-153 e nn., 193 n.,
197, 285 e n., 429, 442.
Gioia, Melchiorre 268.
Giorgelli, Gabriella 98n.
Giovanni II, re di Francia, 166.
Giovanni XXIII (Angelo Giuseppe
Roncalli) 78.
Giovannini, Maria Alessandra 6,
209, 216n., 431, 445.
Giuliani, Alfredo 52 e n., 53 e n.,
54, 55 n., 426, 440.
Giulio, Rosa 20.
Godioli, Alberto 50n.
Goethe, Johann Wolfgang von 39,
191, 237n.
Goga, Octavian 113.
Goldoni, Carlo 20, 147.
Gómez Vidal, Elvire 214n.
Gonin, Francesco 25, 185.
Gonzaga, famiglia, 156.
Gonzaga, Ercole 377n.

- Gonzaga, Giulia 376, 377n.
Gonzales y Reyero, Ornella 364n.
Gozzi, Carlo 20, 21, 241n.
Gramsci, Antonio 66, 67.
Grandi, Dino 418n.
Grassi, Giovanna 145n., 148 e n.
Greenwood, Michelle R. 179n.
Griggio, Claudio 397n.
Grignani, Maria Antonietta
200n.
Grilli, Giuseppe 210 e n.
Groethuysen, Bernard 420.
Gronchi, Giovanni 78.
Grönroos, Christian 177n.
Guacci, Rosaria 285n.
Guarino, Augusto 5, 10-11.
Guerra, Tonino 96n.
Guerrero, Juan 292 e n.
Guglielmi, Angelo 54, 55 e n., 56
e n., 426, 440.
Guglielmi, Giuseppe 199n.
Guglielmi, Guido 57 e n., 199n.
Gui de Boulogne 155.
- Hamon, Philippe 89n.
Hayworth, Rita 213.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
104, 412n.
Heidegger, Martin 104, 412n.
Hesdin, Jan de 170, 171.
Hieden-Rynsch, Verena von der
288.
Hofmannsthal, Hugo von 420.
Hölderlin, Friedrich 237n.
Holland, Lady 266n., 276.
Hugo, Victor 194.
- Iacuzio, Linda 361n.
Iannaccone, Giuseppe 363n.,
364n.
Igino, Gaio Giulio 389.
Ignàzio di Loyola, santo, 403.
Incoronato, Luigi 46n., 199.
Infusino, Gianni 41n.
Isabella, Maurizio 264, 265n.,
268n.
Isella, Dante 6, 235-249 e nn.,
432, 446.
Iswolksy, Hélène 421n.
- Jahier, Valerio 308.
Jameson, Fredric, 189.
Janis, Irving L. 180n.
Jiménez, Juan Ramón 289, 290,
291, 292 e n., 293 e n., 294,
295, 298 e n., 300, 301, 434,
448.
Jolles, André 189.
Jones, Lyn 179n.
Joyce, James 55, 240, 243.
Jung, Carl Gustav 50, 86.
- Kangxi, imperatore della Cina,
232.
Kassner, Rudolf 420.
Kearins, Kate 179n.
Kennedy, John Fitzgerald 75 e n.
Kent, Victoria 289.
Kohl, Benjamin G. 155n.
Kruscev (Krusciov), Nikita
Sergeevič 77.
Krusciov, Rada 77n.

- La Capria, Raffaele 87, 88 e n.,
201n.
- La Pira, Giorgio 74 e n., 251 e n.,
253, 255, 257, 259, 260 e n.,
261n.
- La Torre, Massimo 423.
- Lacan, Jacques 357 e n.
- Lajolo, Davide 147.
- Lambert, Anne-Thérèse de 138 e
n.
- Lancaster, Joseph 272.
- Landi, Giampiero 415n.
- Landino, Cristoforo 226, 227 e n.,
432, 445.
- Langella, Giuseppe 195n., 199n.
- Lanslots, Inge 363n.
- Lapo da Castiglionchio 157.
- Larbaud, Valéry 420.
- Latini, Brunetto 225.
- Lattuada, Alberto 96n.
- Laudando, Carmela Maria 5, 11-12.
- Lautréamont (Ducasse, Isidore
Lucien) 422n.
Invertire: Ducasse, Isidore
Lucien
- Lejeune, Philippe 287 e n.
- Lemene, Francesco de 246, 247n.,
248.
- Leopardi, Giacomo 6, 15, 16, 19,
64, 125-139 e nn., 423, 428,
440, 442.
- Levi, Carlo 195n., 196, 197, 201,
202, 203, 206, 207.
- Levi, Primo 6, 65, 101-106 e nn.,
428, 441.
- Levie, Sophie 416.
- Liberati, Gabriella 41n.
- Liberatore, Ugo 85
- Librandi, Rita 6, 223-234, 431,
445.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm von
399n.
- Limbour, Georges 421n.
- Linati, Carlo 236, 237n., 240, 241
e n., 242 e n., 243.
- Lo Pomo, Oreste 197.
- Lodoli, Marco 400n.
- Lombardo della Seta 167, 173 e n.
- Longo, Matteo 161.
- López García, Félix 287n.
- Lorenzini, Niva 51n.
- Lotman, Jurii 280 e n.
- Lucchini, Guido 241 n.
- Lucini, Gian Pietro 231n., 242n.,
243 e n.
- Ludwig van Kempen 156.
- Luigi I, re d'Ungheria, 159.
- Luisi, Luciano 40n., 42n.
- Lukàcs, György 58.
- Luperini, Romano 60n., 107 e n.,
187.
- Lupo, Giuseppe 195n., 196, 197,
198n., 204 e n., 205n., 206n.
- Lusch, Robert F. 177n.
- Luti, Giorgio 418n.
- Luzzatto, Sergio 263n.
- Macfarlane, Charles 275 e n.
- Macpherson, James (Ossian) 274.
- Macrì, Oreste 61 e n., 257, 258 e
n.
- Maffei, Scipione 397n.
- Mafrici, Mirella 231n.

- Maggi, Carlo Maria 236, 246.
Magliulo, Gennaro 48.
Magnani, Anna 96n.
Maiakovkij, Vladimir
Vladimirovič 77.
Malatesta, Pandolfo 168, 171.
Malerba, Luigi 197.
Malthus, Thomas Robert 267.
Mancini, Mario 225n.
Mandel'stam, OsipĖmil'evič
421n.
Mann, Leon 180n.
Mann, Thomas 237n.
Manrique Sabogal, Winston 292 e
n.
Mansfield, Katherine 281.
Manso, Giovan Battista 402n.
Mansouri, S. Afshin 178n.
Manzoni, Alessandro 16, 23-38 e
nn., 182, 183, 185, 187, 189,
190, 191, 192, 193, 242, 245,
246, 248, 430, 439.
Manzotti, Emilio 190, 241n.
Maraini, Dacia 277 e n.
Maraschio, Nicoletta 228n.
Marazzini, Claudio 229n.
March, James G. 175n.
Marcus, Solomon 352.
Marinelli, Gioconda 42n.
Mario, E. A. 23.
Marsé, Juan 6, 209, 210n., 211,
212 e n., 213, 214 n., 215, 216
e n., 221, 431, 445.
Martelli, Mario 157n., 160.
Martignoni, Clelia 6, 235, 237n.,
242n., 247n., 432, 446.
Martinelli, Antonio 264n.
Martinelli, Giuseppe 267.
Martínez Fernández, José Enrique
287, 288n.
Martin-Gistucci, Marie-Graciuse
40n., 42n.
Martirano, Bernardino 375-395 e
nn.
Martirano, Coriolano 376, 378,
379, 385n.
Marvasi, Roberto 419.
Marx, Karl 312, 345.
Mastroeni, Sergio 63n., 68n.
Mateevici, Alexei 115.
Mathur, Vivek Narain, 179 e n.
Matteotti, Giacomo 419.
Mauriac, François 40.
Mauro, Carlangelo 6, 21, 63n.,
64n., 68n., 70n., 251, 431,
446.
Mazzacurati, Giancarlo 181, 182.
Mazzei, Franco 20.
Mazziotti, Maria Pia 364n.
Mazzolari, Primo 259.
Mazzoni, Guido 60n.
McCulloch, John Ramsay 267.
Medici, Ferdinando de' 227.
Medici, Lorenzo de' 227, 432,
445.
Medici, famiglia 227.
Medin, Antonio 172n.
Meersman, Key 97, 98n.
Meillassoux, Quentin 353n.,
354n.
Meneghello, Luigi 206n., 207n.
Mengaldo, Pier Vincenzo 236n.
Meredith, George 40.
Merola, Nicola 21, 237n.

- Merola, Valeria 146n.
Messina, Maria 277, 280, 281 e n., 282n., 433, 447.
Migliorini, Bruno 242.
Milanini, Claudio, 65n.
Miligi, Giuseppe 74n., 261n.
Millás, Juan José 6, 209, 210 e n., 216 e n., 217, 220 e n., 221, 431, 445.
Mincu, Ștefania 344, 350 e n., 356 e n.
Minervino, Mauro F. 17.
Mirsky, D. S (pseudonimo di Dmitry Petrovich Svyatopolk-Mirsky) 420.
Mitchell, Ronald K. 178, 179n.
Momiigliano, Attilio 187, 242.
Montale, Eugenio 90, 237n., 246.
Montanile, Milena 6, 263-276, 433, 447.
Montefoschi, Paola 423n.
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 267.
Monti, Augusto 102.
Monti, Vincenzo 82, 83, 129, 130.
Morace, Aldo Maria 21.
Morace, Rosanna 205n.
Morandini, Morando 98 e n.
Morante, Elsa 85 e n., 87 e n., 88 e n., 89 e n., 91 n., 96 e n., 97 e n., 98, 99.
Moravia, Alberto (Alberto Pincherle) 55, 97 e n., 98n., 151, 417, 423n.
Mordenti, Raul 264n.
Moretti, Franco 192, 205n.
Moretti, Marino 237n.
Morlicchio, Elda 5, 9.
Mormile, Giuseppe 380, 381 e n., 382, 383, 436, 450.
Mozzillo, Attanasio 200.
Müller, Erta 345n.
Muratori, Ludovico Antonio 397n., 399n.
Murgia, Michela 197.
Musatti, Cesare Luigi 39n.
Muscariello, Maria 6, 277-285, 433, 447.
Musil, Robert 304, 305.
Musolini, Giovanna 66n.
Mussolini, Benito 418, 419.
Nardi, Paolo 227.
Natale Taglioni, Eleonora 41n.
Neera (Anna Radius Zuccari) 242, 277, 278n., 279 e n., 280 e n., 281, 433, 447.
Nelli, Francesco 157, 165.
Nencioni, Giovanni 238, 239n.
Nenni, Pietro 419.
Neumarkt, Johann von 165
Neumeister, Sebastian 19.
Nicoletti, Giuseppe 266n., 276n.
Nicolini, Fausto 404n., 405, 406 e n., 407 e n., 408, 409 e n.
Nietzsche, Friedrich 305.
Nigro, Raffaele 195n., 196n., 197, 198n., 200 e n., 202n., 204 e n., 205n.
Nigro, Salvatore Silvano 185, 188, 192.
Nițescu, Marin 349 e n.
Nota, Elvira 163n.

- Notaro, Giuseppina 6, 287-301, 434, 448.
Nuzzo, Enrico 403.
- Omero 82, 126, 316.
Onofri, Massimo 88 e n.
Orazio, Quinto O. Flacco 132, 227.
Orelli, Giorgio 241.
Orlando, Francesco 190.
Orsi, Paolo 419 n.
Ortese, Anna Maria 7, 199 n., 361 e n., 362 e n., 363 e n., 364 n., 365 n., 367 n., 371, 436, 449, 450.
Ossola, Carlo 231n., 415n., 423n.
Ovidio, Nasone Publio 317 e n., 389 e n., 390.
Owen, Robert 268n., 273.
- Pacca, Vinicio 170n.
Pacella, Giuseppe 125n.
Pacini, Leone 46n.
Pagano, Mario 267.
Pagliarani, Elio 52, 426, 440.
Paladini, Giannantonio 234n.
Palau de Nemes, Graciela 6, 287, 289, 291 e n., 292 e n., 293 e n., 294n., 298, 434, 448.
Palumbo, Matteo 6, 18, 21, 27n., 183, 434, 448.
Palumbo, Raffaello 199n.
Pampaloni, Geno 361n.
Pancrazi, Pietro 192, 242.
- Paniccia, Valeria 144n., 145n., 147n., 149 e n.
Paoletti, Gianni 263n.
Paolino, Laura 170n.
Papini, Giovanni 237.
Parini, Giuseppe 15, 19, 236.
Parodi, Alicia 211n.
Parrino, Domenico 382 e n.
Pasolini, Pier Paolo 55, 58, 83, 96n., 195n.
Pasternak, Boris Leonidovič 421n.
Paulhan, Jean 416n.
Pavese, Cesare 65 e n., 66, 147, 148, 197, 207n.
Pea, Enrico 418n.
Pecchio, Giuseppe 6, 263-276 e nn., 433, 447.
Pedersen, Esben Rahbek 178n.
Pedrini, Matteo 178n.
Pedro de Toledo 376 e n.
Pedrojetta, Guido 236n.
Pedullà, Anna Maria 6, 313-323, 435, 448.
Pedullà, Gabriele, 196n., 263n.
Péguy, Charles, 417.
Pelizzari, Maria Rosaria 231n.
Pellini, Pierluigi 179.
Perotti, Pier Angelo 37 e n.
Perrella, Silvio 42n.
Perse, Saint-John 422 e n.
Pertini, Alessandro Giuseppe Antonio 79.
Petrarca, Francesca (figlia del Petrarca) 166.
Petrarca, Francesco 6, 9, 64, 155-173 e nn., 227, 319, 321, 333 e n., 336, 429, 443.

- Petrarca, Francesco (nipote del Petrarca) 166.
Petrarca, Gherardo 169.
Petrarca, Giovanni 156, 166.
Petrocchi, Giorgio 42n.
Piccioni, Leone 415n., 420n.
Picone, Generoso 201n.
Pierangeli, Fabio 42n., 200n.
Pierro, Albino 195n., 207n.
Pinotti, Giorgio 241n.
Pinter, Harold 148.
Pirandello, Luigi 16, 19, 101, 148.
Pisani Dossi Borsani, Carlotta 243n.
Pisani Dossi, Franco 236.
Pisani, Raffaele 23-28 e nn.
Pizzamiglio, Gilberto 297n.
Placella, Annarita 260n.
Placella, Vincenzo 18, 19, 21.
Placido, Beniamino 187, 192.
Platone 327, 409n., 410n.
Plinio il Vecchio 156.
Poggi Salani, Teresa 185, 228n.
Poli, Paolo 145
Policastro, Gilda 51n., 52n.
Poliziano, Angelo 226.
Pomilio, Mario 40n., 42n., 46 n., 197, 199, 200n., 201n., 205n.
Pontano, Giovanni 378 e n., 387
Pontieri, Ernesto 403n.
Pop, Ion 337, 338n., 342n., 348, 349n.
Pop, Maria Floarea 338n.
Popa, Diana 112 e n., 113.
Porcià, Giovanni Artico (conte di) 397 e n., 398 n., 437, 451.
Porciani, Elena 99 e n.
Porta, Antonio 52.
Porta, Carlo, 237, 239, 245 e n., 246, 248, 249.
Pozner, Vladimir 421n.
Presser, Jacob 287.
Prévert, Jacques 338.
Price, Andrew D.F. 179n.
Priestley, Giuseppe 271.
Prisco, Michele 5, 25, 39-48 e nn.
Proust, Marcel 40.
Prunas, Pasquale 199, 201n.
Pugliatti, Salvatore 253, 257n., 260n.
Pupino, Angelo Raffaele 15, 20, 22, 41n., 206n.
Puškin, Aleksandr Sergeevič 421n.
Quaini, Massimo 90n.
Quasimodo, Alessandro 68n., 74n, 257n.
Quasimodo, Salvatore 5, 6, 61-83 e nn., 251-262 e nn.
Quintiliano 157.
Quondam, Amedeo 182, 187.
Rabelais, François 240.
Raboni, Giulia 183, 184.
Raimondi, Ezio 120, 185.
Rampolla Del Tindaro, Mariano 258.
Rando, Giuseppe 63n., 68n., 77n., 81n.
Rastier, François 105n.
Ravegnani, Benintendi (dei) 166.

- Rea, Domenico 46n., 199.
Rebay, Luciano 128n., 416n.,
420n.
Rebora, Clemente 241n., 242.
Recalcati, Massimo 39 e n.
Recchia Luciani, Francesca
Romana 105n.
Resnevič Signorelli, Olga 417n.
Resta, Gianvito 19.
Reverdini, Niccolò 237n., 242n.,
243n.
Ribadeneira, Pedro de, 403 e n.
Ribulsi, Enrico 85.
Ricardo, David 267.
Richter, Johann Paul Friedrich
(pseudonimo Jean Paul) 247.
Ricoeur, Paul 413n.
Ridley, Julie 179.
Rigoni Stern, Mario 195n., 197.
Rilke, Rainer Maria 420.
Ripa, Matteo 11, 232, 233n.
Ristoro D'Arezzo 225.
Rizzi, Daniela 417n., 421 e n.
Robbe-Grillet, Alain 55.
Roberto d'Angiò 158.
Rocco Carbone, Lorenza 42n.
Rodondi, Raffaella 241n.
Rodriguez-Melo, Alexander 178n.
Roger, Pierre (papa Gregorio XI)
170.
Rognoni, Alberto 70.
Romagnosi, Gian Domenico 268.
Romains, Jules 240n.
Romanin Jacur, Giulia 50.
Romualdo, santo, 170.
Rondoni, Davide 120 e n.
Roper, Juliet 179n.
Roselli, Amneris 7, 325-336, 435,
449.
Rosselli, Amelia 199n.
Rosselli, Carlo 419.
Rosso, Gregorio 377n., 394 e n.
Rotiroti, Giovanni 7, 337-359,
435, 449.
Rousseau, Jean-Jacques 272.
Rozanov, Vasilij 421n.
Rozzo, Ugo 397n.
Rumiz, Paolo 197.
Rusconi, Marisa 142n., 285n.
Russell, Bertrand 77.
Russo, Emilio 181.
Russo, Luigi 187.
Saba, Umberto 237n.
Sabbatino, Pasquale 7, 361-373,
436, 449.
Saccone, Eduardo 190.
Sadoveanu, Mihail 113.
Salfi, Francesco Saverio 14, 18,
19, 20, 268.
Salvatori, Gigi 419.
Salviati, Leonardo 228.
Samà, Cinzia 152n.
Sambin, Paolo 155n.
Sammartino, Mimmo 195n., 196, 197.
Sánchez García, Encarnación 7,
19, 21, 375-395, 436, 450.
Sanguineti, Edoardo 49n., 50,
51n., 52 e n., 54, 57 e n., 58 e
n., 59 e n., 426, 440.
Sannazaro, Jacopo 383 e n., 384,
385 e n., 386 e n., 387, 388 e
n., 391, 393, 437.

- Santagata, Marco 156n.
Santorre di Santarosa (Derossi) 271.
Sanvitale, Francesca 280n.
Sapegno, Natalino 187.
Sartre, Jean Paul 197n., 205n.
Satta, Salvatore 207n.
Say, Jean-Baptiste 267, 273.
Scaffei, David 265n.
Scalera, Giuseppe 41n.
Scalon, Cesare 397n.
Scepi, Henri 194.
Schiaffini, Alfredo 241n.
Schiller, Johann Christoph Friedrich von 129, 247.
Schlegel, Friedrich von 247.
Schloezer, Boris Fyodorovich de 421n.
Schiffrin, Jacques 421n.
Sciacchitano, Antonello 351 e n.
Sciascia, Leonardo 280, 281n.
Scotellaro, Rocco 197, 207n.
Scott, Walter 189.
Segna, Elisabetta 364n.
Segre, Cesare 182, 189, 237 e n., 377n.
Serao, Matilde 15, 16, 19, 20, 21, 40 e n., 41 e n., 42 e n., 43, 426, 439.
Sereni, Vittorio 237, 246.
Serra, Renato 41, 42 e n.
Servillo, Toni 190.
Sette, Guido 161, 162, 163.
Shakespeare, William 291, 328n.
Signorelli, Angelo 417n.
Silone, Ignazio 78, 197, 205, 207 n., 252 n.
Simion, Eugen, 339 n.
Simmel, Georg 417 e n., 418n.
Simon, Herbert 175n.
Simone, Raffaele 228.
Simonetti, Gianluigi 199n.
Simuț, Ion 108 e n., 113, 114 e n., 115 e n., 116, 117.
Sinibaldi, Marino 146n.
Siniscalchi, Michele 47n.
Sirri, Raffaele, 10, 11, 14, 18, 19, 20, 21.
Sismondi, Jean-Charles Léonard, Sismonde de 267.
Slavici, Ioan 113.
Sobejano, Gonzalo 217 e n.
Soldateschi, Jole 418n.
Soldati, Mario 96n.
Spadaccini, Rossana 361n., 362n., 367.
Spagnol, Mario 361.
Spagnoletti, Giacinto 362 e n., 363, 365 e n., 367.
Spera, Francesco 247 n.
Spezialetti, Amalia 255n., 256, 257.
Spinazzola, Vittorio 207n.
Spinoza, Baruch 407.
Spitzer, Leo 237, 240n.
Sridhar, B.S. 180n.
Stalin, Iosif Vissarionovič Džugašvili 77, 115.
Stănescu, Nichita 77, 337-359 e nn., 435, 449.
Starobinski, Jean 186, 264 e n.
Stefanelli, Elena 50n.
Ștefanescu, Alex 346n.
Steinbeck, John 40.

- Steiner, George 104 e n.
Stella, Angelo 247n.
Sternberg, Josef von 213n
Sterne, Laurence 189.
Strada Janovič, Clara 281 n.
Striano, Apollonia 7, 397-413,
437, 451.
Svevo, Italo 6, 303-312, 434, 448.
- Tagliaferri, Amelio 234n.
Tagliazucchi, Girolamo 229.
Tambroni, Fernando 79.
Tansillo, Luigi 378 e n., 379 e n.,
380, 382, 383, 384, 436, 450.
Tarasco, Martina 50n.
Tasso, Torquato 14, 15, 17, 19,
126, 113-323, 402n., 435, 448.
Tattersall, John F. 275n.
Taviani, Ferdinando 141n., 146n.,
149 e n., 151n., 153n.
Tavoni, Mirko 227n.
Tedaldi Fores, Carlo 130.
Telemaco 39 e n.
Tellini, Giorgio 402.
Teocrito 385.
Tereshkova, Valentina (Valia) 75.
Terrusi, Leonardo 202n.
Tessa, Delio 237, 239, 246.
Tessitore, Fulvio 403n.
Thompson, Donald 274.
Todorov, Cvetan 118.
Tolomei, Giulio, 172 n.
Tolomeo, Claudio 7, 337-359,
435, 449.
Tolstoj, Lev Nikolaevič 77.
Tommaseo, Niccolò 237n.
- Tommaso d'Aquino, santo, 416.
Tondini, Alessia 341n.
Torraca, Vincenzo 419
Torras Francès, Meri 288.
Tortora, Massimiliano 49n., 416n.
Trist, Eric L. 175n.
Trotta, Donatella 41n.
Trovato, Paolo 235n.
- Ugoni, Camillo 276.
Uguccione da Thiene 170.
Ungaretti, Giuseppe 7, 15, 127n.,
237n., 415-424 e nn., 437, 451.
Urbani Livi, Lucia 407n.
Urbano V, papa, 166, 167, 171.
Utale, Roxana 152n.
- Vacca, Giuseppe 57n.
Valdés, Juan 375, 376, 377 e n.,
378, 436, 450.
Valencia, Franco 271.
Valerio, Publio 394.
Valéry, Paul 420
Vallauri, Carlo 418n.
Valli, Donato 61n.
Vallisnieri, Antonio 397n., 400n.
Valsecchi, Marco 68n.
Vargas Llosa, Mario 220n.
Vargo, Stephen L. 177n.
Varvaro, Alberto 225.
Vasco, Raniero 170.
Vattioni, Francesco 18.
Vecce, Carlo 5, 13, 383 e n., 385,
386 e n., 387n., 388n., 391n.
Vegliante, Jean-Charles 416n.

- Venè, Gian Franco 46n., 200.
Venezia, Mariolina 197.
Verbaro, Caterina 21, 49n.
Verdecchia, Enrico 263.
Verene, Donald Phillip 402 e n.
Verga, Giovanni 40, 81.
Verger, Jacques 224.
Verri, Alessandro 267.
Verri, Pietro 81.
Vicent, Manuel 289.
Vico, Giambattista 7, 81, 132,
397-413 e nn., 423, 437, 451.
Vigolo, Giorgio 237.
Vigorelli, Giancarlo 69.
Villani, Paola 42n., 200n.
Virgilio Marone Publio, 126, 156,
170, 319n., 383, 384.
Viscardi, Marco 182, 183, 189.
Visconti, famiglia, 165, 166.
Visconti, Galeazzo 166.
Visconti, Jacqueline 225n.
Visconti, Luchino 96n, 150n,
165.
Vitti, Monica 150.
Vittorini, Elio 65 e n., 66, 104 e
n., 199, 204 e n., 205, 207n.
Volponi, Paolo 205n.
Voza, Pasquale 59n.
- Waddock, Sandra 178n.
Walser, Robert 303.
Weil, Simone 105n.
Weiss, Roberto, 170n.
Welles, Orson 213n.
Wood, Donna J., 179n.
Yimou, Zhang 184.
Zancan, Marina 283n.
Zaniboni Rivieccio, Maria 24,
25n, 38.
Zannoni, Pier Antonio 364.
Zanotti-Bianco, Umberto 418.
Zanzotto, Andrea 51.
Zavattini, Cesare 98, 63.
Zeffirelli, Franco 96n.
Zeno, Apostolo 397n.
Zoppi Garampi, Silvia 415-424,
437, 451.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
prodotto nel mese di ottobre 2020

ISBN 978-88-6719-192-5