CRITICA LETTERARIA

Fondata da Pompeo Giannantonio

Anno XL - Fasc. I - N. 154 / 2012

SOMMARIO

SAGGI

Paolo De Ventura, *Dante tra Cangrande e i falsari: sugli ultimi vent'anni dell'epistola XIII* pag. 3
Giuseppe Alonzo, *Il romanzo di formazione del personaggio Marino nella parabola poetica di Giovan Giacomo Ricci* » 22
Roberto Mosena, *Spunti di riflessione su italianità, lingua e canone in Goldoni* » 53
Pier Angelo Perotti, *Don Abbondio: una vittima?* » 67
Beatrice Stasi, *Zeno, l'impero austro-ungarico e la guerra* » 93

LINGUISTICA

Luigi Peirone, *Il passero solitario di Leopardi e i suoi antenati* » 106

MERIDIONALIA

Marco Amarelli, *Costantino e la casa Castriota. Nuovi contributi sulla biografia e gli scritti di «Filonico Alicarnasseo»* » 199
Luciano Parisi, *I miti e la poetica di Pavese* » 132
Roberto Risso, «Oh! Il crepuscolo domenicale!» *Il romanzo liberty di Palazzeschi* :Riflessi *e la poesia di Sergio Corazzini* » 149

NOTE

Fabrizio Scrivano, *Una scrittura tra cronaca e romanzo. I* Diari di guerra e di prigionia *di Enzo Colantoni e altri scrittori a Wietzendorf* » 164

RECENSIONI

Luigi Mastrangelo, *Leopardi politico e il Risorgimento*, Napoli 2010 (Stefania Della Badia) » 000

Toni Iermano - Pasquale Sabbatino (a cura di), *La comunità inconfessabile - Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*, Napoli 2011 (Tommaso Di Brango) pag. 000
Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato / L'inamoramento de Orlando*, Milano 2011 (John Butcher) » 000
Dora Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze 2011 (Gisella Padovani) » 000
Giuseppina Scognamiglio, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli 2011 (Vincenzo Caputo) » 000
AA.VV., *Alberto Moravia e gli amici*, Sarno 2011 (Valeria Giannantonio) » 000
Viaggiare con la scrittura. Tracciati odeporici, letterari e autobiografici, a cura di Annamaria Cavalli, Bologna 2011 (Daniela De Liso) » 000
Giovanni Pontano, *Sertorius overo La Spagna in rivolta*, Bari 2010 (Daniela De Liso) » 000
Francesco Tateo, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno 2010 (Daniela De Liso) » 000
A. Meda, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze 2011 (Manca Firma) » 000
Pasquale Voza, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli 2011 (Jole Silvia Imbornone) » 000
Gisella Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo». Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano (Maria Valeria Sanfilippo) » 000
Pietro Gibellini, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Lecce 2011 (Autore ??) » 000

LIBRI RICEVUTI » 207

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Gli abstract in lingua inglese sono curati da Angela Leonardi.

Comitato direttivo: Guido Baldassarri / Giorgio Bàrberi Squarotti / Andrea Battistini / Arnaldo Di Benedetto / Nicola De Blasi / Valeria Giannantonio / Pietro Gibellini / Raffaele Giglio / Gianni Oliva / Matteo Palumbo / Francesco Tateo / Tobia R. Toscano / Donato Valli.

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

PAOLO DE VENTURA

Dante tra Cangrande e i falsari: sugli ultimi vent'anni dell'epistola XIII

In the two centuries-long *querelle* on the Epistle to Cangrande, the last twenty years have seen a new flourishing in the critical debate, which is given here, as far as possible, a precise and fair account. No doubt, it has been philology, for so long in the shade, to play a decisive role in allowing the question to be settled. Moving beyond the problem of authorship, then, it is now possible to look at some critical issues in a new perspective, beginning with the nature of the allegory displayed by both the *Canticle of Salomon* and Dante's *Canticle*.

Per chi volesse ancora intervenire nel dibattito sull'epistola a Cangrande, il primo problema a presentarsi sarebbe la scelta di un titolo originale. Il campionario dei titoli possibili sembra già da tempo esaurito: *Il punto sull'"Epistola a Cangrande"* è stato già usato dal Nardi nel 1960 e dal Brugnoli nel 1997; così come tutte le possibili varianti sembrano già essere state sfruttate: *Il dibattito odierno attorno all'"Epistola a Cangrande"*, *Contributo per una "vexata questio"*, *Sull'"Epistola a Cangrande"*, *Ancora sull'Epistola*, *Ancora in merito all'Epistola*, *Postille sull'Epistola*, *The Epistle to Cangrande Again*…[1]

[1] Mi riferisco rispettivamente ai lavori di B. Nardi, *Il punto sull'"Epistola a Cangrande"*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1960, poi in *"Lecturae" ed altri studi danteschi* (1990), pp. 205-225; G. Brugnoli, *Il punto sull'"Epistola a Cangrande"*, in *Seminario Dantesco Internazionale/International Dante Seminar 1 – Atti del Convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994*, a cura di Z. Barański, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 353-371, poi in *Studi danteschi*, v. II, 1998, pp. 159-174; R. Hollander, *Il dibattito odierno attorno all'"Epistola a Cangrande"*, «Pour Dante» (2001), pp. 255-267; G. Indizio, *Contributo per una "vexata questio": la datazione dell'"Epistola a Cangrande"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 46, n.s., v. XXV, 2005, pp. 77-91; G. Brugnoli, *Ancora sull'"Epistola a Cangrande"*, «Critica del testo», v. I, 3, 1998, pp. 985-1008; S. Sarteschi, *Ancora in merito all'"Epistola" XIII a Cangrande della Scala*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», v. XXVI, n. 46,

Il problema più grave e pericoloso è però quello di passare incolumi per un campo minato, in un terreno di battaglia cosparso di cadaveri eccellenti, tra macchine da guerra vecchie e nuove, in un polverone ancora denso, tra i resti fumanti di scontri mai veramente sopiti. Certo, osserviamo *en passant*, la discussione sull'epistola a Cangrande è uno dei migliori esempi di certo accanimento accademico, fatto di botte e risposte, di duelli privati senza esclusione di colpi: dopo la ancora garbata dialettica con cui Nardi rispondeva, pur con bonaria e paternalistica sufficienza al Mazzoni, abbiamo assistito negli ultimi anni all'acredine di scontri più ruvidi e diretti, (Kelly-Hollander, Brugnoli-Cecchini, Hollander-Ascoli). Una nota di colore in questo contesto di… folklore dantistico è la provocazione di Hollander, che sull'autenticità della lettera a Cangrande continua a giocarsi la carriera, ancora oggi, da *Emeritus* all'università di Princeton[2].

Si direbbe che quella a Cangrande ricordi un'altra famosa lettera letteraria, quella *Purloined Letter* della *detective story* di Edgar Allan Poe. Come ricordiamo, lì, nella sua camera da letto, una nobildonna legge una lettera dal contenuto compromettente. In quel mentre arriva un suo ministro, che si impadronisce della lettera e la sostituisce con una falsa. Per tre mesi continua a ricattare la donna minacciando di rivelare il contenuto della lettera, e per tre mesi la polizia fruga ogni nascondiglio, anche i più improbabili, dell'appartamento del ministro senza trovar nulla. Chiede così aiuto al detective Dupin, il quale considera il caso fin troppo semplice. Dupin, infatti, immedesimandosi nel ministro, intuisce che il nascondiglio migliore dovesse essere proprio quello a cui nessuno avrebbe pensato, e cioè un portalettere appeso al muro in tutta evidenza. Lì trova la lettera autentica e la sostituisce con una lettera falsa. Intanto il ministro, ignaro dell'accaduto, con-

---

2005, pp. 63-96; poi in Id., *Il percorso del poeta cristiano*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 193-226; E. Cecchini, *Sull'"Epistola" a Cangrande*, in «Lectura Dantis Scaligera» 2005-2007, Padova, Antenore, 2008, pp. 213-221, poi in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, Urbino, Quattro Venti, 2008, pp. 368-275, con il titolo: *Postille sull'"Epistola a Cangrande"*; C.G. Hardie, *The Epistle to Cangrande Again*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», v. 38, 1960, pp. 51-74.

[2] «Anni fa, quando lavoravo al mio libello sull'*Epistola*, ho detto all'amico a cui lo dedicai, Francesco Mazzoni, che, se qualcuno mai dimostrasse che non fu Dante a scriverla, avrei lasciato questo campo di lavoro per ovvia incapacità e avrei scritto una lettera aperta di scuse alla nostra comunità di studiosi come commiato. Ora ripeto questa promessa pubblicamente» (R. Hollander, *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'"Epistola a Cangrande"*, «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi», vol. 10, 2009, p. 550).

tinua a ricattare la donna. Falsa o vera, la lettera serve sempre al suo scopo nella mente dell'infido ministro. In un suo famoso seminario, Lacan usa la trama del racconto di Poe per dimostrare che «una lettera raggiunge sempre il suo destinatario», e così anche la lettera a Cangrande è servita, in un verso o nell'altro, a rinsaldare e a dimostrare l'idea complessiva di Dante nelle intenzioni dell'esegeta. I decostruzionisti, invece, con Derrida, argomentano che il significante stesso della lettera è determinato da un sistema i cui riferimenti sono sempre per definizione mutevoli, per cui, ribaltando l'aforisma di Lacan, credono che la lettera che non possa mai raggiungere il suo destinatario una volta per tutte, destinata al divenire seminale dell'eterno *work in progress* dell'interpretazione.

È questo anche il destino della nostra lettera?

La *suffrance* della lettera a Cangrande dura ormai da quasi due secoli, da quando per primo, nel 1819, Scolari ne mise in dubbio la paternità dantesca[3] e non potrà che terminare soltanto quando si raggiungerà un accordo definitivo e immutabile sul significato da attribuire non all'epistola ma all'intero sistema semiotico del pensiero e della scrittura dantesca. Ipotesi che i decostruzionisti, ma anche i dantisti meno ottimisti, scarterebbero a priori.

Certo si dirà, qui siamo in un altro campo, nel campo della filologia testuale, scienza ben diversa e diversamente attrezzata rispetto alle raffinate elaborazioni di semiologi e teorici della letteratura. Osserverei, tuttavia, che la filologia testuale almeno qui, nel caso della lettera a Cangrande, ha avuto per troppo tempo solo un ruolo marginale. È fuor di dubbio che il testo dell'epistola si fonda su una tradizione fondamentalmente unitaria, data da nove manoscritti, in due famiglie indipendenti, tre della famiglia α, di metà Quattrocento, e sei, uno solo dei quali *auctus*, della famiglia β, tra metà Cinque e inizio Seicento, ai quali si aggiunge l'*editio princeps* del Baruffaldi, del 1700. È vero che soltanto sei manoscritti contengono il testo completo, ma anche gli altri tre che riportano soltanto la parte più propriamente epistolare, variamente chiamata noncupatoria, noncupativa o addirittura epigrammatica, non potevano non presupporlo, dato che tutti riportano anche il paragrafo di passaggio alla parte espositiva. È vero che si tratta di codici relativamente tardi, ma, a meno di non voler seguire certo oltranzismo positivista[4], è appena il caso di ricordare che anche il *De vulgari*, il *Convivio*, la

[3] F. Scolari, *Note ad alcuni luoghi delli primi cinque canti della "Divina Commedia"*, Venezia, Picotti, 1819, pp. 17-21.

[4] Si pensi per esempio al volume di P. Prompt, *Les Œuvres apocriphes de Dante:*

Monarchia hanno avuto una tradizione relativamente tarda, per non parlare della *Questio*, per cui si parte addirittura da un testo a stampa. Anche la tradizione indiretta, per quanto variamente usata a sostegno delle tesi *falsiste*, è imponente (Pietro Alighieri, Guido da Pisa, Iacopo della Lana, il Lancia, l'Ottimo 3, Boccaccio, Filippo Villani, Giovan Battista Gelli, Lodovico Castelvetro, Vincenzo Borghini, Iacopo Mazzoni).

Insomma, stanti le immancabili interferenze, alterazioni, interpolazioni, lezioni corrotte e *faciliores*, la tradizione del testo appare sostanzialmente unitaria e il piano meramente ecdotico non suggerisce elementi decisivi per avanzare dubbi circa l'autenticità del documento[5]. I problemi suscitati dall'epistola sono pertanto interamente legati alla sua interpretazione sistemica, al posto che il critico vorrà assegnarle nel giudizio complessivo del macrotesto dantesco. Quando un posto non si trovi, non si possa o non si voglia trovare, quando l'interpretazione della *Commedia* contenuta nell'epistola non trovi rispondenza nell'interpretazione del critico, ecco allora partire la ricerca di indizi che possano inficiarne il messaggio, eliminarne la carica creduta eversiva, renderne più anodino il contenuto. Con questo voglio dire che nei partecipanti al dibattito si potrebbe indovinare una presa di posizione a priori, un *parti pris*[6], "un'idea di Dante" costituita e inamovibile, fondata altrove e su ben altri testi, impermeabile a incrinature, revisioni e rettifiche date dalle poche e – non possiamo escludere – corsive pagine dell'epistola. Una scelta di campo che i duellanti compiono prima di scontrarsi con il testo dibattuto.

---

la Monarchie, la Lettre à Cangrande, la Question de l'eau et de la terre, les Eclogues, Firenze, Olschki, 1893.

[5] O, per usare le parole di Cecchini, «Stabilire con certezza l'attribuzione di un qualsiasi prodotto alla cui realizzazione non abbiamo assistito noi stessi è, sotto il profilo teorico, impresa impossibile. Se esiste una tradizione concorde e compatta (e nel nostro caso esiste), se non emergono con piena evidenza forti motivi di incompatibilità (e mi pare che qui manchi la piena evidenza), l'atteggiamento più fondato e razionale è quello di chi accetta la testimonianza del passato; salvo cercar di discernere, ma con molta cautela, quanto di spurio possa essersi nel tempo mescolato alle parti genuine, e cercar di capire le ragioni per cui quel determinato prodotto ci appaia più o meno diverso o per alcuni aspetti deludente rispetto alle nostre attese» (E. Cecchini, *Introduzione* a D. Alighieri, *Epistola a Cangrande*, Firenze, Giunti, 1995, p. XXIV).

[6] Come ammette Hollander: «In other words, no one who has worked on the problem, with the sole exception of Mazzoni […], can be said to be free of an ulterior interpretive motive. To that charge this writer must also plead guilty, insofar as a sense that the Epistle is congruent with the poem represents a *parti pris*» (R. Hollander, *Dante's Epistle to Cangrande*, cit., p. 3).

L'interesse per l'epistola e la generale inclinazione verso l'accettazione o la negazione della paternità dantesca hanno subito ritorni ciclici, a ondate successive. Se già nel 1903 Moore ne parlava come di un movimento di marea[7], nel 1994 Ahern lo descrive addirittura come uno *tsunami* in pieno vigore[8]. Dei quasi due secoli del dibattito intorno all'epistola a Cangrande, non si vorrà e non si potrà qui ripercorrere le varie fasi e alterne vicende. L'incartamento della questione, direi, è già tutto negli studi di Mazzoni e Nardi, ai quali rimando volentieri[9], e che ci portano alle soglie degli anni '60.

In seguito, negli anni '70, a voler semplificare in modo molto sommario[10], la situazione sembra cristallizzarsi attorno a due monumenti di indiscusso prestigio e *auctoritas*, ma dalla valenza opposta. Il primo è dato dall'*Enciclopedia Dantesca*, dove Manlio Pastore Stocchi, alla voce "Epistole"[11] tratta il tema dell'autenticità come assodato; il secondo dall'edizione Brugnoli nel volume ricciardiano delle opere minori[12], che invece si attesta sulla posizione scettica specialmente per la parte espositiva dell'epistola.

---

[7] E. Moore, *The genuiness of the dedicatory* Epistle to Cangrande *(Epistle X in the Oxford Dante)*, in Id., *Studies in Dante. Third Series. Miscellaneous essay*s, Oxford, Clarendon Press, 1903, p. 294.

[8] J. Ahern, *Can the* Epistle to Cangrande *be read as a forgery?*, in *Seminario Dantesco Internazionale/International Dante Seminar 1 - Atti del Convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994*, cit., p. 283.

[9] F. Mazzoni, *L'Epistola a Cangrande*, «Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei - Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», serie 8, n. 10, 1955, pp. 157-198; Id., *Per l'Epistola a Cangrande*, in *Studi dedicati a Angelo Monteverdi*, Modena, STEM, 1959, pp. 3-21, poi in Id., *Contributi di filologia dantesca*, Firenze, Sansoni, 1966; Id., *Bruno Nardi dantista*, «L'Alighieri», v. 23, 1982, pp. 8-28, poi in B. Nardi, *«Lecturae» e altri studi danteschi*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1990, pp. 3-21; id., *Il punto sull'Epistola a Cangrande* cit.; Id., *Osservazioni sul medievale* accessus ad auctores *in rapporto all'Epistola a Cangrande*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 273-305, poi in Id., *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, pp. 268-305.

[10] Ma si ricordino almeno L. Jenaro-MacLennan, *The Trecento Commentaries on the "Divina Commedia" and the "Epistle to Cangrande"*, Oxford, Clarendon Press, 1974 e G. Padoan, *La "mirabile visione" di Dante e l'"Epistola a Cangrande"*, in Id., *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 30-63.

[11] M. Pastore Stocchi, *Epistole*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. 2, pp. 703a-710b.

[12] G. Brugnoli, *[Introduzione all'Epistola XIII]*, in D. Alighieri, *Opere Minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 512-521, mentre il testo dell'epistola, corredato di traduzione e note, segue alle pp. 598-643.

Negli anni '80, oltre all'importante contributo di Carlo Paolazzi[13], il fuoco del dibattito si è spostato sulla ricerca degli elementi stilistici interni all'epistola, e in particolare sul ricorso, o mancato ricorso, al *cursus*. In particolare sono due gli interventi che più di altri hanno militato a favore della tesi negazionista. Il primo è di Peter Dronke[14], che argomentava a sfavore della paternità dantesca della parte espositiva sulla base di asserite differenze stilistiche nel confronto con le altre epistole dantesche. La seconda è di Edgar Hans Kelly[15], che, corroborando di nuovi dati la tesi del Dronke, giungeva a negare recisamente l'autenticità dell'intera epistola, e a collocarla cronologicamente nell'ultimo quarto del XIV secolo. Si tratta di due studi che hanno goduto, specie oltre i confini italiani, e specie tra i medievalisti non dantisti, di largo credito[16].

Nel 1990 sulla rivista «Lectura Dantis» Teodolinda Barolini, interpretando un comune senso di saturazione e di insofferenza, con il piglio reciso e il brio che è suo, si augurava che il dibattito sull'autenticità della lettera fosse messo a riposo, perché non sarebbe veramente importante stabilire la paternità dell'epistola al fine della comprensione della *Commedia*[17]. A *wishful thinking*, perché i numeri successivi del-

---

[13] C. Paolazzi, *Nozione di 'Comedia' e tradizione retorica nella dantesca "Epistola a Cangrande"*, «Studi Danteschi», v. LVIII, 1986, pp. 87-186, poi in Id., *Dante e la "Comedia" nel Trecento. Dall'"Epistola a Cangrande" all'età di Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 3-110.

[14] È l'*Excursus I* nel suo volume *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 103-111, poi in italiano *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 161-172.

[15] E. Kelly, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Berkely-Los Angeles-London, University of California Press, 1989, pp. 79-111.

[16] Le tesi negazioniste dei vari *cursisti* sono state discusse e rintuzzate da R. Hollander (*Dante's Epistle to Cangrande*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993, in particolare il capitolo *The Epistle and the* Cursus, pp. 43-54), sulla base delle seguenti considerazioni: la parte espositiva dell'epistola segue dettami retorici diversi da quelli richiesti dallo stile epistolare, il confronto con l'autoesegesi dantesca è impossibile essendo gli altri testi utili, *Vita Nova* e *Convivio*, in volgare; il confronto con i commentari latini della *Commedia* si fonda su un campione limitato, dato dai paragrafi esordiali; la campionatura raccolta ha escluso il latino coevo della *Quaestio*, il confronto con lo stile ritmico della *Monarchia* non produce risultati dirimenti; i dati offerti dai vari critici sono tra loro discordanti.

[17] «[…] I am not particularly interested in the paternity of the Epistle to Cangrande […], frankly, I don't care if the Epistle is Dante's or not, since I think the answers that I seek regarding the poem are to be found in the poem itself» (T. Barolini, *For the record: The Epistle to Cangrande and various «American Dantisti»*, «Lectura Dantis: A forum for Dante research and interpretation», n. 6, Spring 1990, pp. 142-143.

la stessa rivista avrebbero ospitato addirittura una rubrica ricorrente sulla *Cangrade Dispute*, con vari e importanti contributi sulla questione, a cominciare dall'articolo negazionista di Zygmunt Barański[18], per continuare con l'intervento autenticista di Lino Pertile[19], fino allo scambio di offese e lepidezze a stretto giro di posta tra Edgar Hans Kelly e Robert Hollander[20].

Nel suo articolo, Baranski, sulla scorta delle teorizzazioni medievali sui generi letterari, dipinge l'autore della lettera a Cangrande come un *clericus* poco brillante e decisamente conservatore:

> […] l'Epistola espone, nel decimo paragrafo, una serie di spiegazioni trite e convenzionali. La descrizione etimologica della commedia […] e quella tematico strutturale […] fornite nella lettera non sono che luoghi comuni popolarissimi […]. L'epistola a Cangrande è un commento conservatore che rivela un'ottica estremamente limitata non soltanto sul poema dantesco, ma anche rispetto alla letteratura in senso lato. Tali sono le limitazioni metodologiche ed esegetiche del testo da far sorgere il dubbio che esso non sia neppure scaturito dalla penna di un *grammaticus*[21].

Nel numero successivo, un nuovo elemento viene analizzato da Lino Pertile, e in particolare l'uso della serie terminologica *canto-cantica-commedia*, per dimostrare quanto il loro uso fosse incerto nel Trecento, e che dunque solo l'inventore di tale terminologia potesse essere l'autore dell'*accessus* contenuto nell'Epistola. Conclude che l'uso del termine *cantica* dovesse apparire per la prima volta e in modo autorevole nell'epistola, con le ripercussioni che seguono:

> La prima è che l'uso del termine cantica per indicare ciascuna delle tre parti del poema dev'essere autentico; la seconda è che ad autorizzare

---

[18] Z. Barański, *"Comedìa". Notes on Dante, the "Epistle to Cangrande", and medieval comedy*, «Lectura Dantis: A forum for Dante research and interpretation», n. 8, Spring 1991, pp. 26-55 [poi in italiano in Id., *"Chiosar con altro testo": Leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 41-76 col titolo *"Comedìa": Dante, l'"Epistola a Cangrande" e la commedia medievale*; poi in versione originale in *Dante: the critical complex*, vol. 6, *Dante and critical theory*, New York, Routledge, 2003, pp. 194-223.

[19] L. Pertile, *Canto-Cantica-Comedia e l'epistola a Cangrande*, «Lectura Dantis: A forum for Dante research and interpretation», n. 9, Fall 1991, pp. 105-123.

[20] H. Kelly, *Cangrande and the Ortho-Dantists*; R. Hollander, *Response to Henry Ansgar Kelly*, H. Kelly, *Reply to Robert Hollander*, «Lectura Dantis: A forum for Dante research and interpretation», nn. 14-15, Spring-Fall 1994, rispettivamente alle pp. 61-95, 96-110, 111-115.

[21] Z. Barański, *"Comedìa". Notes on Dante, the "Epistle to Cangrande", and medieval comedy*, cit., in Id., *«Chiosar con altro testo»*, cit., pp. 58-75.

> la forma corretta di quest'uso non bastò l'ultimo canto del Purgatorio, ma fu necessario l'intervento diretto di Dante; la terza è che ciò Dante non poté fare che all'altezza della prima composizione del Paradiso; la quarta è che la forma di questa autorizzazione non può essere che quella preservataci nell'unico documento di critica dantesca che secondo la tradizione risale esattamente a questo periodo: l'*accessus* alla Commedia dell'epistola a Cangrande; la quinta è che tale *accessus* dev'essere di mano dantesca, la sesta e ultima è che Guido [da Pisa], sapesse o meno di chi fosse, deve essersi servito di quel documento[22].

Nel 1993, dopo una Barlow Lecture[23], Robert Hollander dedica un intero volume[24] allo *status quaestionis*, di cui fornisce una quadro dettagliato, militando a spada tratta per la tesi della paternità integrale dell'Epistola, e arricchendo il fascicolo dell'istruttoria di nuovi dati tratti dalle attestazioni della tradizione indiretta.

La *Cangrande Dispute* occupa ancora un posto di rilievo nel Primo Seminario Dantesco Internazionale tenutosi a Princeton nell'ottobre 1994, con gli interventi di John Ahern, Albert Russell Ascoli e Giorgio Brugnoli[25].

Il contributo di Ahern non mira a militare per uno o l'alto dei due fronti, ma piuttosto a fornire alcuni punti saldi e un'ipotesi di lavoro per chi voglia attribuire l'epistola ad altri che a Dante, offrendo così le connotazioni delle varie mani che avrebbero operato alla composizione dell'epistola, in particolare quella del *Commentator*, dell'*Accessor*, del *Forger.* Per quanto riguarda l'autore del commento, lo si dovrà supporre non solo vicino alla temperie culturale di Dante, ma quasi un *alter ego* del poeta, con la stessa visione e la stessa passione:

> Indeed, so attentively had the Commentator read his Dante that Dante

---

[22] L. Pertile, *Canto-Cantica-Comedia e l'epistola a Cangrande*, cit., p. 120.

[23] R. Hollander, *The Current Debate Concerning the Authenticity of the Epistle to Cangrande* (The Barlow Lectures, University College London, 17-18 March '93), disponibile in Internet all'indirizzo: http://www.english.udel.edu/dean/hollandr.html.

[24] Id., *Dante's Epistle to Cangrande*, cit. Hollander si è impegnato in seguito a recensire, denunciare e contrastare ogni intervento critico in direzione contraria: si vedano per esempio i suoi The *Epistle to Cangrande and Albert Ascoli's Recent Book on Dante* (12 August 2008), disponibile in Internet all'indirizzo: http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/; e *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'"Epistola a Cangrande"*, cit.

[25] J. Ahern, *Can the "Epistle to Cangrande" be read as a forgery?*; A. Ascoli, *Access to authority: Dante in the "Epistle to Cangrande"*; G. Brugnoli, *Il punto sull'"Epistola a Cangrande"*, in *Seminario Dantesco Internazionale*, cit., rispettivamente pp. 281-307; 309-352; 353-371.

> at times seemed to speak through him, although the Commentator himself seems unaware of this and does not appear to seek such an effect […] the depth and passion of the Commentator's reading seems at times toh ave turned his unawares into Dante's defender and alter ego. In a sense the Commentator is the ideal reader of the Comedy come to life […]. The Commentator is a lector in the scholastic sense, for he is a skilled explicator of philosophical and theological texts, he also 'reads' Dante's works, Latin and Italian, with insight and passion[26].

Quando si pensi all'autore dell'*accessus*, lo si potrebbe immaginare come una figura contraddittoria e isolata in un contesto culturale ormai diverso, in cui è difficile immaginare i suoi possibili interlocutori: se da un lato appare basarsi sulle pagine dei commentatori danteschi, dall'altro appare di loro più rigoroso e competente:

> The Accessor has a number of self-contradictions. He employs the scholastic method and vocabulary rigorously and powerfully, yet is unable to produce such a text on his own. Rather he draws on those who have altogether looser grasp of it[27].

Il falsario, invece, operando in un contesto culturale diversissimo da quello del modello da imitare, si rivelerebbe abilissimo nel costruire un documento che potesse rispecchiare anacronisticamente motivi e terminologia ormai sorpassata, riuscendo a impersonare Dante tramite la citazione ravvicinata e la riscrittura di temi presentati nel *Convivio* e nella *Monarchia*:

> As a masterful pasticheur who knew the *Convivio* and *Monarchia* inside and out, he selected Dantean subjects and words, then in §§ XXI-XXVI crafted them into discourses quite close yet not identical to Dante's. It was a brilliant impersonification. He was endowed with a keen historical sense that allowed him to replicate modes of discourse no longer in fashion[28].

Ascoli, che pure non prende posizione sul problema della paternità, mette in rilevo la funzione tutta dantesca del ricorso all'autoesegesi e della costituzione del suo autore come *auctoritas* per dimostrare quanto Dante sia nell'epistola:

> No doubt that the author of the Epistle to Cangrande learned the trick of conferring *auctoritas* through self-effacing self-commentary from

[26] J. Ahern, *Can the "Epistle to Cangrande" be read as a forgery?*, cit., p. 296.
[27] *Ivi*, p. 300.
[28] *Ivi*, p. 301.

> Dante himself. No doubt that here, as throughout the works of Dante, the modern human actor-author is born at the same moment as the monumentally impersonal author is affirmed. No doubt, finally, that the importance of this process is less that Dante was personally responsible for it, and more that Dante, his works, this "epistle", its author, whoever he may have been, were all part of a much larger transformation of culture and of place of individual persons within culture […]. If this is the historical significance of the Epistle, then it does not much matter whether Dante wrote it or not, but it does make all the difference in the world that he has been so carefully written into it[29].

L'intervento di Brugnoli, apertamente schierato per la non paternità dantesca della parte espositiva, argomenta che l'anonimo autore tenesse in gran conto la centralità del riferimento a Cangrande nel canto XVII del *Paradiso*, in base alla costruzione numerologicamente simmetrica del passo, marcata dalla rispondenza degli isopsefi:

> Peraltro non si può sottacere che l'intero Paradiso XVII offre una ricercatissima struttura numerologica che lo indicano complessivamente come Mittelpunkt del Paradiso (totale versi 4758 = Mittelpunkt al 2379 = Par. XVII, 83: "parran faville de la sua virtute"), con al centro (Mittelpunkt di Par. XVII = versi 142 = Mittelpunkt al v. 71) il significativo e illuminante Paradiso XVII, 70-72 […]. Per cui si confronti la simmetria dell'isopsefia dei sei canti che precedono Paradiso XVII (canti XI-XVI = totale versi 867 = isopsefo 21) rispetto a quella dei sei canti che lo seguono (canti XVIII-XXIII = totale versi 867 = isopsefo 21), e si osservi che il Mittelpunkt del totale dei versi complessivi dei canti XI-XXIII cade proprio a Paradiso XVII, 71 (totale versi 1876 = Mittelpunkt al v. 938 = Par. XVII, 71)[30].

---

[29] A. Ascoli, *Access to authority*, cit., p. 339. La posizione di neutralità assunta da Ascoli, ribadita nel suo volume *Dante and the making of a modern author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, si rivela particolarmente influente per essere lui l'autore della voce *Epistle to Cangrande* in *The Dante Encyclopaedia*, New York-London, Garland, 2000, pp. 348b-352b.

[30] G. Brugnoli, *Il punto sull'"Epistola a Cangrande"*, cit., p. 356. A conclusione della sua analisi, Brugnoli propone le seguenti ipotesi: «a) che la parte noncupatoria di Epistola XIII, I-IV, 1-13 (fino a *aggrediar*) sia un frustulo di un inizio di una Epistola a Cangrande, dedicataria di tutto il *Paradiso*, abbozzata da Dante e mai portata a termine da lui per ragioni che potrebbero essere, *sic et simpliciter*, o quelle di un ripensamento sul destinatario, o quelle di non aver completata la cantica che avrebbe dovuto inviargli; b) che l'*accessus* e la parte dottrinale dell'Epistola sia stata opera di chi volle completare l'Epistola, forse soltanto per per glorificarne i rapporti mecenaziani, ma forse anche per giustificarne la *novitas* teologica anticandone le intenzioni, o forse, più semplicemente perché sentiva suo dovere editoria-

Anche in questo contesto sembrerà calzante l'epigrafe con la quale Poe introduceva la sua *Purloined Letter*: «*Nil sapientiae odiosius acumine nimio* – Seneca» (Pseudo-Seneca?), cioè «Niente è più inviso alla sapienza che un eccesso di acume, di intelligenza critica». Nel ripercorrere il dibattito critico attorno all'epistola sembrerebbe che alcune domande semplici, ma forse non troppo ingenue, siano state, da entrambi i fronti, disattese. Nel fronte dei *falsisti*, come notava Ahern, non ha trovato una risposta univoca la domanda su chi fosse il falsario, ed è mancato l'intervento risolutore di un Dupin che ne tracciasse un *identikit* ideale e ne individuasse il movente. Nel fronte degli *autenticisti*, invece, nella generale accettazione della datazione alta (1316) proposta dal Mazzoni, non ha trovato risposta una domanda fondamentale, e cioè che omaggio per Cangrande sarebbe stato l'invio di una cantica non solo non finita, ma appena cominciata, senza poi che il testo accennasse minimamente a scuse o allo stato incompiuto della cantica stessa[31].

Per quanto riguarda la prima domanda, è difficile negare che non di uno pseudo-Dante si tratti, ma di un vero e proprio falsario. Pur ammettendo che la parte noncupatoria, quella in cui Dante, *florentinus natione sed non moribus*, parla in prima persona, abbia avuto una genesi separata da quella espositiva, dove l'autore parla *sub lectoris officio*, si dovrà pur riconoscere che le due parti siano state saldate con il passaggio di raccordo del capitolo IV, con un intervento che non può non imputarsi ad un proposito, più o meno proditorio, di imitare e di contraf-

---

le completare la parte noncupatoria, *tout court*, data la presenza in essa dell'"Itaque […] aggrediar" (SS IV, 13); c) che questo stesso (o altro) raffazzonatore abbia nel contempo e per l'occasione rifinito anche limitati dettagli della parte noncupatoria […]; d) lo spunto per questa operazione del raffazzonatore – azzardo questa ipotesi di lavoro – potrebbe essergli stato suggerito proprio dal desiderio di leggere la parte noncupatoria come la chiave predisposta da Dante stesso per spiegare quello che poteva sembrargli un enigma forte, l'oscurità profetica delle parole di Cacciaguida di Paradiso XVII, 91-93: "e porterà'ne scritto ne la mente / di lui, e nol dirai"; e disse cose / incredibili a quei che fier presente"» (*Ivi*, pp. 357-358).

[31] «Si è mai visto qualcuno offrire ad una personalità una piccola parte di un tutto scrivendo: "Vi faccio omaggio di questo 'tutto'": senza neppure un cenno di spiegazione e di giustificazione per la consistenza ben più modesta di quel che in realtà è offerto? Osserva giustamente il Nardi (*Il punto*, cit., p. 214): "Mi pare che il tenore della lettera non lasci adito a dubbi di sorta: con essa Dante offriva in dono e dedicava, affidandola alla protezione di lui, la terza cantica del poema; la quale dedica non avrebbe avuto senso se l'opera non fosse ormai stata condotta a termine". Per credere una cosa tanto inverosimile, e che fa a pugni col testo, occorrerebbero (p. 31) documenti inoppugnabili: e non ci sono, neanche di discutibili» (G. Padoan, *Il Vicariato Cesareo dello Scaligero*, cit., pp. 30-31, nota.

fare la scrittura dantesca, ad una penna che consapevolmente sia intervenuta per riunire i due testi e garantirne un'apparenza omogenea e unitaria. Oltre al legittimo *cui prodest*, un Dupin potrebbe obiettare che un falsario avrebbe voluto creare un prodotto simile ad altri dello stesso autore, e l'epistola rappresenta invece un *unicum* non solo nella scrittura dantesca, ma anche nella tradizione critica medievale, dove non si danno *accessus* per autori in volgare, e tanto meno, con l'eccezione dell'*Ecerinis*, per autori contemporanei. Un contraffattore con un minimo di abilità, poi, avrebbe imitato lo stile dantesco, senza farsi cogliere in castagna dai futuri analisti del *cursus*. In effetti, l'aver individuato supposte incongruità nell'uso del *cursus* dovrebbe concorrere ad asseverare la tesi autenticista, a meno di non voler ipotizzare un falsario ignaro dello stile dell'autore che stava imitando. Che tipo di falsario possiamo immaginare: un ignorante, neppure un *grammaticus*, un ingenuo *caudatario*, un *raffazzonatore*, oppure, come indurrebbe a credere la conoscenza del *De vulgari*, del *Convivio*, della *Monarchia*, un falsario estremamente informato? E poi, la lettera è un falso integrale, un falso parziale, oppure, anche se non dantesca, può ritenersi un documento autentico vergato per mano di un anonimo commentatore? E quante mani, più o meno innocenti, avrebbero collaborato al prodotto finale?

D'Ovidio, che riteneva la lettera un falso integrale, postulava la presenza di tre mani: l'autore dei primi quattro capitoli dedicatori, un innocente chiosatore autore della parte espositiva, e un epistolografo, che avrebbe proditoriamente saldato i due testi. Similmente Pietrobono sospettava la mano infida di un compilatore che univa una lettera dedicatoria non dantesca ad un commento circolante anonimo. Nel 1943 Mancini argomenta la tesi per cui l'Epistola a Cangrande sarebbe la somma di due documenti autentici: il primo dantesco, comprendente solo la prima parte dedicatoria, e un commento autentico al poema che un editore avrebbe provveduto a unire, interpolando i paragrafi di passaggio dalla parte noncupatoria a quella espositiva, e i paragrafi finali. Anche per Nardi la parte dantesca della lettera è solo quella noncupatoria, mentre autore della parte espositiva è un *caudatario*, un teologo che conosce abbastanza bene le opere e il pensiero di Dante, ma non abbastanza da completare il commento, non essendo «pan per i suoi denti»[32]. La sua operazione, «innocentissimo gioco», sarebbe stata animata dal «lodevole proposito di mostrarci che Dante, bene interpretato, era perfettamente cattolico», così che «la faccenda dell'eresia

[32] B. Nardi, *Il punto sull'Epistola*, cit., p. 40.

era aggiustata, e nasceva un Dante che, per usare una nota espressione carducciana, può ben dirsi 'paolotto'»[33]. Per Dronke la falsa epistola a Cangrande non sarà stata necessariamente frutto di frode deliberata:

> Se la dedica è genuinamente dantesca, questa frase [§ IV, 13] potrebbe dunque rappresentare un tentativo di frode deliberata, tesa a far passare questa introduzione come opera dello stesso Dante? Può darsi. Ma mi sembra almeno possibile che l'autore di questa frase stesse creando quella che considerava una «connessione editoriale» necessaria: se egli riteneva che la dedica e il frammento di commento – che egli può ben aver trovato copiati fianco a fianco – rappresentassero effettivamente un tutto unico, avrebbe potuto onorevolmente supporre che non stava facendo altro che colmare una lacuna piuttosto che compiere qualcosa di assai più fatale – che stava chiarendo piuttosto che creando confusione[34].

Per Kelly l'Epistola è un falso integrale, ma composto a più mani. Se la parte noncupatoria è anch'essa probabilmente un falso, la parte espositiva sarebbe da imputare a due mani, due pseudo-Dante, uno che avrebbe composto *l'accessus*, e l'altro che avrebbe composto il commento ai primi versi del *Paradiso*. Ad un *Dedicator* si succederebbero così un *Accessor* e un *Expositor*, mentre un *Compiler* finale avrebbe interpolato alcuni luoghi e prodotto, nell'ultimo quarto del '300, la lettera nella sua veste finale. Anche per Barański, che accetta la ricostruzione di Kelly, «l'epistola appare come una compilazione del tardo Trecento fortemente in debito con Guido da Pisa e Pietro Alighieri: un amalgama messo insieme da un compilatore sconosciuto integrando, in una struttura originale, testi diversi composti nel corso del XIV secolo»[35].

Certamente il dibattito sull'autenticità dell'epistola ha avuto tra le sue principali conseguenze quella di stornare l'attenzione critica da una più attenta analisi semantica del contenuto[36] in favore della costi-

---

[33] Id., *Osservazioni sul medievale «accessus ad auctore»*, cit., in Id., *Saggi e note di critica dantesca*, cit., p. 296-305.

[34] P. Dronke, *L'«Epistola a Cangrande» e la prosa ritmica medievale*, cit., p. 170.

[35] Z. Barański, *«Chiosar con altro testo»*, cit., p. 44.

[36] Per un'attenta analisi del significato dell'Epistola al di là della questione attributiva, segnalo l'ottimo e poco citato saggio di V. Placella, *I presupposti biblici dell'esperienza cristiana e poetica di Dante: la particolare valenza esistenziale e spirituale della tropologia e dell'anagogia*, in Id, *«Guardando nel suo Figlio…»: Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia, 1990, pp. 63-124. Dello stesso Placella si veda anche *Dante e l'anagogia*, «Studi Medievali e Moderni: Arte, Letteratura, Storia», vol. 1, 2003, pp. 71-86.

tuzione di un canone dantesco dove inserire o espungere il testo in questione. In questo contesto, un'involontaria impronta di falsario si potrebbe forse anche ravvisare nel traduttore dell'Epistola. Per esempio, sorvolando su altri casi di minore importanza, la traduzione di Brugnoli si rivela particolarmente problematica quando si arriva al cruciale paragrafo VII, 20, dove si legge «il primo significato è quello della lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo»[37]. Già Umberto Eco aveva avuto modo di osservare:

> Se così fosse, Dante sarebbe assai ortodossamente tomista, perché parlerebbe di un significato parabolico, inteso dall'autore, che quindi potrebbe essere ridotto, in termini tomisti, al significato letterale (e pertanto l'Epistola starebbe ancora parlando dell'allegoria dei poeti e non di quella dei teologi). Ma il testo latino recita: "alius est qui habetur per significata per litteram" e qui sembra proprio che Dante voglia parlare "delle cose che sono significate dalla lettera", e quindi di una allegoria *in factis*. Se avesse voluto parlare del senso inteso non avrebbe usato il neutro "significata", ma un'espressione come "sententiam", che nel lessico medievale vuole dire appunto il senso dell'enunciato (inteso o no che sia)[38].

La stessa resa interpretativa è nello studio di Placella, che così traduce il passo: «il primo senso è quello che si ha per mezzo della lettera, l'altro è quello che si ha per mezzo di ciò che è significato dalla lettera»[39].

Nel 1995, ha finalmente termine la lunga *suffrance* della filologia, grazie al lavoro di Cecchini, che offre la prima edizione critica con apparato e discussione dello stemma[40].

Il primo e più appariscente elemento innovativo è dato dalla nuova traduzione, in linea con l'interpretazione dell'allegoria *in factis*. Propongo di seguito le traduzioni di Brugnoli dei paragrafi VII, 12-13 nelle versioni di Brugnoli, Placella, Cecchini:

> Traduzione Brugnoli
>
> Infatti, se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli

---

[37] *Epistola XIII*, in D. Alighieri, *Opere Minori*, cit., p. 611.

[38] U. Eco, *L'Epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 232.

[39] V. Placella, *I presupposti biblici*, cit., p. 93.

[40] D. Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze, Giunti, 1995.

> d'Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gloria[41].
>
> Traduzione Placella
>
> Difatti, se guardiamo alla sola lettera, ci viene significata l'uscita dei figli d'Israele dall'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, ci vien significata la nostra redenzione operata da Cristo […]; se al senso morale, ci vien significata la conversione dell'anima dal lutto e dalla miseria del peccato allo stato di Grazia; se guardiamo al senso anagogico, ci vien significata l'uscita dell'anima santa dalla schiavitù dell'attuale corruzione alla libertà della gloria eterna[42].
>
> Traduzione Cecchini
>
> Se infatti guardiamo alla sola lettera, ci è enunciata l'uscita dei figli di Israele dall'Egitto al tempo di Mosè; se all'allegoria, ci è enunciata la nostra redenzione prodotta per mezzo del Cristo; se al senso morale, ci è enunciata la conversione dell'anima dal lutto e dall'infelicità del peccato allo stato di grazia; se al senso anagogico, ci è enunciata l'uscita dell'anima santa dalla schiavitù della presente corruzione all'eterna libertà dello stato di gloria[43].

Tra i risultati più importanti dell'edizione Cecchini è la ricostituzione del paragrafo IV.12, che viene presentato in una lezione che, oltre ad apparire più scorrevole e convincente, potrebbe risolvere il problema del rapporto con la stesura del *Paradiso*, rendendo così non più necessaria l'ipotesi di una composizione parziale della terza cantica[44], con i conseguenti problemi circa la datazione e il luogo di composizio-

---

[41] *Epistola XIII*, a cura di G. Brugnoli, in D. Alighieri, *Opere Minori*, cit., p. 611.

[42] V. Placella, *I presupposti biblici*, cit., pp. 93-94.

[43] D. Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, cit., pp. 9-10.

[44] Come spiega lo stesso Cecchini: «La mia edizione, d'altro canto, ha tolto di mezzo, sulla base di solidi dati oggettivi, la convinzione largamente diffusa tra gli autenticisti che con il par. 12 dell'epistola Dante volesse esprimere l'intento di rendere in futuro un più fervido e diffuso omaggio alle virtù del Signore che tanti benefici gli aveva riservati. Da tale erronea opinione si deduceva pertanto, come è ben noto, che la stesura del canto diciassettesimo del *Paradiso* fosse di là da venire e che l'invio (la cui datazione era posta, sulla base di premesse erronee, da F. Mazzoni intorno al 1316) concernesse soltanto alcuni canti iniziali della cantica» (E. Cecchini, *Sull'"Epistola" a Cangrande*, in *Lectura Dantis Scaligera: 2005-2007*, Roma-

ne[45]. Propongo di seguito il confronto del luogo nelle traduzioni Brugnoli e Cecchini, riportando tra parentesi quadre le lezioni discordanti più significative delle rispettive edizioni:

> Edizione Brugnoli, §4
>
> [4] Ma il grande affetto non può far passare sotto silenzio il fatto che da questo dono che io vi faccio possa sembrare che il donatore stesso più che colui che ne venga in possesso ne consegua onore e fama. Ma, al contrario [*quin ymo*], già dal titolo [*eius titulo*] che vi appongo io volli esprimere, come sarà ben apparso ai lettori più attenti [*satis attentis*] ed era mio proposito, un presagio [*iam presagium*] dell'accrescimento della gloriosa vostra rinomanza. Ma il desiderio del vostro favore, che bramo più della vita [*quam sitio vitam parvipendens*], sarà d'incitamento [*urgebit*] a procedere più speditamente verso la mèta che mi prefissi in partenza. Pertanto esaurita la formula dell'epistola mi accingerò, in veste di *lector*, a esporre sommariamente alcuni punti che servano come *accessus* dell'opera offerta[46].
>
> Edizione Cecchini, §IV, 12-13
>
> [12] L'affetto che verve con tutta schiettezza non mi consente di far passare sotto silenzio un'altra considerazione: in quest'azione del donare può cioè apparire che derivi più onore e fama all'oggetto donato che al signore suo destinatario. Ebbene, che c'è di strano [*Quid mirum*], dal momento che io fin d'ora presagisco [*iam presagiam*] che i suoi titoli [*eius titulum*] saranno accresciuti dalla gloria del vostro nome? [13] Mi pareva d'aver espresso fin qui a sufficienza [*Satis actenus*] ciò che mi ero proposto, ma l'ardente desiderio della vostra grazia, di cui sono

---

Padova, Antenore, 2008, p. 216; poi in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, cit, con il titolo *Postille sull'"Epistola a Cangrande"*, pp. 368-275.

[45] Per la composizione ravennate e una datazione tra il luglio 1319 e il maggiogiugno 1320 è Giorgio Padoan (*Il vicariato cesareo dello Scaligero*, cit.); tesi sostanzialmente accettata e corroborata da nuove considerazioni da Selene Sarteschi (*Ancora in merito all'"Epistola" XIII*, cit.), mentre Giuseppe Indizio (*Contributo per una "vexata questio"*, cit.) difende Verona e il 1318-19 come luogo e data di composizione.

[46] *Epistola XIII*, a cura di G. Brugnoli, in D. Alighieri, *Opere Minori*, cit., p. 607. Recentemente, accogliendo alcune lezioni dell'edizione Cecchini, alla quale non sono tuttavia risparmiate pesanti critiche, Brugnoli ha proposto alcuni aggiustamenti alla sua edizione ricciardiana, in particolare per il passo in questione, che diventa: «Quidni? Cum eius titulum iam presagiam de gloria uestri nominis ampliandum satis. Actenus videbar expressisse quod de proposito fuit», tradotto come «E perché no? Presagendo io fin d'ora che dalla gloria della vostra rinomanza trarrà assai onore l'intitulatio (al vostro nome) della dedica. Fin qui mi pareva d'aver espresso qual fu il proposito mio» (G. Brugnoli, *Ancora sull'"Epistola a Cangrande"*, cit., p. 993). Si veda anche la replica di Cecchini, *C'è falso e falso (Dante, "Epistola a Cangrande")*, «Maia: Rivista di letterature classiche», v. 53, 2010, pp. 171-178.

> assetato poco curandomi di tutto il resto [*quam sitio cuncta parvipendens*], spinge [*urget*] la mia meta più avanti rispetto all'obiettivo iniziale. Perciò, assumendo l'ufficio di commentatore passerò ad enunciare brevemente qualcosa a modo di introduzione all'opera che vi offro[47].

Nel 1999, quella dell'epistola appare a Giorgio Inglese ancora una questione aperta, in particolare per due motivi: la mancanza di una citazione della paternità dantesca nella tradizione indiretta prima di Filippo Villani (circa 1405), e per un'apparente *lectio facilior* al paragrafo 64, nella parafrasi del verso *per universum penetrat et resplendet*, reso come «in omnibus partibus universi resplendet», con l'omissione del primo verbo, per cui «sembra chiaro che il commentatore legga *penetra e risplende* come una dittologia sinonimica, ignorando il chiasmo dantesco»[48]. Tuttavia lo stesso Inglese non manca di osservare che

> Intanto, è doveroso riconoscere che l'ipotesi del falso è, in sé stessa, meno economica di quella dell'autenticità: se l'Epistola è un falso, alla sua composizione hanno cooperato addirittura tre mani: quella di Dante, per l'epigramma; quella di un anonimo esegeta (*autoris venia*?), per i §§14-87 grosso modo; quella di un falsificatore, o compilatore in buona fede, almeno per i §§ 13 e 88-90 […]. L'Epistola potrebbe dunque essere l'estratto – più o meno depauperato e manipolato – di un'antichissima *lectura Dantis* veronese[49].

Il primo elemento problematico, impugnato da tutta la critica negazionista, quello della mancata citazione del nome di Dante da parte dei primi commentatori, ha ricevuto una soluzione nel 2003, nel lavoro di Luca Azzetta sulle chiose alla "Commedia" di Andrea Lancia[50]. Le chiose del notaio fiorentino, il cui *terminus ante quem* viene fissato all'estate del 1243, cita, tra gli altri, il paragrafo 43 dell'epistola «secondo che scrisse l'autore medesimo a messer Cane della Scala»[51], consentendo così di affermare che

---

[47] D. Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, cit., p. 12.

[48] G. Inglese, *"Epistola a Cangrande": questione aperta*, «Critica del testo», v. II, n. 3, 1999, pp. 951-974, poi in Id., *L'intelletto e l'amore*: *studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 182.

[49] *Ivi*, p. 188.

[50] L. Azzetta, *Le chiose alla "Commedia" di Andrea Lancia, l'"Epistola a Cangrande" e altre questioni dantesche*, «L'Alighieri: Rassegna dantesca», vol. 44, n.s., n. XXI, 2003, pp. 5-76.

[51] A. Lancia, *Par*. I, proemio (ms. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale II I 39, f. 133r), in L. Azzetta, *Le chiose alla "Commedia" di Andrea Lancia*, cit., p. 38.

> La testimonianza del Lancia giunge dunque opportuna e, colmando una lacuna nella tradizione, certamente attesta che a Firenze, avanti la metà del Trecento, l'epistola era nota nella sua interezza e attribuita a Dante[52].

Si tratta di una scoperta veramente epocale, per cui si può concordare con Hollander che osserva che

> È molto difficile nella nostra epoca (cioè, dopo Azzetta) negare la paternità dell'epistola […]. Eccoci davanti al testo che, da secoli, tanti dantisti (se non tutti) sono stati ansiosi di trovare, che offre una prova probabilmente definitiva che il testo conosciuto come l'*Epistola a Cangrande* fu scritto da Dante e indirizzato a Cangrande[53].

Dopo la scoperta delle chiose del Lancia, non solo militare a favore della tesi falsiste è impresa più difficile, ma il non tenerne debito conto da parte del critico è qualcosa che rasenta una forzosa parzialità.

Tuttavia, ancora nel 2005, in una Italian Lecture alla British Academy, Carlo Ginzburg riusciva ad argomentare la tesi per cui la parte espositiva dell'epistola fosse stata composta senz'altro da Boccaccio[54]. Ma, nell'epoca dopo Azzetta, una tale ipotesi, a tacer d'altro, non può non accompagnarsi alla congettura che la lettera nota al Lancia (che pure conosceva il paragrafo 43 nella stessa forma attestata dalla recente edizione Cecchini) dovesse essere diversa da quella nota a noi oggi, vittime «di quello scherzo, indubbiamente boccaccesco, di una lettera nello stile di Dante»[55]. Lo stesso Ginzburg riconosce però, con meritoria onestà intellettuale, che si tratta di un'ipotesi *ad hoc* e neanche troppo solida:

> Lancia, who had met Dante, was presumably the source of some biographical details included in Boccaccio's *Trattatello*. Did Andrea Lancia

---

[52] *Ivi*, p. 37.

[53] R. Hollander, *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'"Epistola a Cangrande"*, cit., pp. 542-545.

[54] «[…] Boccaccio was not entirely aloof from the tradition of earlier commentaries. But his direct knowledge of the *Epistle to Cangrande* seems to me certain, because he was its author (the first four paragraphs excepted). I take the word 'author'in the medieval sense, designating the person who assembled pre-existing material as well as the person who created something new» (C. Ginzburg, *Dante's "Epistle to Cangrande" and its two authors*, «The Proceedings of the British Academy», vol. 139 [2005], Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 209-210).

[55] R. Hollander, *Due recenti contributi al dibattito sull'autenticità dell'"Epistola a Cangrande"*, cit., p. 544.

> also give a truncated version of Dante's letter to Boccaccio, who later reworked it in the form familiar to us?
> I am well aware that this may sound like an ad hoc hypothesis and a little slippery. But if we do not have Dante's letter available to Andrea Lancia, we do have the letter in which Boccaccio left, I would argue, his signature[56].

Al termine di questo sommario panorama critico, potrà sembrare quasi banale riconoscere che Monsieur Dupin aveva ragione, che la lettera tanto cercata era da sempre davanti ai nostri occhi, che gli strumenti della filologia si rivelano sempre vittoriosi, e sperare che *il punto sull'Epistola a Cangrande* possa finalmente diventare un punto fermo.

Per concludere, tuttavia, vorrei ricordare una piccola parte dell'istruttoria di Nardi contro il caudatario teologo:

> Ma egli non solo tralascia di parlare del senso allegorico come l'intendono i poeti, ma, quel che è più grave, finge di dimenticare che il senso letterale, pei teologi, non può esser mai bella menzogna, tranne il caso delle parabole e di certe figurazioni profetiche e nell'Apocalisse. Unico libro cui s'attribuisse nel Medioevo soltanto un senso allegorico era il Cantico dei Cantici; ché altrimenti si sarebbe dovuto escluderlo dalla raccolta dei libri sacri[57].

Quid mirum? Non è il nostro *auctor* colui che riscrive le visioni di Ezechiele, mentre «Giovanni è meco», non è lui che cita il «trahe me post te» del *Cantico* anche nella *Monarchia* (III, III, 12), non è lui che, come ha dimostrato Pertile, organizza la visione del suo paradiso terrestre sul sottotesto (e sull'intertesto) della *commedia* del *Cantico dei Cantici*[58], offrendo la chiave interpretativa per il *sacrato poema* e per le sue *cantiche*?

Paolo De Ventura
(University of Birmingham)

---

[56] C. Ginzburg, *Dante's "Epistle to Cangrande" and its two authors*, cit., pp. 210-211.

[57] B. Nardi, *Osservazioni sul medievale* accessus ad auctores *in rapporto all'Epistola a Cangrande*, cit., in Id., *Saggi e note di critica dantesca*, cit., p. 294.

[58] «La tradizione esegetica da Origene al Trecento era solida e unitaria: il *Cantico* era opera di genere drammatico, e più specificamente 'comico'» (L. Pertile, *La puttana e il gigante: dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre*, Ravenna, Longo, 1998, p. 235).

GIUSEPPE ALONZO

Il romanzo di formazione del personaggio Marino nella parabola poetica di Giovan Giacomo Ricci

Giovan Giacomo Ricci, an eclectic Umbrian-Latium writer born in 1595, was one of the first authors who caught the centrality of Marino's work in the Italian literary scene of the early Seventeenth century. A clear proof of this can be found in a good deal of his works, which can be read as a sort of combination of dramatic works and an account of Parnaso, in which Marino plays the role of a character of significant and structural prominence. As a matter of fact, the evolution of Marino as a character in Ricci's works (from the *Maritaggio delle Muse*, 1625, to the *Diporti di Parnaso*, 1635) gives a full account of the biographical and intellectual development of the Neapolitan writer whom Giovan Giacomo Ricci loved so much.

L'elaborazione accademica e culturale del personaggio-Marino, come più volte è stato osservato, era gradualmente maturata fin da inizio secolo, al ritmo di anticipazioni, polemiche, ritratti, autopromozioni. La pubblicazione dell'*Adone* a Parigi nel 1623 aveva naturalmente intensificato questo dibattito, inasprendo la vena polemica di alcuni e acuendo la venerazione celebrativa di altri. Rientrato in Italia e di lì a poco scomparso, Marino lasciava così in eredità alla sua cerchia di *marinisti* una studiata ed efficace politica di promozione culturale, da declinare, ora, in scoperta agiografia *iper*biografica[1].

Il fatto dunque che Marino, fin dalla pur episodica ma sicuramente

[1] M. Slawinski, *Agiografie mariniane*, «Studi secenteschi», XXIX (1988), pp. 19-79; G. Raboni, *Geografie mariniane. Note e discussione sulle biografie seicentesche del Marino*, «Rivista di letteratura italiana», IX (1991), nn. 1-2, pp. 295-311. Si userà l'abbreviazione *DBI* per il *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- e *Ad.* per G.B. Marino, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976. Sono grato al prof. Dario Brancato della Concordia University per il proficuo confronto ricciano e per aver promosso l'anticipazione di parte di queste pagine nell'ambito della *Annual Conference of the Canadian Society for Italian Studies* di Venezia, 24-26 giugno 2011.

precoce comparsa nella terza centuria del Boccalini[2], venisse assurto a protagonista del Parnaso dei vari «ragguagli», è un epifenomeno di questa insistente proposizione intellettuale. Da personaggio della scena accademica e letteraria, Marino diventa ben presto – e con diffuso consenso – personaggio di *opere* letterarie, *actor* della sua nuova proposta poetica e culturale: un progetto di primazia poetica di cui – con significativo anticipo rispetto alle *Rivolte di Parnaso* dell'Errico e all'omologa tradizione sommersa[3] – Giovan Giacomo Ricci rappresenta un'esperienza decisamente efficace e avveniristica.

1. *Per un profilo della parabola poetica di Giovan Giacomo Ricci*

Dell'esistenza di Giovan Giacomo Ricci, ad eccezione di quanto suggeriscono le dediche e le premesse delle sue stesse opere, sono rimaste rare tracce. Uno smilzo paragrafo gli viene riservato dall'Oldoini nell'*Athenaeum Augustum*[4]. La presenza di Ricci in quest'opera lo qualifica come scrittore perugino, ma altre fonti lo dichiarano di Carbognano: tra queste testimonianze, di cui si dirà debitamente in seguito, può fin d'ora annoverarsi il *Carbognano illustrato* di Fioravante Martinelli, ma anche il fatto che una prima raccolta lirica dispersa del nostro autore, le *Rime diverse*, lo designi come originario della cittadina del viterbese[5].

Inoltre, nell'*Athenaeum Augustum* dell'Oldoini viene attribuita a Ricci solo una canzone in morte di Marcantonio Bonciari, edita nel 1616 presso la tipografia Augusta. In realtà, in accompagnamento all'orazione funebre detta e pubblicata per l'occasione da Giovan Battista Artemio[6], Ricci compone sì, in appendice, la canzone *Poiché la cieca dea / del Lazio il Cieco e chiaro Sole estinse*, ma anche il sonetto, in

---

[2] T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso*, III, 40, in Id., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, III, pp. 129-132.

[3] F. Foffano, *Saggio su la critica letteraria nel secolo XVII*, in Id., *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897, pp. 135-312.

[4] A. Oldoini, *Athenaeum augustum in quo Perusinorum scripta publice exponuntur*, Perugia, Ciani e Desideri, 1678, pp. 180-181.

[5] Che il Ricci fosse «da Carbognano» e non di Perugia è suggerito anche dal Crescimbeni (*Comentari della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730, IV, p. 164) e dal Quadrio (*Della storia e ragione di ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1741, II, 1, p. 295).

[6] G.B. Artemio, *Oratio in funere M. Antonij Bonciarij*, Perugia, Tipografia Augusta, 1616; sull'Artemio, cfr. G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, Perugia, Bartelli e Costantini, 1828, I, 1, p. 69.

esergo, *Giunto al giorno fatal, scorso all'occaso*, in cui s'intrecciano encomi all'Artemio e compianti al Bonciari[7]. I due testi, come già s'intuisce, enfatizzano il gioco secentista sulla cecità del defunto («sovra gl'orbi canori omai risorto / Orbo, e canoro, onde quest'Orbe è scorto») e in tal modo convergono con i ben quattro testi – tre sonetti e un madrigale epitafico – pubblicati nel medesimo volume da Filippo Massini[8].

Questa comparsa accademica del nostro autore, dunque, può garantire sulla sua raffinata preparazione retorica e letteraria. Poligrafo di umili origini della provincia perugina, il Bonciari, nato nel 1555, aveva intessuto rapporti con alcuni dei massimi intellettuali del tempo (Aldo Manuzio *iunior*, Angelo Grillo, Giusto Lipsio, Ericio Puteano, Federico Borromeo, Filippo Massini) e, quale cattedratico di Lettere a Perugia e Accademico Insensato e Umorista, aveva formato il fiore della civiltà umanistica locale, proiettandola verso una dimensione cosmopolita[9].

Dopo questa illustre e stimolante formazione perugina, infatti, Ricci si avvicina subito al contesto romano. Qui esordisce pubblicando nel 1619 il suo «rimario», *Thalia, overo gradi d'Amore*[10], dedicandolo molto significativamente al ventiquattrenne Virginio Cesarini, campione, insieme al Ciampoli, della raffinata cultura barberiniana, Linceo già da un anno e fedelmente vicino all'amico Galilei[11]. Parte della dedica al Cesarini e un sonetto tra le carte iniziali sono già offerti a Francesco Colonna principe di Palestrina, mecenate dell'autore e destinatario di lodi anche nelle opere successive.

La storia compositiva ed editoriale dell'opera è riservata ad alcune pagine dello *Stampatore ai benigni lettori*, che contengono fondamentali indicazioni biografiche sull'autore. Giovan Giacomo, da quanto riferiscono gli editori Grignani e Lupis, ha ventiquattro anni al momento della pubblicazione della *Thalia*, e dunque risulta nato nel 1595; avrebbe inoltre cominciato a scrivere poesie all'età di sedici anni, ma quelle ora edite appartengono alla produzione dai ventuno ai ventitre anni.

---

[7] G.B. Artemio, *Oratio in funere M. Antonij Bonciarij*, cit., pp. 18, 32-34.

[8] *Ivi*, pp. 27-29.

[9] G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, cit., pp. 221-239; sui rapporti con Milano, cfr. R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 344-352. Si può inoltre vedere la voce curata da R. Negri in *DBI* XI 676-678.

[10] G.G. Ricci, *Thalia, overo Gradi d'Amore*, Ronciglione, Grignani e Lupis, 1619.

[11] E. Bellini, *Virginio Cesarini, Galileo e l'Accademia dei Lincei*, in Id., *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 1-84.

La diligente costanza giovanile degli studi (conversava «più coi libri che co' gli uomini») sarebbe però stata affaticata dall'essere «privo talmente di vista, che da sé non può leggere né scrivere»[12]: l'aspetto, fors'anche caricato, è tuttavia suffragato dal fatto che, nella dedica al Colonna, Ricci stesso si definisce «un cieco e di corpo e di mente»[13]. Si avverte ora come, nel motivo della omerica ed oracolare cecità, Giovan Giacomo avesse potuto lavorare sull'epicedio per il Bonciari riproducendo la propria esperienza esistenziale.

Le ulteriori notizie biografiche di questa premessa forniscono anche un chiaro indice dell'influsso poetico esercitato fin d'ora dal Marino sul Ricci: si dice, infatti, che l'opera avrebbe preso il titolo di *Thalia* solo in un secondo momento, perché inizialmente le era stato assegnato quello di *Cinto di Venere*, poi mutato perché il poeta napoletano «doveva dar fuora un'operetta di cotal titolo»[14].

Infine gli editori propongono una accurata anticipazione delle opere che Ricci aveva già composto e che, nell'eventualità di un successo di pubblico della *Thalia*, avrebbe successivamente pubblicato. Tra le opere già compiute, oltre a un canzoniere religioso intitolato *Organo sacro* e diviso in sei «registri» («amori, pianti, glorie, prieghi, historie e variationi»), è già elencato il *Maritaggio delle Muse* con il suo corposo sottotitolo («dove in capriccioso intrattenimento…»), dunque, almeno nelle intenzioni, retrodatabile al 1619. Tuttavia il *Maritaggio* è ancora definito «favola drammatica» e non «poema drammatico» come nel frontespizio della futura *princeps*: che ciò possa testimoniare una fase preliminare ridotta e contenuta, è ipotesi plausibile. Altre opere date per già composte sono una «favola eroica» intitolata *Il Cavalier solingo*, una tragicommedia e una commedia dai titoli imprecisati. A ciò si aggiunge un incompiuto e misterioso canzoniere, composto a imitazione del Marino, con poemetti sacri e profani latini e volgari e con alcune prose, «non senza novità e stravaganza particolare»[15].

Che il catalogo della produzione ricciana si presentasse, vivente l'autore, ben più ampio di quanto noto, è confermato dal citato *Carbo-*

---

[12] G.G. Ricci, *Thalia*, cit., c. [IV]*r-v*.

[13] *Ivi*, c. [II]*v*.

[14] *Ivi*, c. [IV]*v*; di un mariniano *Cinto di Venere* parla, su dettatura del Marino stesso, Onorato Claretti come di una raccolta di «poesia lirica, partita in Sguardi, Parole, Sospiri, Sorrisi, Vezzi e Baci, tutti madriali e canzonette piene di lascivia e di tenerezza», nell'avvertimento *A chi legge* premesso già alla *Lira* del 1614, ora in G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 612.

[15] G.G. Ricci, *Thalia*, cit., cc. [VI]*v*-[VII]*r*.

gnano illustrato di Fioravante Martinelli e dalle *Apes Urbanae* dell'Allacci: qui, infatti, si elencano numerose opere ricciane oggi disperse (come l'edizione nel 1615 di un canzoniere giovanile, cioè le *Rime diverse. Amatorie, Pastorali, Pescatorie, Guerriere*, per i tipi viterbesi del Discepoli) oppure non documentabili perché manoscritte e inedite[16]. Se si tratti di progetti incompiuti e rimasti nel cassetto dell'autore, oppure di testi poi confluiti nella più ambiziosa e tarda produzione sacra (l'*Oratorio eretto*) e profana (i *Diporti di Parnaso*), non è dato di sapere con certezza. Certo è che, come peraltro suggerisce la presenza stessa di Ricci nella rassegna dell'Allacci e come lascia presagire il magistero del Bonciari, il nostro scrittore fu iscritto all'Accademia degli Umoristi, traguardo ideale per un letterato di origini provinciali ma dalle intelligenti e innovative prospettive poetiche[17].

Le carte iniziali della *Thalia* si completano con una sezione di poesie d'altri in lode dell'autore, in parte esercitate sullo sperimentato

---

[16] F. Martinelli, *Carbognano illustrato*, Roma, Lazzeri, 1694, p. 64; le opere inedite *ivi* elencate e descritte sono: *L'organo sacro*, in sei registri, «d'amore, pianti, glorie, preghi, historie e variationi»; *L'età dell'huomo*, rime «divise in soggetti amorosi e giocosi per la gioventù; in heroici familiari diversi per la virilità; in funebri, morali e sacri per la vecchiezza»; una *Metamorfosi giocosa*; il già citato *Il cavalier solingo*, qui identificato come tragicommedia; *La Petrarcheide, ovvero il poeta laureato*, poema giocoso; le rime di una *Pecchia poetica*; una erudita *Scelta de' soggetti più famosi e moderni*, comprendente anche un compendio della *Liberata*; gli epitaffi volgari e latini di una *Tromba*; *La Cornelide, ovvero le dame d'Amore*; *L'anno ecclesiastico*, poesie per le festività; alcune *Rime piacevoli e bernesche*; i *Pensieri e capricci sopra gli Annali di Cornelio Tacito*; alcune imprecisate *Epigrammatum Centuriae*; un poema intitolato *Narciso*; un poema eroico, il *Bellisario, ovvero Roma recuperata*; l'opera accademica *Accademie, discorsi e poesie in forma di problemi e canti per l'una e per l'altra parte*; un'altra tragicommedia, *Le rivali*; una serie di elogi gioviani dal titolo *Numismata ex variis historiis deprompta*; il melodramma tassiano *Clorinda conversa, ovvero Tancredi lagrimoso*; l'opera morale *Dell'instabilità e brevità del tempo*; l'epitalamio *L'aquile mansuete*, per nozze imprecisate; un'altra opera d'argomento tassiano, *La pietosa gara di Sofronia e di Olindo*; una serie musicata di *Dialoghi per l'oratorio della Chiesa nova di Roma* (*Martirio di Santa Lucia*; *Il Diluvio*; *L'Epulone punito e Lazzaro resuscitato*; *David placato*; *Amon caduto e Mardocheo esaltato*; *Le vergini prudenti e pazze*; *Vendetta e morte di Sansone*; *Giuditta trionfante*; *Susanna liberata*; *Maritaggio e martirio di Santa Cecilia*). Oltre a quanto elencato dal Martinelli, si possono aggiungere come produzione inedita, confrontando L. Allacci, *Apes Urbanae*, Roma, Grignano, 1633, p. 161: altre due parti di rime (*Affetti amorosi, giocosi, eroici, morali, dogliosi, diversi* e, con il titolo complessivo di *Huomo spirituale*, *Amori, Glorie, Prieghi, Pianti, Istorie, Variationi*, tuttavia sovrapponibile al citato *Organo sacro*), l'*Archivio delle Muse* ed una *Presa di Costantinopoli* divisa in *Assedio, Assalto, Sacco*.

[17] «Gio. Giacomo Ricci (Cieco)» è elencato tra gli Umoristi da M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, V, Bologna, Cappelli, 1930, p. 378.

motivo della cecità: tra questi, i versi latini sono opera del già noto Giovan Battista Artemio, del folignate Giulio Iacovilli[18] e del giurista e poeta perugino Bernardino Cenci[19]; i versi italiani – due sonetti – sono invece composti uno da Giovanni Antonio Liberati, poeta drammatico di Vallerano cui si deve la riproposta con prologo e intermezzi degli *Intrichi d'amore* del Tasso[20], l'altro da Carlo Milanuzzi, religioso di Esanatoglia nel maceratese, grande organista e compositore di numerose arie sacre e profane, attivo a Venezia[21]. Si trattava dunque, per Giovan Giacomo, di un ottimo parco di autorità a garanzia della sua prova d'esordio.

Quanto alla *Thalia*, l'opera si presenta come un eterogeneo e agile canzoniere di 182 pagine, divise in sei sezioni, intitolate secondo le più topiche fasi della vicenda amorosa tradizionale: «scherzi, desideri, prieghi, pianti, sdegni e fantasie». Il titolo dell'opera anticipa la tendenza "musaica" che sarà tipica della produzione successiva e, insieme alla poliedricità e pluralità delle sezioni, marca l'adesione del Ricci alla nuova poesia sensuale ed ingegnosa: Talia, opportunamente invocata nel terzo sonetto, è infatti «Venere de le Muse, e de gli Amori / Musa più lusinghiera, e più vezzosa»[22]. I componimenti della raccolta sono perlopiù sonetti, con una costante presenza madrigalesca e alcune canzoni. Ad ogni modo, l'innovazione secentista di questa prima prova ricciana è evidente, oltre che nelle scelte stilistiche e formali (specie *rapportationes* e bisticci), nel catalogo tematico e nelle esaustive predicazioni multiple dei soggetti poetici: si susseguono inventari di fenomenologie amorose, di bellezze e di bruttezze; canti vari per animaletti dell'amata e per diversi giochi intrattenuti con essa; gallerie di motivi lascivi come l'impotenza o il morbo gallico; serie di concetti e metafore tra l'io amante e animali, piante, miti; infine motivi più tetri,

[18] È il possessore, come testimonia una dicitura nella prima carta bianca, del rarissimo esemplare ora collocato in Biblioteca Apostolica Vaticana, segnato R.G.Lett.It.VI.207, che risulta essere l'unico ad oggi sopravvissuto e conservato, e cui si è fatto riferimento.

[19] G.B. Vermiglioli, *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, cit., p. 319.

[20] Si veda, ora, la discussione sulla maturazione degli *Intrichi* in seno all'Accademia di Caprarola in E. Malato, *Introduzione* a T. Tasso, *Intrichi d'amore. Comedia*, Roma, Salerno, 1976, pp. IX-XIII, XXXI-XXXII. Un sonetto a p. 4 della *Thalia*, non a caso, reca lo stesso titolo di *Intrichi d'amore*.

[21] C. Dall'Albero, *Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia. Musica sacra*, Milano, Rugginenti, 2008.

[22] G.G. Ricci, *Thalia*, cit., p. 2.

insoliti per il primo Seicento, come artiglierie, cadaveri e imbalsamature.

Solo l'ultima sezione, le *Fantasie*, sembra capricciosamente distaccarsi dal progresso amoroso del resto della raccolta. Non a caso, dopo due sonetti in morte della Sarrocchi e uno in morte di Guarini nella sezione dei *Pianti*[23], proprio nel finale campeggia un esplicito omaggio al grande modello mariniano: è il madrigale d'occasione *Lira del Cavalier Marini perduta*:

> La bella donna Orfeo
> ne le selve perdeo,
> ma con aurata cetra
> dall'Inferno la tolse, ancor che in vano.
> Or qual cetra, or qual mano,
> amorosa gentil *Lira* smarrita,
> di tosco Orfeo n'impetra?
> Non canto o plettro d'or può darne aita,
> ma senza plettro vale
> sol l'oro a ristorar perdita tale[24].

Tributato il dovuto omaggio al modello, le poesie estreme delle *Fantasie* toccano motivi metaletterari da una prospettiva parnasiana che, discettando dei mecenati e delle qualità delle Muse, aprono alla produzione futura del Ricci. Alle Muse, tuttavia, Ricci qui impone ancora la virtù della verginità e della ripugnanza alle nozze: un canone severo che, all'indomani della *Licenza da Parnaso* della *Thalia*[25], verrà ampiamente rivisto e vivacizzato.

Il *Maritaggio delle Muse* viene infatti pubblicato per la prima volta ad Orvieto per i tipi del Fei già nel 1625 ed è dunque la seconda operazione poetica del nostro autore. Il frontespizio, di per sé, denuncia le coordinate di genere dell'opera: essa, infatti, è ibridamente definita «poema drammatico dove in capriccioso intrecciamento sono interlocutori con le nove Muse i migliori Poeti toscani e latini, eroici, lirici, pastorali, faceti, nel metro e nello stile più da loro usato». Pur inserendosi, quindi, nel solco della contaminazione secentesca dei generi[26], Ricci tende immediatamente a segnalare la specificità della propria

---

[23] *Ivi*, pp. 130-132.

[24] *Ivi*, p. 168.

[25] *Ivi*, pp. 181-182.

[26] Si veda *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi di Genova, 5-7 ottobre 2006, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007.

operazione rispetto al ragguaglio tradizionale: il solito dialogo tra i poeti e le figure garanti di Parnaso, infatti, verrà complicato da un reticolato metrico e citazionale acutamente conforme all'uso poetico del soggetto parlante. Dante, insomma, interverrà in terzine, Tasso in ottave, Petrarca in sonetti, Virgilio in esametri latini, e così via. Questa cervellotica innovazione sopperisce alla sostanziale assenza di una *fabula*: si assisterà, infatti, al lungo e arrovellato corteggiamento delle nove Muse da parte di altrettanti poeti, al loro canto accorato, a mirabolanti personificazioni delle loro opere, a trite disquisizioni poetiche e, in ultimo, all'agognata celebrazione dei matrimoni.

Né poema né dramma unitario, dunque, il «poema drammatico» sarà un *iper*-ragguaglio in cui le numerose scene – distribuite in cinque "canonici" atti – rappresentano centoni latamente paragonabili ai singoli capitoli boccaliniani. La *princeps* orvietana del *Maritaggio* è offerta – con dedica datata 18 agosto 1624 – a Giulio Cesare Colonna, il cui nome e stemma di famiglia campeggiano fin nel frontespizio. Un altro nome illustre, dunque, per la formazione del Ricci: Giulio Cesare (1602-1681), infatti, era il giovane figlio di Francesco Colonna del ramo di Palestrina (città da cui la dedica è siglata), egli stesso principe di Carbognano e duca di Bassanello, nonché cavaliere del Toson d'Oro[27].

Dopo una lunga archeologia della famiglia Colonna, Giovan Giacomo si definisce, nella dedica del *Maritaggio*[28], servitore di Francesco, il quale gli fa da generoso mecenate. Gli echi citazionali da Petrarca, evocati all'«ombra di questa gloriosa Colonna» e di «quel Lauro che amò»[29], sono fin d'ora funzionali a richiamare le recenti nozze di Giulio Cesare con Isabella Farnese, figlia di Ranuccio I. Le nozze, avvenute nel 1621, sono ulteriormente cantate dal Ricci nell'epitalamio *L'annunzio delle Muse*, pubblicato con frontespizio proprio insieme al *Maritaggio*[30], che ne è una sorta di grande allegoria.

Di tutte le opere pubblicate dal Ricci, il *Maritaggio* del Fei è indubbiamente quella più curata nelle componenti peritestuali, il che è sicuro

---

[27] Su Francesco Colonna si veda la voce di S. Andretta in *DBI* XXVII 303-304; per una genealogia e notizie essenziali su Giulio Cesare figlio di Francesco, cfr. P. Litta, *Colonna di Roma*, in *Famiglie celebri italiane*, fasc. 55, parte III, tavola X, Torino-Milano, Basadonna, 1839-1846.

[28] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, Orvieto, Fei e Ruuli, 1625, p. XVI.

[29] *Ivi*, p. XV.

[30] Si tratta di un epitalamio di ben ventisei strofe di endecasillabi e settenari, in cui, dopo elogi incrociati ai Farnese e ai Colonna illustri, in vario stile le nove Muse annunciano le nozze dei due giovani rampolli; all'epitalamio seguono due sonetti epitalamici.

indice di un'attenta e diretta osservazione d'autore. Dopo la lunga dedica, infatti, campeggiano ben tre ulteriori sonetti al Colonna, una breve nota *A chi legge* e una nutrita raccolta di poesie altrui, italiane e latine, per un totale di ben trentasette pagine d'esordio. Tra le poesie d'altri si segnalano un sonetto di Pier Francesco Paoli e uno di Ottavio Tronsarelli, accademico Umorista molto vicino al Marino[31]. È inoltre rilevante, tra i versi latini, la presenza di due componimenti di Massimo Ricci, fratello dell'autore, in cui si sottolinea l'eterogeneità della musa di Giovan Giacomo, e in tal senso si prosegue l'encomio già elevato da un sonetto di Giacomo Fracassini, filosofo e poeta perugino[32]: «tu sol possiedi quel ch'a parte a parte / tant'autori tra lor si compartiro»[33].

Per quanto il *Maritaggio* sia oggi uno scritto dimenticato[34], la fortuna di cui godette al suo tempo gli garantì altre due edizioni dopo la *princeps*. La seconda edizione del «poema drammatico» matura a Milano nel 1629 e, in maniera imprecisa ma non ingiustificata, nel frontespizio annuncia l'autore come «romano». Di certo si tratta di una ristampa di tono minore, probabilmente non verificata dal Ricci: la dedica al Colonna, ad esempio, è rimpiazzata da un'altra, molto concisa, firmata dall'editore Fontana e rivolta a tale Bartolomeo Ferretti, letterato e poeta; il prologo subisce un errore d'impaginazione ed è resecato dall'elenco degli interlocutori; scompaiono le iniziali poesie di vario encomio e la tavola finale degli argomenti, mentre le pagine, anche per effetto della riduzione del corpo dei caratteri, scendono da 314 a 239. Non mancano, tuttavia, interventi migliorativi: vengono infatti corretti gli errori di stampa già segnalati nell'*errata corrige* della *princeps* e, nell'elenco degli interlocutori, viene finalmente introdotto Marino, «amante commune delle Muse» stranamente assente nell'omolo-

---

[31] F. Giambonini, *Cinque lettere ignote del Marino*, in Id., *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, pp. 324-326.

[32] A. Oldoini, *Athenaeum augustum*, cit., p. 157.

[33] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. XXIII.

[34] Buona parte delle sparute comparse del Ricci nella letteratura critica si soffermano sulla vicenda del personaggio Tasso o riassumono la favola attribuendole un giudizio estetico negativo, cfr. ad es. I. Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1944, II, pp. 160-161; A. Coppo, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fama*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 155-160. Benché oggi poco ricordato, il *Maritaggio* risulta tra i libri conservati dal Bernini: l'edizione dell'inventario della biblioteca Bernini è in S. McPhee, *Bernini's Books*, «The Burlington Magazine», CXLII (2000), n. 1168, p. 446, cat. 103, poi in A. Quondam, *Il barocco e la letteratura. Genealogia del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, p. 126 (quest'ultimo però riporta come conservata dal Bernini l'impressione del 1633).

go elenco dell'orvietana. A meno, naturalmente, di non ipotizzare un'inserzione graduale o *a posteriori* del personaggio Marino nel *Maritaggio*, tanto più se, come suggerivano gli editori della *Thalia*, il «poema drammatico» era già sostanzialmente pronto nel 1619.

Per il resto, salvo minime variazioni, il testo non muta. Non si può escludere che l'esemplare della *princeps* oggi conservato in Biblioteca Braidense fosse stato utilizzato come testo-modello per la composizione di questa ristampa milanese: infatti sono ancora distinguibili nell'esemplare di Brera alcuni segni in corrispondenza dei luoghi da correggere secondo l'*errata corrige* e, a piè della seconda pagina degli interlocutori, una postilla manoscritta ne discute il numero («49?»), invitando evidentemente ad aggiungere il cinquantesimo, cioè Marino.

Quanto poi all'approdo milanese del Ricci, la cosa non deve sorprendere, anche per via degli accennati contatti del maestro Bonciari con il contesto intellettuale ambrosiano. Attori di questo interscambio tra Perugia e la Lombardia furono, tra i principali, Filippo Massini – che popola le sue *Rime* pavesi di nostalgici scenari umbri[35] – ed Ermes Stampa, nato a Milano ma formatosi in filosofia a Perugia[36]. Non solo: nel fascicolo manoscritto sulle accademie pavesi del Bossi, Ricci è elencato tra i rifondatori degli Affidati di Pavia fin dal 1618, laddove Massini ne era membro fondatore[37]. Inoltre alcuni documenti testimoniano come un Giovan Giacomo possedesse un ampio terreno a Mandrino, località allora autonoma appartenente al vicariato di Binasco e oggi frazione del comune di Vidigulfo, a metà strada tra Milano e Pavia; tale possessione è documentabile tra il 1623 e il 1642, quando Ricci supplica al Ducato una deroga su alcuni debiti perché il raccolto di Mandrino è andato distrutto dalle tempeste ed è rimasto «carico di continovi alloggiamenti»[38]. Si deve poi aggiungere, ma con cautela, che nelle sue schede genealogiche, sotto la famiglia Ricci, il Sitoni segnalava un Giovan Giacomo tra i sessanta decurioni della città di Milano, in un periodo compreso tra il 1619 e il 1632; la stessa fonte – che permetterebbe di ampliare cronologicamente e politicamente la pre-

---

[35] F. Massini, *Rime*, Pavia, Viani, 1609, cfr. *«Sul Tesin piantàro i tuoi laureti». Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola*, Catalogo della mostra di Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile - 2 giugno 2002, Pavia, Cardano, 2002, pp. 216-220.

[36] F. Picinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, Vigone, 1670, p. 376.

[37] Biblioteca Universitaria di Pavia, mss. Ticinesi, 533, b. 3, f. 475, cc. 10*v*, 16*r*; sugli Affidati e sul rilievo dei loro rapporti con Milano, cfr. Q. Marini, *Libri italiani del Seicento*, in «*Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*», cit., p. 21.

[38] Archivio Storico Civico di Milano, Famiglie, b. 1294, documenti datati 5 luglio 1623 e 29 aprile 1642.

senza ricciana a Milano – dà questo Giovan Giacomo come figlio di tale Camillo e marito di Anna Legnani-Gattinari figlia del conte Mercurino; dalla moglie, Ricci avrebbe avuto tre figlie, tutte maritate, e un figlio, Francesco, dedicato alla carriera militare[39].

La terza edizione del *Maritaggio* vede infine la luce nel 1633 ed è pubblicata a Venezia. La sezione peritestuale torna moderatamente ad arricchirsi: tra le carte iniziali, si riprendono dalla *princeps* tre sonetti introduttivi (i primi due e l'ultimo) e ritorna l'indice degli argomenti, ma il corpo dei caratteri rimane ridotto e le pagine totali non superano le 318. Il testo rimane invariato e conserva le correzioni della milanese, ma soprattutto fa di nuovo capolino, nei primi due sonetti delle carte iniziali, il nome dei Colonna; tuttavia, manca una dedica specifica e un riferimento nel frontespizio, dov'è ora impresso il marchio editoriale. Probabilmente, la riduzione della presenza colonnese va anche correlata alla vendita dell'amata Palestrina, conclusa nel 1630 da Francesco Colonna in favore dei Barberini.

Comunque, il rinnovato omaggio ai mecenati colonnesi potrebbe spiegarsi anche con il recente matrimonio di Anna Colonna, del ramo dei duchi di Paliano, con Taddeo Barberini, che aveva usufruito del titolo principesco derivante dall'acquisizione di Palestrina[40]. Per quanto, come nel caso dell'acquisto di Palestrina, si trattasse di frutti delle macchinazioni nepotistiche di Urbano VIII, zio di Taddeo e officiante del matrimonio, Giovan Giacomo aveva ossequiosamente celebrato queste nozze partecipando, nel 1629, alla *plaquette* dedicata. Come da tradizione, il volume era diviso in due campate, legate insieme ma con frontespizi distinti, di poesie latine e poesie volgari; vi parteciparono, oltre al Ricci, autori di spicco nazionale come Giovanni Argoli, Arrigo Falconio, Francesco Bracciolini, Antonio Bruni, Francesco Della Valle, il Ciampoli, Buonarroti il Giovane, il Paoli e Sforza Pallavicino. Ricci presenzia con due lunghi componimenti: il primo è un epitalamio dal titolo – di per sé una citazione dal Marino – *L'Arno et il Tebro festanti*[41], in cui i due fiumi cantano le lodi degli sposi e delle loro famiglie scam-

---

[39] Giovanni Sitoni di Scozia, *Theatrum Genealogicum Familiarum Illustrium Nobilium et Civium Inclytae Urbis Mediolani*, 1705, p. 379, in Archivio di Stato di Milano, riproduzione in sala inventari.

[40] A. Merola, *Taddeo Barberini*, in *DBI* VI 180-182.

[41] In *Componimenti poetici di vari autori nelle nozze delli Eccellentissimi Signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna*, Roma, Stampa Camerale, 1629, pp. 96-106, per un totale di 25 strofe. Il *Tebro festante* è il panegirico del Marino scritto per l'elezione di Leone XI al soglio pontificio nel 1605.

biandosi le parti di strofa in strofa, l'uno perorando in volgare e l'altro in latino; il secondo è una «canzona epitalamica» che, pur partendo dallo svagato motivo del Cupido che scaglia il dardo, confluisce nel medesimo tono magniloquente del primo[42].

Nel frattempo, Ricci non aveva rinunciato a dare nuovi sviluppi alla sua eterogenea operazione poetica. Nel 1632, infatti, uscivano a Roma due impressioni della commedia allegorica *La Poesia maritata*[43], variazione in 220 pagine sul tema del *Maritaggio* ma ambientata nel contesto dei poeti antichi; vi era allegato, quasi in appendice, un nuovo «drama piacevole in diversi stili» intitolato *I poeti rivali*, con l'obiettivo di adattare e ridurre il «poema drammatico» in un testo «più accommodato alla scena», di sole 47 pagine e dieci interlocutori tutti volgari[44].

La prima impressione delle due opere usciva in gennaio per i tipi di Cavalli ed era consacrata con enfatica dedica ad Antonio Barberini, nipote di Maffeo e da questi porporato nel 1628[45]: in onore del dedicatario, Ricci anteponeva alla commedia la canzone *Il Metauro consolato*[46], in cui, riprendendo lo sperimentato modello del dialogo tra fiumi, Metauro e Tevere celebrano l'annessione di Urbino allo Stato Pontificio, avvenuta nel 1631. La seconda impressione della *Poesia maritata*, stampata nell'agosto dello stesso anno dal Fei – già editore del primo *Maritaggio* – non differisce dalla precedente salvo che per un'ulteriore dedica, premessa dal committente Pompilio Totti e consacrata al ternano Adriano Canali. Quest'ultimo è ricordato tra le memorie dei Lincei per aver condotto ad Acquasparta nel 1620 il Cesarini, ivi accompagnato dal Ciampoli per farsi curare da un medico locale; nell'occasione il Cesarini, ospite del Cesi, venne raggiunto dal medico Pierre Potier e da Claudio Achillini, Linceo anch'egli e proprio su indicazio-

---

[42] *Ivi*, pp. 107-114, per 19 strofe più il congedo. In questi due testi è sempre censurata la parola «dea/dei» con puntini di sospensione.

[43] G.G. Ricci, *La poesia maritata comedia allegorica. Aggiuntovi i Poeti rivali drama piacevole*, Roma, Cavalli, 1632[1] (Roma, Fei, 1632[2]). In particolare su questa commedia, ma anche per una ulteriore prospezione storico-biografica sul Ricci nel contesto editoriale e "ridicoloso" della drammaturgia barocca romana, si veda D. Brancato, *Il gioco delle lingue nei* Poeti rivali *(1632) di Giovanni Giacomo Ricci*, in *De vulgari eloquentia. Lingua e dialetti nella cultura italiana*, a cura di R. Longo Lavorato, Legas, Ottawa-New York, 2009, pp. 64-72.

[44] Cfr. G.G. Ricci, *Distribuzione delle parti*, in Id., *I poeti rivali*, Roma, Cavalli, 1632, p. 3.

[45] A. Merola, *Antonio Barberini*, in *DBI* VI 166-170.

[46] La canzone, di ben 25 strofe, occupa le pp. 7-15 della *princeps*.

ne di Virginio: si creò così nella cittadina umbra, per circa un mese e mezzo, un eterogeneo e raffinato circolo intellettuale[47], geograficamente e personalmente vicino a Giovan Giacomo stesso.

I cinque atti della *Poesia maritata*, come avverte Ricci nella *Protesta dell'autore*, propongono in versi volgari un'allegoria dell'involuzione della poesia moderna, rispetto alla quale comincia a scricchiolare la vitale adesione del *Maritaggio*. Le nozze della Poesia – organizzate dal padre Apollo perché è una sciagura tenere in casa figlie non sposate – si ribaltano infatti, nel classico finale, in una serie di capovolgimenti sarcastici che abbassano il tenore del Parnaso latino e, fuori allegoria, smascherano gli eccessi dei moderni: mentre infatti Mecenate, cioè il ricco sposo di Poesia, tronca i canti nuziali e propone un festino danzante di basso profilo («Meco cenate, e questa sera, e sempre», esorta con bisticcio burlesco), Battillo, suo servo arguto, suggerisce di fare «una comedia co' la sposa / ma l'atto quinto sarà fatto in casa»[48].

Dal degenere lupanare di Parnaso si smarcano solo tre figure: il pedante Prisciano, che tesse il suo eloquio da cruscante *ante litteram* in emistichi latini e metri barbari (per i quali Ricci impiega la tecnica degli sdruccioli); il «servo» Cola di Rienzo, che si esprime perlopiù in dialetto romanesco; Pollione, amico fidato di Apollo e unico poeta a considerarsi ancora figlio e compagno di Povertà e non servo di corte. Su questi cardini moralistici s'impernia, nel *Prologo di Messer Trifone* (personaggio che implica un tributo al berni e al Caporali anticortigiani), la critica a una Poesia «vergine e bella» ma «troppo ardita», insomma esibizionistica e sguaiata: l'intento critico e normalizzatore che qui, rispetto al *Maritaggio*, Ricci introduce, comporta anche una ridiscussione esplicita dell'opera precedente, ora riproposta – con un cenno autobiografico riservato al monologo iniziale di Apollo – in direzione censoria:

> Se già le Muse maritai mie suore
> a diversi poeti di Toscana,
> ch'erano avanzo de' Latini e Greci,
> e causa fu di ciò la poca dote,
> a ragion dico, et è dover ch'ancora
> la Poesia mariti che m'è figlia[49].

---

[47] B. Odescalchi, *Memorie istorico-critiche dell'Accademia dei Lincei*, Roma, Perego Salvioni, 1806, p. 141; sull'Achillini linceo, cfr. E. Bellini, *Umanisti e Lincei*, cit., p. 54.

[48] G.G. Ricci, *La poesia maritata*, cit., V, 12, pp. 214-216.

[49] *Ivi*, I, 1, p. 28.

Sempre a Roma, ma nel 1635, Giovan Giacomo pubblica anche quella che può definirsi la commistione tra il filone lirico d'esordio e quello ragguaglistico corrente, cioè *I diporti di Parnaso*: «rime e prose divise con sette libri in cacce diverse, cacce eroiche, uccellagioni, pescagioni, combattimenti, giuochi, e vegghie, co' l'introduzione de' più celebri poeti toscani e latini nel più proprio loro stile». La dedica celebra ora Francesco Barberini, altro nipote di Urbano VIII creato cardinale dallo zio nel 1623; in questo testo, comunque, non si eclissa il riconoscimento ai colonnesi, e anzi si arricchisce di un piccolo elemento biografico, dacché Ricci si dice impegnato nei *Diporti* «ancorché infermo, e debole, sotto l'ombra di quella gran Colonna»[50].

La struttura dei *Diporti* è, se si può, ancora più composita di quella del *Maritaggio*: in oltre novecento pagine, infatti, la raccolta propone, in vario metro, interventi sparsi di innumerevoli poeti antichi e moderni su argomenti diversi, raggruppati in sottosezioni tematiche omogenee introdotte e spiegate da brevi prose. «Un libro di capricci», insomma, per citare l'avviso *Al lettore*, «in tutto chimerico, e con un perpetuo anacronismo di persone e di cose in diversi secoli incontrate»[51]. Infatti, anche tra i poeti moderni chiamati in causa, sembra dominare una affollata molteplicità: spiccano, in un vortice composito di generi e gusti poetici, il Preti, la Sarrocchi, Guidubaldo Bonarelli, Scipione Caetano, il Murtola, il Caporali, oltre al più volte omaggiato Massini e al mai dimenticato Marcantonio Bonciari.

L'ultimo capitolo della produzione poetica del Ricci è di segno assai differente: si tratta, infatti, del poema sacro in sei canti di ottave *L'oratorio eretto*, pubblicato a Roma nel 1643 assieme ad altre liriche sacre su San Filippo Neri[52]. Il poema è dedicato – con tanto di stemma in frontespizio e per «antica divozione» – al bergamasco Giovan Battista Foppa, fresco di nomina ad arcivescovo di Benevento e membro della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo[53]. Dopo la dedica e una altrettanto enfatica canzone encomiastica, l'avviso *Al lettore* torna sulla critica moralistica alla poesia moderna, invischiata nel puro intrattenimento e distante dal sacro. La cifra di questo poema sulla vita di San Filippo Neri, tra manichee allegorie del bene e del male, risiede tuttavia nella contraddizione tra la conclamata poetica sacra e quella

---

[50] Id., *Diporti di Parnaso*, Roma, Robletti, 1635, c. [I]*r*.

[51] *Ivi*, c. [IV]*r*.

[52] Id., *L'oratorio eretto poema sacro, con altre poesie liriche in lode di S. Filippo Neri*, Roma, Marciani, 1643.

[53] D.M. Zigarelli, *Storia di Benevento*, Napoli, Lista, 1860, pp. 157-158.

effettivamente praticata, che al contrario risente fortemente dell'esperienza citazionistica del primo Ricci.

Persino premonendo il lettore nel solito *Avviso*, Ricci avverte infatti che «qui non si trattano "di donne e cavalier l'arme e gli amori"» e che, entro determinati steccati morali, «il convito delle Muse, o sacre o profane ch'elle siano, è soave e grato "a gli animi gentili, a gli altri è noia"»[54]. Basta poi accennare la lettura della protasi del poema per avere ulteriore conferma dell'antico stile della citazione:

> L'armi pietose e le vittorie sante
> che 'l buon Filippo ottenne allor che volto
> Satan contra si vide, e ribellante,
> la lusinghiera carne e 'l mondo stolto
> m'inspira il Cielo […][55].

Dunque, la presa di distanze dai modi della nuova poesia e dalle proprie trascorse esperienze letterarie è netta più a parole che nei fatti. Così, anche nelle due parti liriche di *Sacri fiori* in appendice al poema risaltano ancora due momenti programmatici opposti: da un lato la metapoetica *Invocazione a San Filippo che lasciò scritti di poesia* restituendo un «santo Parnaso / non più vano e steril monte»; dall'altro, nel sonetto *Risuscita i morti e fa morir chi vive*, una festa secentista di opposti in coincidenza: «viver fa chi morì, morir che vive»[56].

Dopo tappe onorevoli e decorose, dunque, si compie così l'esperienza poetica di Giovan Giacomo Ricci: una raffinata formazione accademica, una accurata promozione poetica e cortigiana, una vivace e composita adesione alla poesia moderna e, in ultimo, una palinodia moralistica non priva di contraddittori ritorni all'«errore». Un «errore» con cui, tuttavia, Ricci delimitava i confini della propria invenzione letteraria, di quel *suo* metodo della «citazione totale» che, quasi a tutelare un diritto d'identità e di memoria nella repubblica delle lettere, non avrebbe mai del tutto rinnegato.

2. *Il «Maritaggio delle Muse»*

Come si è accennato, il «poema drammatico» del Ricci, fatta salva la grande sovrastruttura epicedica che unisce i poeti alle Muse, non ha

---

[54] G.G. Ricci, *L'oratorio eretto*, cit., cc. [V]*v*, [VI]*r*, citando naturalmente *Orl. Fur*. I 1 e *Tr. Mort*. II 35.

[55] *Ivi*, I, 1, p. 1, citando *Ger*. *Lib*. I.

[56] *Ivi*, pp. 138, 155.

un'architettura propriamente unitaria e il reticolo metrico e citazionale prevale nettamente sull'ordito della vicenda. Sulla scena fanno via via la loro comparsa i più illustri poeti italiani (Dante, Petrarca, Bembo, Casa, Ariosto, Tasso, Marino e Guarini) e le loro Muse amanti, cioè più consone al loro genere poetico; compaiono poi numerose figure garanti del governo e dell'amministrazione di Parnaso (tra cui Sannazaro, Lorenzo, Vittoria Colonna, ma anche i latini Virgilio, Lucano e Seneca, «governatore», ed Ennio, «decano»), ed altre ancora, nelle vesti di servi dei poeti (come Berni per Petrarca), di donzelle delle Muse (la Sarrocchi per Calliope), o, semplicemente, nel ruolo di attori del dibattito poetico, ed è il caso del «Boccaccio mezzano» o del Caporali, «parasito» e servo dell'Ariosto.

La struttura del *Maritaggio*[57], nello sviluppo dei singoli atti, è piuttosto regolare. Il prologo, recitato dalla Poesia, è un agglomerato delle innumerevoli varietà che il «poema drammatico» propone: le riflessioni tipiche sull'eternità del canto poetico, sul pubblico da coinvolgere e i cenni all'esile argomento del dramma, infatti, sono recitati dalla Poesia nei metri più vari, dalla canzone alle strofette, fino al capitolo e al verso burlesco latino. Come si diceva, gli atti, pur comprendendo un numero variabile di scene, rispondono a una struttura ripetuta. Le scene rappresentano monologhi o dialoghi dei poeti e delle Muse, tra di loro oppure incrociati, di norma d'argomento amoroso (nel caso dei reciproci corteggiamenti), ma anche su temi poetici o relativi agli incarichi in Parnaso. Ogni atto si chiude con un coro, elevato via via da figure umane o divine ispiranti o ispirate dalla poesia (Grazie, Fauni, ma anche persone encomiate dai poeti o poeti stessi), naturalmente in lode della versificazione. Tra un atto e l'altro è collocato un «intermedio», in cui invece prendono la parola alcuni eterogenei classici della letteratura personificati e dibattono perlopiù di questioni poetiche: nel quarto intermezzo, ad esempio, dialogano le *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Ars poetica* di Orazio, le *Satire* dell'Ariosto, i cantici di Fidenzio, la *Poetica* aristotelica e le maccheronee di Folengo.

Come ci si può attendere, i poeti-personaggi non hanno alcuno spessore se non quello conferito loro da una sommaria e citazionistica storicizzazione letteraria. Oltre ad essere soggetta allo schema metrico a loro più congeniale, la parlata dei poeti è virtuosisticamente imprigionata e stilizzata in un autentico *monstrum* citazionale che si ripete

[57] La favola del *Maritaggio* è stata doviziosamente sintetizzata, sia pure *a parte Dantis*, in *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, a cura di C. Del Balzo, Roma, Forzani e Tipografi del Senato, 1897, V, pp. 517-535.

puntualmente ad ogni loro autopresentazione. Con «Io che dianzi cantai l'armi pietose»[58] si apre l'intervento iniziale del Tasso, mentre Ariosto, di sé, affermerà: «suono ne' miei carmi / le donne, i cavalier, gli amori e l'armi», il tutto ovviamente incastonato in ottave; al severo Dante, dunque, spetteranno le terzine («Nel mezzo sempre del cammin più dritto, / s'attraversa sentier scosceso e torto, / e con Amor si ficca odio e despitto»[59]), mentre a Petrarca tocca addirittura una doppia sestina lirica, autentico *maximum* di complessità e rarità persino nel *Canzoniere*, qui ulteriormente complicata dagli echi citazionali (l'avvio è «Di prigione in prigion, di laccio in laccio»[60]).

Il gusto della citazione metrica e letterale, dunque, si mescola con l'arguzia quasi satirica della variazione, che salva il *Maritaggio* dal puro esercizio di scuola e dona al fruitore ingegnosi spunti di riconoscimento e divertimento. Dante, così, da serio e mesto filatore di terzine moralistico-amorose, si tramuta all'istante in satirico affabulatore di capitoli pseudo-berneschi, infarciti di bisticci secentisti: «Mira sfacciato, anzi facciuto appunto / in faccia e 'n fatti ha di pedante il naso»[61]. La riflessione poetica, tipica del genere ragguaglistico, è ovviamente costante, ma, alimentandosi di per sé della sola presenza dei poeti-personaggi, rimane anch'essa in eclissi rispetto al gioco ingegnoso che il *Maritaggio* propone; tuttavia è evidente, come si noterà nella parabola del Marino, la promozione di un canone anticlassico perché contaminato e variegato.

Tuttavia, anche a conferma del sostrato satirico del *Maritaggio*, la «licenza» conclusiva è lasciata alle voci di Marziale, del «buffon di corte» Folengo e proprio del Caporali, accompagnati dal Cieco d'Adria, che vela l'epilogo di un poco credibile alone petrarchesco: «Voi ch'ascoltate a varie rime intenti / già de le nostre Muse il suono e 'l canto»[62]. La chiusa del «poema drammatico», tuttavia, rimane prevalentemente segnata dal capitolo conclusivo con cui, in terzine satiriche, il Caporali[63] si cimenta in una fondamentale non-definizione del *Maritaggio*:

---

[58] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., I, 1, p. 1.

[59] *Ivi*, III, 1, p. 75.

[60] *Ivi*, IV, 8, p. 219.

[61] *Ivi*, III, 1, p. 77.

[62] *Ivi*, V, 8, p. 312.

[63] Oggetto nel *Maritaggio* dello stesso ridicolo con cui veniva topicamente ritratto dal Boccalini (*Ragguagli di Parnaso*, cit., II, 77, pp. 262-263), il perugino Caporali, conterraneo del Ricci, è costantemente bollato come poeta «in stil roco» e

> Finita è questa, o Dio, quest'amorosa
> o comedia, o tragedia, io non so dire,
> basta dir ch'è finita questa cosa[64].

L'eccezionalità del dramma ricciano, che qui si intuisce con oggettivazione satirica («questa cosa»), non risiede più in una specifica qualifica di genere, come suggeriva il frontespizio, ma piuttosto nella sua stessa indefinibilità. Il lieto fine comico delle nozze tra poeti e Muse, del resto, non cancella il rovello tragico e transtemporale dei personaggi alle prese con il loro *cossirar* amoroso. Così, astraendosi dal reale, il teatrino poetico del Ricci finisce con l'avvitarsi su se stesso e sulle sue acrobazie metriche e citazionali: non è più, dunque, il ragguaglio tradizionale in cui un severo giudice dirime i buoni dai cattivi poeti, ma è piuttosto un vortice illimitato di echi e cammei dove la poesia, giustificandosi di per se stessa, travalica i confini di genere e straripa in una prospezione satirica, disinvolta e contaminata sulla realtà.

3. *Marino nel «Maritaggio delle Muse»*[65]

Scegliendo Marino come protagonista contemporaneo del «poema drammatico», Ricci propone una scelta forse inevitabile ma sicuramente innovativa e non del tutto scontata: il *Maritaggio*, infatti, rappresenta cronologicamente il primo esempio di opera ragguaglistica in cui il poeta napoletano appare nella posizione preminente di *exemplum* sintetico della letteratura moderna. Manifestando dunque una notevole lungimiranza, Ricci marca un significativo primato in particolare rispetto alle *Rivolte di Parnaso* di Scipione Errico, edite solo nel 1626, e matura la propria operazione critica proprio sul nascere delle prime polemiche sull'*Adone*[66], allorché Marino, vivente, rientrava a Roma dopo la lunga esperienza parigina.

Il primato si conferma, poi, se si considera che la dedica del *Mari-*

«solo per l'elemosina», addirittura vigliacco e opportunista (I, 9, p. 23; IV, 4, pp. 177-178).

[64] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., V, 8, pp. 313-314.

[65] Per una ulteriore trattazione di quanto illustrato in questo capitolo, cfr. G. Alonzo, *Amante di tutte, marito di nessuna. Marino nel «Maritaggio delle Muse» di Giovan Giacomo Ricci*, «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione», I/1 (2010), pp. 125-143, *www.parolerubate.unipr.it*.

[66] F. Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo*, cit., pp. 177-197; E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 340-350.

taggio, pur pubblicato nel 1625, è firmata dal Ricci con data 18 agosto 1624, quando Marino era da poco approdato a Napoli, allontanatosi dalla Roma ormai condizionata dal canone e dalla censura di papa Barberini[67]. Non a caso, cifra dell'adesione critica che il *Maritaggio* offre al Marino non sarà tanto l'originalità creatrice ed inventiva, ma piuttosto l'eterogeneità e la plurivocità di una produzione poetica che rivoluziona e riorganizza il materiale di cui già dispone. Più che un personaggio stilizzato, il Marino del Ricci è un personaggio che stilizza e che avrà in Parnaso un ruolo orditore non secondario.

Puntualmente, fin dalla sua prima comparsa sulla scena del «poema drammatico», Marino è al centro di rilevanti attenzioni. Esprimendosi in sonetti e madrigali, infatti, egli si dichiara innamorato, con «stranio amor» multiplo e lascivo, di tutte le nove Muse, ma deve altresì gestire il suo desiderio erotico per Margherita Sarrocchi, che lo rifiuta, ma cui rivolge accorate preghiere d'amore[68]. La passione per tutte le Muse – che naturalmente si carica di un tono sensuale e carnale ben oltre la sublimazione artistica – rappresenta evidentemente uno scrittore interessato a saggiare più generi poetici: è un Marino, tuttavia, ancora grezzo, giovane amante napoletano della Sarrocchi e autore di una limitata produzione poetica sonettistica e madrigalistica, pur dalle ampie prospettive sperimentali.

Se il *Maritaggio* è, per Marino, la storia biografica di un'ascesa poetica, il passaggio dai deboli e occasionali sonetti del primo atto all'intervento della *Lira* personificata nel primo intermezzo rappresenta un salto confortante: qui, infatti, l'opera lirica del Marino interloquisce nientemeno che con l'*Africa* e il *Canzoniere* di Petrarca, con le *Rime* del Bembo e con il *Capitolo della corte* del Caporali, proponendo un canone sbilanciato verso la difesa dell'oggidì e del perfezionamento secentista[69], in sintonia con i gusti del pubblico moderno: «Or auree corde a musici concenti / con plettri eburni d'accordar conviene / per lusingar le scaltre e sagge menti»[70].

Comincia con il secondo atto a dispiegarsi la variazione tipologica della poesia mariniana, non a caso al cospetto della presenza di Tasso. Marino, infatti, compare in abito pastorale quale rappresentante della nuova poesia boschereccia, in evidente tensione analogica con il suo

---

[67] E. Russo, *Marino*, cit., pp. 42-43.

[68] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., I, 4, p. 7.

[69] F. Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 192.

[70] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., I, *Intermedio primo*, pp. 30-31.

alter ego Fileno[71]: da successore e innovatore di Sannazaro, che lo inquadra come «novello pastor» non «selvaggio» ma «peregrino e stranio», Marino rivendica l'invenzione di una nuova bucolica che, esprimendosi in sonetti come nelle *Rime boscherecce*, cede agli amori furtivi e agli «immensi ardori» e, di più, diventa valvola di sfogo per un «amar civile» così ardente da risultare inesprimibile se non in sublimazione pastorale. Il tutto è incastonato nella vicenda biografica del poeta che, dichiarandosi lontano dalla culla napoletana, si mostra consapevole dei propri mezzi espressivi di «cantor boscareccio» capace tuttavia di assurgere agli «allori» urbani:

> Là, su le rive anch'io del bel Sebeto
> ebbi cuna, ove nido han le Sirene,
> sì che acceso a cantar cantai le pene
> e l'amorose gioie, or tristo, or lieto;
> or che più dolce stato e più quieto
> le selve mi promettono più amene,
> fatto pastor tra l'erbe e tra l'arene,
> l'orme qui seguo del pastor d'Admeto,
> e 'n boscareccio e pastorale ammanto
> con più basso ma più gradito stile
> l'alta beltà de le mie Dive io canto.
> Ché più semplice canto è più gentile,
> ond'io Marino al nome esser mi vanto
> selvaggio amante, e ne l'amar civile[72].

La reazione di Sannazaro e Tasso alla rivoluzione del Marino boschereccio non è positiva, anzi rappresenta la conservazione di chi non ammette alcuna contaminazione tra i generi. Il primo stigmatizza l'arrivismo di Marino, «quasi 'l millesimo» al cospetto dei «primi»; il secondo, in più greve sintonia con le polemiche del tempo, denuncia l'inefficacia della prova eroica mariniana (la *Gerusalemme Distrutta*) di contro al successo della *Liberata*: «i miei pregi emulando co' tuoi vanti, / Tito a Goffredo aguagli, onde rimbomba / la tua Gierusalem ne la mia tromba»[73].

Dopo la discussa consacrazione del Marino boschereccio, non può mancare la comparsa del Marino marittimo, in veste piscatoria. Questa volta l'interlocutore è Boccaccio, il quale, svolgendo nel *Maritaggio* il ruolo di poeta mezzano, concepisce più distintamente l'operazione

---

[71] Così come in *Ad*. IX 52-91.
[72] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., II, 2, pp. 37-38.
[73] *Ivi*, p. 39.

poetica ibrida e variegata del Marino e, di conseguenza, lo accoglie positivamente in Parnaso:

> Parmi il Marino, è desso certamente,
> ma dianzi era pastore, e di pastore
> un pescator s'è fatto immantinente:
> tu se' Proteo, Marin, ch'a tutte l'ore
> non ch'ogni dì cangi abito e sembiante,
> né so per qual istranio e nuovo umore[74].

Consacrato da Boccaccio come poeta proteiforme ma sostanzialmente amoroso, Marino riceve il suo primo trionfo nel terzo atto, quando la scena s'interrompe per lasciare spazio all'accorata canzone *A le Muse* del *Marin commune amante*. La canzone, elaborata in dodici strofe di cui nove consacrate a una ciascuna delle Muse, suona come il volontaristico appello di un poeta desideroso d'ispirazione nuova e varia, con predilezione per la contaminazione dei generi. Ciò è chiaro nell'ultima strofa, allorché lo scrittore si dice pronto a concedersi a una qualsiasi delle Muse, purché lo ispiri:

> Voi, vergini sovrane,
> io tutte umile inchino, adoro amante;
> nulla, o celesti Muse,
> o 'l suo mi nieghi, o l'amor mio ricuse,
> né vi paian d'amor le guise strane,
> ch'io tante ami, se belle anco son tante
> d'anima e di sembiante;
> paia ben strano, e sia,
> se non sarà fra tante una a me pia[75].

Dopo la canzone del Marino, le obiezioni sulla supposta tendenza al plagio e alla prostituzione intellettuale del poeta non sono elevate da Tasso o da Sannazaro, bensì dall'Aretino, cui spetta il ruolo di «maldicente comune». Per Marino, finalmente sublimato da sonettista occasionale a impegnato poeta di canzoni, le critiche non sono che ingiustificate maldicenze e, dunque, la maturazione letteraria non può che avvicinarsi a un riconosciuto compimento.

In questa prospettiva perfezionante, dunque, Ricci mette da parte i possibili rischi dovuti alle polemiche e alle censure e, nel terzo intermezzo, fa entrare in scena, «vestito dei colori dell'iride e con corone di

---

[74] *Ivi*, III, 4, pp. 88-89.
[75] *Ivi*, 6, p. 117.

lauro in testa e in mano», l'*Adone*. Il neonato poema mariniano, pomposamente personificato, calca la scena insieme al *Furioso*, alla *Liberata* e persino all'*Eneide*[76]. L'*Adone*, con il suo improvviso sopraggiungere, occupa l'intermezzo rivendicandovi un ruolo da protagonista:

> Io tra gli arringhi e ne' trionfi vostri
> sedrò negletto? e quando a me men piace,
> e dove avvien ch'alto valor si mostri,
> da' guerrieri poemi io starò in pace?
> Tenera penna con lascivi inchiostri
> mi scrisse, è ver, ma stile ho ben capace
> di duci e d'armi, e suonan le mie carte
> l'armi d'Amor, se voi l'armi di Marte[77].

Citando direttamente il proemio del poema mariniano[78], l'affermazione preminente appare quella del riuso del genere del poema a scopi erotico-mitologici, il che rinvia ad altre capacità scrittorie lo stile epico e il poema eroico; per via di questa acuta distinzione di ruoli, l'*Adone* riceve un'accoglienza calorosa dal *Furioso* e dalla *Liberata*, che gli riconoscono immediatamente alcune virtù fondamentali: la vivida e mostruosa ampiezza («poema giganteo, mostro giocondo»), l'acuta vena ingegnosa, la pomposa leggiadria («vienne, leggiadro Adone, Adon / pomposo») e, non ultima, la dotta e iridata imitazione («iride de' poemi, e vario e vago»), capace, «in picciol campo» (cioè partendo da un tema esiguo), di farsi «miracol», anzi «tesoro» dei poemi[79]. La dichiarazione iperbolicamente 'mariniana' della *Liberata* («e più ch'uomini tu cantando Dei, / più ch'opra umana, opra celeste sei»[80]) completa definitivamente la gloriosa *entrée* del nuovo scrittore nel «bel triumvirato de' poemi».

Raggiunto il pieno riconoscimento in Parnaso, il personaggio Marino, com'è nella sua indole, rivendica maggior spazio. A questo punto, però, Ricci ne complica il percorso e, prima, fa imprigionare il poeta da Apollo per aver ecceduto in lascivia amorosa, poi, una volta libero, gli fa vestire i panni del tagliente autore di satire. Questa parentesi, inevitabilmente, richiama l'esperienza torinese e il conflitto con il Murtola anche sul piano espressivo: Ricci, infatti, cita la topica meta-

---

[76] *Ivi*, *Intermedio terzo*, p. 152.
[77] *Ivi*, pp. 157-158.
[78] *Ad*. I 9: «né sdegnerà che scriva / tenerezze d'amor penna lasciva».
[79] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., III, *Intermedio terzo*, pp. 158-159.
[80] Si ricordi G.B. Marino, *Lettere*, 216, cit., p. 395.

fora delle catene d'amore e di prigione[81] e, soprattutto, propone una mimesi del Marino della *Murtoleide*. Vi contribuiscono non solo le rime in *-azzo* e i numerosi versi sdruccioli, ma soprattutto il positivo consenso che questa sezione riceve da parte del Caporali: «Questo è 'l Marin, che rotto ha qualche maglia / di quella gabbia, che i poeti tiene»[82].

Il reinserimento del Marino nel contesto della corte di Parnaso avviene con un sonetto di palinodia che sembra ritrarre il poeta nell'atto di approdare, maturo, alla corte francese. Implorando perdono per lo sviamento satirico, Marino si rivolge ad Apollo con la dovuta umiltà del cortigiano che, conscio dei propri mezzi poetici, sa bene che mai la corte potrà rinunciare a lui: «se tu l'arco deponi e le quadrella, / la lingua che fu strale, un arco or sia». La riammissione del Marino in Parnaso è caricata da Apollo con un eccesso di onori supplementari, che non solo consegnano ufficialmente al poeta l'amicizia di tutte le dee di Parnaso, ma gli attribuiscono il ruolo di «idolo de le Muse» e persino di «d'Apollo unico e solo»[83]. Per il Marino del Ricci, diversamente da quello dell'Errico (che si accoppia con Erato), l'amore di tutte le Muse è l'ambizione primaria, anzi la cifra costitutiva della sua proposta poetica: non una progressiva sublimazione dai generi umili a quello supremo dell'epica, ma un simultaneo e paritetico esercizio di tutti, ciò che sovverte le gerarchie poetiche tradizionali e ne contamina i vari livelli.

Proprio il carattere magmatico dell'oceano poetico del Marino è il motivo encomiastico dell'epigramma dettato da Apollo stesso per l'iscrizione del poeta nei libri delfici. Vi dominano, infatti, gli echi ai modi della nuova poesia («un mare è 'l gran Marin, un ampio mare / ch'al ciel s'inalza e si dilata in terra, / un mar l'ingegno suo sì vasto appare»), dalla celebrazione dell'ingegno alla lode per il preziosismo, dall'encomio per la profusione di versi fino all'ammirazione per la loro tensione morale al «ciel»[84].

Acquisita ormai una cittadinanza onoraria nella corte di Parnaso, Marino assume il ruolo di «idolo» e capitano: in questa veste esorta la gente delfica a radunarsi per le imminenti feste di nozze tra i poeti e le Muse, ma soprattutto annuncia le celebrazioni esprimendosi, dopo tanti sonetti e madrigali, in illustri ottave. È, questo, l'indice di una

---

[81] G.G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., IV, 8, p. 224.
[82] *Ivi*, V, 3, p. 254.
[83] *Ivi*, 5, pp. 272-273.
[84] *Ivi*, p. 274.

maturazione poetica conclusa nell'escursione e nell'esercizio di tutti i metri e tutti i generi. Si tratta, in una parola, del compimento di un elaborato ma glorioso romanzo di formazione: quello del giovane poeta d'occasione che, sperimentando e a volte sbandando, arriva infine a dirigere il grande coro di Parnaso:

> Vengan le Grazie omai da Cipro e Delo
> a render grazie in stil più dolce e grato,
> cantin le Muse oggi co' nuovo zelo,
> le Sirene del mar le siano a lato,
> dall'aria i Cigni e i bei Spirti dal Cielo,
> ch'io muto e roco, immobile, abbagliato
> taccio, e pur veggio attonite e confuse
> Grazie, Cigni, Sirene e Spirti e Muse[85].

4. *Marino dopo il «Maritaggio»*

Come si è accennato, la produzione di Ricci, pur conservando sempre un interesse per la variazione del genere del ragguaglio, tende ad involversi in un canone critico piuttosto condizionato dalla censura moralistica. L'avviso al lettore premesso al *Maritaggio* era sì intriso di osservanza clericale ma, ciononostante, il «poema drammatico» finiva per celebrare incondizionatamente Marino, pur lascivo e anticlassico, quale principe di Parnaso. È proprio questa adesione, così vivida ed estemporanea nel *Maritaggio*, a mutare nelle opere successive, dove non solo appare moderata a pura citazione storicamente necessaria, ma è specificamente «purgata» in appositi richiami preliminari.

Il Marino dei *Poeti rivali* – editi in calce alla *Poesia maritata* nel 1632 – raccoglie apparentemente il lusinghiero testimone del finale del *Maritaggio*: provvisto di «sì gran corpo di poemi e parole sì magnifiche e sonore», ora si esprime correntemente in ottave e, soprattutto, è capitano di Parnaso in luogo dell'Ariosto, che occupava tale ruolo nel *Maritaggio*. Eppure il personaggio Marino, dai *Rivali*, esce sostanzialmente sbeffeggiato per la sua pomposa megalomania da *miles gloriosus*[86]: fin dalla prima scena, infatti, egli chiama a sé, accecato da un vacuo senso di sfida, tutti gli eroi antichi e si offre per batterli quale novello

[85] *Ivi*, p. 275.

[86] Così Francesco Guardiani in due pagine dedicate ai *Poeti rivali* nel clima della Roma barberiniana e delle polemiche sull'*Adone*, nel contributo *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, cit., pp. 189-190.

Ercole e «cavallier del vello d'oro», senza neppure cogliere la ridicolizzazione che gli oppone il suo "scudiero" Caporali.

Anche l'uso della citazione, che per Marino ha un rilievo titanico («pace non trovo, e non ho da far guerra», tuona evocando Petrarca), si ribalta nel correlativo comico del Caporali: «non trovaste a far guerra, andiamo a cena»[87]. Differentemente dal Marino del *Maritaggio*, quello dei *Rivali* appare dunque un inane e presuntuoso imitatore, ed in tal senso, ora, la citazione assume una *vis* abbassante e ripetitiva piuttosto che sublimante. Una reminescenza tassiana sul senno, ad esempio, è incastonata in un periodo ridondante, pronunciato da un Marino furioso e ridotto allo stato di indemoniato: «fugga il sano gl'insani, e non è sano / chi non opra col senno e con la mano»[88].

Lungi insomma dalle agiografie ricorrenti tra i *marinisti*, ma anche dall'adesione del *Maritaggio*, Ricci si discosta dalla venerazione mariniana in modo programmatico, ad esempio quando fa affermare al poeta: «Altra fame io non sento che di fama, / non altra sete che di gloria ardente»[89]. Così, anche quando Marino, millantando innumerevoli corteggiatrici, domanda di sposarsi con la Laura del *Canzoniere*, il suo progetto viene sgonfiato dall'intervento dell'Archipoeta, che consegna la donna in sposa a Petrarca.

La progressiva presa di distanze del Ricci dal fantasma mariniano è parallela all'inasprirsi dell'intervento censorio sull'opera del napoletano[90], e giunge al suo apice nell'avvertimento *Al lettore* dei *Diporti di Parnaso*, pubblicati nel 1635. Con un moralistico ma fine autocommento, Ricci paradossalmente giustifica la presenza di poeti "rischiosi" con la propria stessa tecnica citazionale: lo svuotamento del personaggio storico del poeta e la sua stilizzazione stereotipata intorno al suo stile scrittorio divengono insomma garanzia di moralità o, meglio, di distacco dalla mala moralità dei "contenuti" originali. Alla «linea e tratto» spesso osceni degli imitati, insomma, sopperisce il «purgato inchiostro» dell'imitatore:

> Gli autori poi di dannata memoria, che poetar si fanno, quai sono l'Aretino, il Bernia, il Franchi, il Cocchai, il Marino nell'Adone, e simili, non vi sono da me introdotti per altro che per imitarne lo stile, e per raccor da loro scritti, come faceva il gran Virgilio da Ennio fra l'im-

[87] G.G. Ricci, *I poeti rivali*, cit., pp. 8-9.

[88] *Ivi*, p. 15.

[89] *Ivi*, p. 14.

[90] Si veda C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, sp. pp. 242-291.

> mondizie, l'oro. E s'alcuni di questi medesimi, o dalla propria, o dall'altrui censura corretti sono ammessi alla publica lezione, non dovranno esser nelle mie carte riprovati, dove hanno il solo nome, e la nuda ombra con qualche linea e tratto imitato dalla lor penna, ma con l'inchiostro purgato da motti osceni e lascivi o mordacemente sacrileghi o esecrabilmente mordaci; che se così eglino fatto avessero io per tutto, non averebbero partorito infamia alla fama, proscrizione a' scritti, e sepoltura a gran parte de' parti loro[91].

L'*Adone*, dunque, è biasimato alla stregua della più avventata tradizione satirica e comica. Come accennato, però, questa protratta *excusatio* non esclude la presenza, invero abbondante ed ostentata, di interventi del Marino nei *Diporti*: il distacco autocensorio, insomma, nasconde assai poco il durevole riconoscimento di autorevolezza accademica e poetica che Ricci garantisce al Marino, mimandone ancora una volta la multiforme parabola letteraria.

L'esordio di Marino nei *Diporti* avviene infatti nel «Tempio dell'immortalità», luogo allegorico del primo libro (le *Caccie diverse*) dove i «novelli poeti» provano a suonare gli «Stromenti poetici» degli illustri predecessori. Tra questi condivisi modelli è annoverata la *Lira* del Marino, cui si riconosce cura, ingegno e raro artificio: le sue corde, infatti, «erano molto sottili, e tocche da indiscreta mano più facilmente si rompevano»[92]; insieme al canzoniere mariniano, campeggiano Petrarca, Tasso, Sannazaro, ma anche Berni e i latini Virgilio, Orazio e Ovidio. Puntualmente, nell'omologo sonetto *La Lira del Marini* si sprecano prevedibili elogi: la sua corda è «nova» e «gentile», «spirti amorosi spira» ed è infusa dal «suon vario» di «canoro pescator» e «gentil pastore»[93].

Nello stesso primo libro, poi, Ricci spicca il volo verso ben più rischiose memorie poetiche, lambendo la palinodia della premessa *Al lettore*. Quando infatti deve adempiere alla prosa *Proposta d'amorosi racconti*, Ricci compone nientemeno che una *Favola d'Adone*, traendola esplicitamente dall'appena riprovato *Poema del Marino*: in ben diciotto ottave Adone, parlando in prima persona, rievoca la propria vicenda seguendo le tappe della narrazione moderna del Marino, dal naufragio a Cipro ai trastulli con Venere, dal viaggio nei cieli alla prigionia di Falsirena, dall'elezione a re dell'isola fino alla tragica morte. Ci si at-

---

[91] G.G. Ricci, *Diporti di Parnaso*, cit., c. [V]*r*.
[92] *Ivi*, p. 19.
[93] *Ivi*, pp. 22-23.

tenderebbero, a questo punto, i segni della promessa «purgazione» morale; niente affatto, invece: l'argomento della «gioconda istoria e tragico poema» del Marino riproduce esattamente gli stilemi più ammiccanti e profani dell'originale. Il verbo «beare» ricorre spesso con riferimento al piacere erotico; il «senso», le «lusinghe», il «diletto» esauriscono un regno dedito al piacere e per nulla condannato moralisticamente: «nel suo campo al fin senz'arme o scudo», rievoca Adone, «io con l'ignuda Dea rimasi ignudo». Ben poco – benché il tema l'avrebbe permesso – traspare della interpretazione cristologica della fine di Adone; anzi, chiusa della favola del Ricci è una accorata lode – cantata, sempre, da Adone – rivolta al Marino che, novello Orfeo, richiama Adone-Euridice dagli inferi dell'oblio:

> Quando il nostro Filen novello Orfeo
> mi trasse fuor de le Tartaree porte,
> né per vogliersi indietro ei mi perdeo,
> a nova vita, a nova e lieta sorte
> mi condusse fra voi, tant'ei poteo.
> Quest'è d'Adone il variabil caso,
> che ravvivato vive oggi in Parnaso[94].

Poco oltre, in seguito alla prosa *Trionfo de' cacciatori*, laddove i poeti dedicano una sorta di epigrafe alla loro opera principale e ne ottengono un trofeo, la serie (che comprende Tasso, Guarini, Ovidio e gli elegiaci latini) si apre con uno strambotto del *Marini al suo Adone*[95]. Giocando sull'omonimia di Adone-poema con Adone-personaggio, Ricci mette in scena un «fior di beltà» che muore e risorge combattendo contro un «crudo azzannator», di cui, se ne fu ucciso, ora se ne fa «uccisore»: non si vuole ora forzare l'interpretazione, ma l'impressione che dietro questo fero cinghiale possa celarsi la zanna della censura o dei detrattori non è peregrina.

Se nel secondo libro (le *Caccie eroiche*) la voce del Marino è limitata ad un esercizio sul tema del *planctus* per un cagnolino[96], la comparsa nel libro quarto (*Pescaggioni*) assume ben altro rilievo poetico. Nella prosa *Amor del Polpo*[97] Marino è ritratto come pescatore – e, in chiara allegoria, poeta – non di «ordinaria preda», ma di «coralli, conchiglie e perle», in gara con Sannazaro che, come nel *Maritaggio*, rimane lega-

[94] *Ivi*, pp. 55-60.
[95] *Ivi*, p. 105.
[96] *Ivi*, p. 240.
[97] *Ivi*, p. 427.

to a un'egloga meno ricercata e più essenziale. La lasciva piscatoria mariniana, inoltre, è apertamente finalizzata all'ottenimento del consenso amoroso dell'amata: ciò è evidente nella canzonetta successiva[98], in cui Marino interviene cantando, in modo evidentemente autoreferenziale, la ricercatezza della propria pesca-poesia, l'eccezionalità e la stranezza delle sue prede e delle sue esche, e, infine, la concretezza tutt'altro che bucolica dei suoi fini: «e già c'hai pregi e fregi onde più splendi, / Lilla mi dona i tuoi, s'i miei non prendi». Ancora, dunque, la dichiarazione di poetica e la mimesi stilistica travalicano completamente lo steccato morale, e anzi lo varcano con compiaciuta trasgressione.

Nel quinto libro (*Combattimenti*) Marino si esercita insieme a tanti altri poeti sul tema topico della condanna delle armi belliche[99]. Nel sesto libro, non a caso riservato ai *Giuochi*, ecco invece comparire, come nel *Maritaggio*, il Marino satirico delle *Fischiate*. Se, in un primo sonetto caudato, Ricci fa genericamente canzonare al Marino i perdenti ad una corsa equestre[100], poco oltre i *Diporti* riproducono, in gustosa imitazione, una tenzone tra il poeta napoletano e il suo rivale torinese, il Murtola[101]. Argomento della contesa (due fischiate a testa) è la reciproca indegnità a risiedere in Parnaso, incardinata, per Marino, sull'inconsistenza della *Creazione del mondo* (ora «Mondo vecchio» in simultanea critica al poema dello Stigliani) e sull'episodio dell'archibugiata.

La varietà dei generi esperiti dal Marino si completa, poi, con ulteriori testi sparsi: una canzonetta contro gli astrologi nel secondo libro, unica forse in cui Marino si richiama vagamente alla dottrina cristiana, tuttavia riguardo a un motivo ben presente nell'*Adone*[102]; ancora una canzonetta, *Descrizion di tempeste*[103], mimesi di un altro tema più volte sperimentato dal Marino; infine, un riferimento al poeta napoletano quale ottimo scrittore di nuove eroidi sul modello ovidiano, tale addirittura da superarvi le esperienze paragonabili di Ariosto e Tasso[104].

---

[98] *Ivi*, pp. 427-430.

[99] *Ivi*, p. 602.

[100] *Ivi*, p. 678.

[101] *Ivi*, pp. 682-685.

[102] *Ivi*, pp. 151-154, cfr. *Ad*. XI 185-208.

[103] *Ivi*, pp. 171-177.

[104] *Ivi*, p. 528; della produzione di epistole eroiche del Marino, pur annunciata da Claretti e Marino stesso come ampia e ormai avanzata (si veda E. Russo, *Marino*, cit., pp. 145-148), rimane in realtà ben poco, cioè solo una lettera di *Rodomonte a*

Niente di particolarmente innovativo, dunque, salvo che i *Diporti*, aperti con una denuncia censoria al Marino, celebrano il poeta di Adone quale massimo maestro di versatilità ed esercizio nella pluralità dei generi poetici: tant'è che, a coronamento della prosa *Le Trasformazioni*, nel settimo libro (le *Vegghie*), un poemetto di quindici ottave narra in prima persona la metamorfosi del Marino in camaleonte[105]. Qui, l'omaggio al poeta napoletano diventa totale: buona parte del poemetto, infatti, imitando in certo senso l'intervento di Fileno nell'*Adone*, ricostruisce la vicenda biografica del Marino, da Napoli a Parigi, con particolare attenzione all'ascesa poetica e cortigiana. Ricci non biasima affatto l'opportunismo di corte del Marino, anzi lo illumina a modello di ammirevole *vis* autopromozionale. Non, insomma, lo scrittore servo del potente; al contrario, il furbo camaleonte che, adattandosi per necessità, condiziona la corte con le proprie doti poetiche e, ribaltando l'ordine precostituito, governa i gusti e le sensibilità del signore:

> O s'avverrà ch'in corte abbia mia stanza
> d'esser mi gioverà camaleonte:
> prenderò del Signore ogni sembianza,
> cangerò seco a tempo abiti e fronte.
> Aura d'ambizione e di speranza
> mi darà cibo e vita, o cali o monte
> non ha vita altrimente, anzi v'ha morte
> chi non si fa camaleonte in corte.

Né questa immagine da abile cortigiano è biasimata quando, poco oltre, i poeti si esercitano sul tema *Opinioni della felicità umana*: Dante la invoca nella contemplazione, il Casa nella virtù, Bembo nelle grandezze più degne, il Tasso nella poesia stessa, Petrarca nell'amore e il Sannazaro nella quiete. Marino, in forma di sonetto[106], la definisce invece come esito del «favor de' principi», e sostiene questa tesi affermando la necessità, anche per l'intellettuale, di avere una committenza come mezzo di sostentamento. Lungi da una ormai utopica e antistorica "arte per l'arte" come quella propugnata dal Tasso, Marino è anche ben distante dai poeti che ripongono la felicità nei puri beni

---

Doralice (in G.B. Marino, *Lettere*, cit., pp. 573-580). Non si può escludere che, fin dai tempi della *Thalia* e del *Maritaggio*, Ricci fosse ragguagliato sugli sviluppi della produzione mariniana dal già citato Tronsarelli, cfr. *supra*.

[105] *Ivi*, pp. 774-778.

[106] *Ivi*, pp. 798-799.

terreni: ad esempio Berni, che rimette la felicità nella soddisfazione della gola.

Dopo essersi esercitato in un componimento eroico per Giulio Cesare – a mo' dei sonetti della *Galeria* – e dopo aver vestito i panni di fiero ma ferito «soldato» della poesia (di cui Tasso è invece intonso «dottore»)[107], Marino consacra la propria ultima comparsa nei *Diporti* ad una appassionata difesa «per la moderna poesia». Prima di lasciare la scena di Parnaso, infatti, i poeti sono invitati, nella prosa *Le suppliche*[108], a «scoprire il *loro* bisogno» davanti al tribunale d'Apollo: Petrarca tutela i poeti amorosi, l'Ariosto i poveri, Tasso difende il puro «furor poetico», Veronica Gambara le poetesse, Berni i satirici, mentre i poeti latini richiamano il primato della loro lingua. Ma ecco Marino:

> Nume, a cui sacro è 'l sacro Aonio Coro,
> cui rivolgono omai rivolti in pianto,
> fuggendo, i bianchi cigni il volo e 'l canto,
> da corvi turbator d'ogni ristoro;
> gl'infestan questi, e crocitan fra loro,
> sì che a Mirtillo, ad Amarilli a canto,
> al pio Buglion dopo l'acquisto santo
> turban la pace e negano l'alloro.
> Scorgine tu, tu che non erri solo,
> ch'ad ogni passo il Vecchio di Stagira,
> quasi angue oppongon, ch'attraversi il suolo.
> Per l'antiche orme il mondo più non mira,
> per nuova via né pur sicuro è 'l volo,
> romperà l'ira un dì l'odiosa lira[109].

A Marino, in definitiva, Ricci fa esprimere l'orgoglio dell'oggidì letterario, pur nell'angoscia della tradizione illustre e nel clima infausto dei tempi. Così facendo, i *Diporti* riprendono esattamente la parabola formativa e (auto)celebrativa del Marino del *Maritaggio*. Ora come allora, il biasimo ai vecchi poeti invidiosi si accompagna all'affermazione di una novità capace di purgarsi dai cattivi imitatori e dai beceri puristi per tornare a lasciare libero sfogo alla «pace» poetica ispirata dall'«acquisto santo» del «pio Buglion». Spetta a Marino, ormai oracolare esempio, di indicare la strada giusta tra un antichismo reazionario, in grado solo di disaffezionare i moderni ai grandi mo-

---

[107] *Ivi*, pp. 825, 853.
[108] *Ivi*, p. 873.
[109] *Ivi*, pp. 886-887.

delli del passato, e la poesia moderna, purché originale e non gracchiante di plagi profanatori.

Con questo messaggio di rilancio dell'antico nella positività costruttiva del moderno si chiude, veicolata dal principe Marino, la proposta poetica di Giovan Giacomo Ricci. Nella democrazia letteraria primosecentesca è evidente, ancora, l'osmosi poetica tra il massimo modello e l'epigono minore. Anzi, scansando e dissimulando qualsiasi tentazione moralistica attraverso il riconoscimento della brillante e ingegnosa sensibilità del suo tempo, l'evoluzione di questa proposta delineava, quale ambizioso *exemplum*, l'efficacia di un duplice e intrecciato romanzo di formazione: quello del grande poeta ambìto dalle corti europee e quello del marginale scrittore di periferia, che al modello doveva, sia pure indirettamente, la piena giustificazione di sé sulla scena letteraria. Al costo, naturalmente, di mettere da parte ogni ossequio censorio e clericale e di consacrare buona parte dei propri versi alla composizione di una grande e mai rinnegata *iper*biografia citazionale del venerabile Marino.

Giuseppe Alonzo
(Università degli Studi di Milano)

ROBERTO MOSENA

Spunti di riflessione su italianità, lingua e canone in Goldoni

Starting from some points of view which criticize Goldoni's language, and taking into account some critical clichés from the Eighteenth century onward, this essay analyzes Goldoni's ideology and some of his prominent stylistic features. Then the author, while referring to the current celebrations of the Unity of Italy, examines Goldoni's canon and reads it in a new and wide-ranging way.

Quando Francesco De Sanctis nella sua storia letteraria stende il capitolo de "La nuova letteratura", ritrae con precisione i meccanismi del teatro goldoniano. Sottolinea, infatti, il bando che Goldoni pone sulla maniera, sul convenzionale, sul retorico, sull'accademico, sull'arcadico, sul meccanismo mitologico, sul meccanismo classico, sulla reminiscenza, sulla citazione e, quindi, su tutto ciò che costituisce la "forma letteraria" codificata. De Sanctis indica i suoi pregi, ovvero il tentativo di una riforma basata sull'avvicinamento del reale e sul dominio del carattere a scapito delle maschere. Una riforma che, insomma, nel mondo poetico restituisce centralità all'uomo e al vero. In quelle pagine desanctisiane è però espresso un giudizio, al di là di altri limiti per lo più culturali assegnati a Goldoni («conosceva pochissimo Plauto e Terenzio», «scarsa coltura classica» ecc.), che il critico ripete più volte: «neglesse troppo l'espressione, e per volerla naturale la fece volgare»[1]. Un che di grossolano lo tiene lontano da raffinamento e delicatezza di forme, per cui in molti «attribuiscono il difetto alla sua ignoranza della lingua ed alla soverchia fretta; il che, se vale a scusare le sue scorrezioni, non è bastante a spiegare il crudo e lo sciacquo del suo colorito»[2]. Non è inopportuno concludere che secondo De Sanctis

[1] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. Contini, Torino, Utet, 1968, vol. I, p. 780.

[2] *Ivi*, pp. 781-782.

il contenuto delle commedie di Goldoni e la forma espressiva ivi impiegata non vanno di pari passo. Un limite che sarà più volte ribadito dalla critica. Mi pare però significativo notare che nel testo, grosso modo fondativo dell'immagine letteraria dell'Italia unita, vi sia, in una pagina da cui emerge un severo e duraturo giudizio formale, proprio una concessione a quel colorito del "volgare" che, evidenziandolo, si voleva censurare. Mi riferisco, nella fattispecie, all'impiego di De Sanctis dell'aggettivo (qui sostantivato) «sciacquo», decisamente napoletano[3], per connotare la mollezza, se non proprio l'impotenza della lingua di Goldoni.

Già Carlo Gozzi – appartenente assieme al fratello Gasparo all'Accademia de' Granelleschi che, fra l'altro, si proponeva di restaurare la "buona lingua" – indica i limiti del comico veneziano e sparge i propri acidi su una riforma che giudica un tentativo di corruzione, non solo letteraria, religiosa, politica e civile, ma anche linguistica[4].

In polemica con Carlo Gozzi, con buona dose di sarcasmo, Carlo

[3] «Sciaquo», *sciacquo-sciacquo* = lento lento, molle molle, senza vigore o decisione; locuzione formata con l'iterazione dell'aggettivo sciacquo. *Sciacquà* = sciacquare. Dal tardo lat. (e)xacquare per il classico (e)xaquare. Usato per significare impotenza, difettosità come quando riferito ad esempio ad un uovo non del tutto sviluppato, ne indica la incompletezza e dunque che sia un uovo lento, molle e senza vigore; alla medesima stregua l'aggettivo sciacquo riferito ad un uomo lo significa difettoso, impotente, privo di vigore tal quale un vino allungato con troppa acqua, e come tale costretto ad un'azione lenta, molle, senza vigore e/o decisione.

[4] L'Accademia de' Granelleschi (da *granelli*, testicoli) fu fondata nel 1747 dai fratelli Gozzi e da alcuni amici (Giovanni Sibiliato, Anton Federigo Seghezzi, Giannantonio Verdani, Giuseppe Tommaso Farsetti). I loro intenti furono eminentemente puristici, berneschi, ma contribuirono altresì al rilancio dell'opera di Dante. Non mi diffondo sulla polemica che coinvolge vari testi di Gozzi (specie la *Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, 1757) e di Goldoni (almeno le terzine dedicate *All'illustrissimo signor avvocato Giuseppe Alcaini*, proprio di risposta alla *Tartana*), in cui ha un ruolo anche l'abate Chiari e che investe gli anni a cavallo tra il 1757 e il 1762, risolvendosi col successo del Gozzi quando gli altri due lasciano Venezia. Si deve precisare però che la polemica, oltre a fissarsi su alcune figure e personaggi delle rispettive opere, sul conservatorismo teatrale (del Gozzi), sulla contaminazione del teatro italiano con idee illuministiche e mode perniciose (da parte del Goldoni), ha spesso al centro gli umori "puristici" e "impuri" delle loro diverse sostanze linguistiche. Su Gozzi cfr. almeno R. Salina Borello, *Le fate a teatro. Le "Fiabe" di Carlo Gozzi tra allegoria e parodia*, Roma, Nuova Cultura, 1996^2. Su Goldoni a Parigi è fondamentale R. Scrivano, *Goldoni da Venezia a Parigi*, in Id., *Finzioni teatrali. Da Ariosto a Pirandello*, Messina-Firenze, D'Anna, 1982, pp. 119-163.

Goldoni scrive nel poemetto giocoso *La tavola rotonda*[5] del 1758 (vv. 233-240):

> Come si può soffrir che un uomo scriva
> senza il conciossiaché, senza il quandunque?
> Per mieter palme all'apollinea riva
> deesi la crusca adoperar dovunque.
> Non bastan no del basso vulgo i viva
> de' sacri allori a coronar chiunque,
> e poeta chiamar si puote indarno
> chi le pure non bebbe acque dell'Arno.

Subito prima un pedante si erge sulla tavola del poemetto a dire che per far canzoni e sonetti si deve studiar Petrarca e Dante, come per far brillanti ottave bisogna prender la chiave da Berni e da Burchiello. Nei versi citati sopra Goldoni irride al modo dei pedanti di usare congiunzioni e locuzioni altisonanti. Cosa che non gli è concessa perché, sempre nel poemetto (vv. 267-270), «Purtroppo il so che buon scrittor non sono / e che ai fonti miglior non ho bevuto / qual mi detta il mio stil, scrivo e ragiono, / e talor per fortuna ho anch'io piaciuto». Di «conciossiaché» e «quandunque» è piena tanta letteratura italiana, da Petrarca in avanti. Ma si pensi, per fare solo un esempio che può essere un suo possibile bersaglio, che addirittura con un «Conciòsiacosaché» inizia, dunque in posizione ben esibita, il *Galateo*[6] del Della Casa, che, com'è noto, nelle pagine centrali è ricco di norme filobembesche e correzioni linguistiche, in specie a Dante.

Non è che una prova, quella della "tavola", ma conferma il sospetto che anche in questo caso Goldoni sia autoironico[7] e dica fingendo «ho rozzo il canto» e che, soprattutto, al centro di una composizione occasionale, com'era appunto questa per i felicissimi sponsali fra Sua

---

[5] Il poemetto, che pullula di attestazioni sull'umiltà e verità del proprio stile e linguaggio («sermo») contro il «favoleggiar» di tanti e le varie accuse dei pedanti (ad esempio un lombardo che «affetta esser cruscante» gli si rivolge: «Zeppi di barbarismi ha i scritti suoi»), può esser letto come un vero manifesto di poetica dell'autore che vi indica alcuni dei tipici meccanismi del suo comporre (ad esempio l'osservazione attenta dei caratteri dal vero, la successiva loro raffigurazione elevata dal particolare all'universale, «narrare i fatti e registrare i detti» ecc.).

[6] L'espressione è ripetuta in lungo e in largo nel testo. Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, a cura di C. Milanini, Milano, Rizzoli, 2009, p. 47.

[7] Sull'ironia dell'autore come ammicco al lettore invito a leggere R. Mosena, *L'«incantatrice Sirena». Intorno a Goldoni e alla "Locandiera"*, «Campi immaginabili», nn. 36-37, 2007, pp. 136-154.

Eccellenza il signor Pietro Contarini e Sua Eccellenza la signora Maria Venier[8], altro non vi sia se non una serie di appassionate speculazioni linguistiche e stilistiche neanche troppo dissimulate dalla (falsa) modestia dell'autore[9].

Nella gerarchia di un canone come è quello italiano, dove la parte da padrone la fa la lirica, uno come Goldoni, un comico, ha perso in partenza. A poco, immagino, vale ricordare che Goldoni non è stato solo un comico (scrisse tragicommedie, libretti, poesie, tragedie romanzesche in versi), che i suoi *Mémoires* (1784-1787) sebbene scritti in francese inaugurano una tradizione memorialistica poi fervida nelle patrie lettere[10] o che le sue commedie sono ancor oggi rappresentate, non solo in Italia. Era avvertito: già nella *Poetica* di Aristotele si ribadisce (e codifica) la superiorità del genere serio (tragedia, epica) su quello comico cui sono dedicati infatti soltanto rapidi cenni, concludendo che la commedia è «imitazione di persone più spregevoli»[11].

Costretto a difendersi dai colleghi, dai critici contemporanei e da quelli a venire, rubricato in una famosa storia letteraria fra Arcadia e Illuminismo, qualche apprezzamento al Goldoni giunge da Leopardi, il quale, non solo gli riconosce la padronanza del «ridicolo antico e attico»[12] fatto di cose e personaggi di sostanza comica e non, com'è sovente nei moderni, delle sole parole, non solo dice che la Francia dopo Molière non ha avuto grandi comici «né l'Italia dopo Goldoni»[13], ma, in una riflessione sulla eventuale caducità dei dialetti, possibile nel caso in cui la nostra lingua uscisse dall'uso, caducità cui farebbe eccezione solo il toscano che è stato ridotto a forma e applicato alla letteratura, dice anche «che si può credere che gli scritti italiani vernacoli, non passerebbero, e onninamente non passeran-

---

[8] Alla nobile unione tra i due si dedicò una miscellanea di testi poetici, *Rime poetiche per le nozze del nobil homo Pietro Contarini con la nobil donna Maria Venier*, Venezia, Antonio Zatta, 1758, dove compare, stavolta con tono solenne, una *Anacreontica* di Goldoni alle pp. XLVII-XLIX.

[9] Prova ne sia il saggio ch'egli dà nella *Tavola rotonda*, per attenermi allo stesso testo, di una cultura tesa e orecchiante al mistilinguismo: qui, infatti, convoca personaggi che parlano romano, lombardo, fiorentino, furlano, francese, tedesco e così via.

[10] Nel cui solco autobiografico e autocritico si possono inserire, ma forse con maggior efficacia artistica, ad esempio la *Vita* di Vittorio Alfieri, *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese, la *Storia e cronistoria del "Canzoniere"* di Umberto Saba.

[11] Aristotele, *La poetica*, introduzione, traduzione, parafrasi e note di D. Pesce, Milano, Rusconi, 1981, p. 79.

[12] *Zibaldone*, [42].

[13] *Ivi*, [804].

no (se non forse pochissimi, come quelli del Goldoni e del Meli) alla posterità»[14].

Quanto detto finora conferma i principali pregiudizi ai danni di Goldoni. Uno di carattere ideologico: l'autore è un "copiatore" della natura e, come tale, non presenta caratteri rivoluzionari. L'altro di natura estetica: Goldoni è un autore di teatro e non viene giudicato degno di produrre vera letteratura (pregiudizio che, peraltro, ha lungamente pesato su tutta la produzione teatrale italiana). In tal modo, insomma, si è a lungo negato ogni valore poetico alla sua opera.

Secondo Carlo Gozzi il Goldoni espone a teatro tutto quanto gli si para dinnanzi, indiscriminatamente, e, per di più, ricopiandolo in maniera triviale e materiale, senza quella eleganza che è necessaria a uno scrittore. Inoltre, ha ritratto in maniera ridicola i nobili e fatto della «vera plebe» l'esempio della virtù. Gozzi non risparmia lo stile di Goldoni, allenato «nelle più basse pozzanghere del volgo». In realtà, Gozzi ben comprende l'assoluta novità del teatro di Goldoni, la sua figura di intellettuale, il carattere realistico del suo teatro, il pericolo pedagogico e politico del suo fare realismo in scena esaltando la plebe e ridicolizzando la nobiltà. Francesco De Sanctis, pur riconoscendo il valore realistico e nuovo dell'opera, formula accuse di grossolanità e volgarità dello stile, oltre che di asservimento a logiche mercantili. Benedetto Croce non comprende nulla del teatro di Goldoni. Scrive che non ha capacità d'osservazione morale degli uomini, che non si impegna in uno studio profondo dell'umanità, che non raggiunge la poesia e rimane solo un bonario moralista.

Oggi nessuno discute di alcuni assoluti risultati poetici o dello spessore ideologico di tutta la riforma, nessuno mette in dubbio il suo

---

[14] *Ivi*, [1022]. Tra la nascita della Scuola siciliana dugentesca e la rinascita in ambito veristico di una "letteratura siciliana", Giovanni Meli (arcade palermitano vissuto tra 1740 e 1815, annoverato con Porta, Belli e lo stesso Goldoni tra le "quattro coroncine") è l'unico scrittore di quella terra di cui ci sia rimasta significativa memoria. Meli ebbe una certa influenza con le sue odi e canzoni perfino sul Leopardi che non a caso, infatti, lo cita e su cui probabilmente modella un verso famoso del *Sabato del villaggio* (vv. 6-7): «ornare ella si appresta / dimani, al dì di festa, il petto e il crine»; tanto simile a questo della *Fata galanti* (1762) del Meli: «Di che adornarsi e petto e collo e crine» (trad. di Giorgio Santangelo). Probabilmente, perché giusto in Goldoni è dato trovare ne *La sposa persiana* del 1753 (a. I, sc. VIII): «Ma vagamente adorna i crini, il collo, il petto». Su Meli cfr. almeno G. Santangelo, «Meli, Giovanni (1740-1815)», in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1973, vol. II, pp. 582-589.

sguardo attento e profondo alla realtà sociale[15], il realismo della sua opera. Semmai bisognerebbe ripercorrere alcune tappe del suo operare e collegarle alla formazione di una coscienza e identità degli italiani e alla formazione e al dibattito della lingua italiana. La riforma del teatro (quella che ripristina il testo interamente scritto, abolisce gradualmente le maschere e spiega che la vita dell'uomo non è solo un frutto del caso, ma tale quale ce la facciamo noi, concetto ben appreso dal Machiavelli e dalla sua *Mandragola*, tanto amati in gioventù da Goldoni) è solo un tentativo di arte realistica?

La riforma del teatro proposta da Goldoni mira anche, o quantomeno conduce a una riforma degli italiani che non per caso passano nella sua opera da "maschere" a "caratteri". Gli italiani con cui aveva a che fare erano quelli il cui carattere era rappresentato dalle maschere della Commedia dell'Arte. Nelle maschere, che altro non sono che "stereotipi", vedeva una inesauribile riserva di diseducazione morale e di appiattimento intellettuale, soprattutto la disposizione a tendenze conservatrici e regressive. Goldoni aveva capito che non esiste l'italiano ma esistono gli italiani diversificati dall'appartenenza a diverse classi sociali.

Secondo Giulio Bollati[16] le manifestazioni della coscienza etnica di un popolo sono da inquadrare nei processi dinamici visibili al suo interno, cioè nel rapporto liberi/servi, governanti/governati:

> Nel caso dell'"italiano" c'è un momento storico preciso in cui il bisogno di constatarne l'esistenza e di definirlo, non bene distinto dall'altro bisogno di crearlo ex novo secondo parametri dati, si manifesta con la maggiore evidenza, ed è all'immediata vigilia e durante il processo di formazione dello Stato nazionale.

La definizione dell'«italiano», dell'«italianità», tra Settecento e Ottocento divenne un problema politico da risolvere per capire se la nazione avrebbe avuto una identità e un cittadino o viceversa sarebbe rimasta (divenuta) una pura struttura giuridico-politico-economico-geografica. Il saggio di Bollati punta a individuare l'attitudine a considerare «astratti gli italiani reali, e reale un'idea astratta dell'Italia»,

---

[15] La sua poetica attenzione alla vita cittadina e la sua predisposizione alla socievolezza sono al centro dello studio di W. Binni, *La misura umana del Goldoni*, in Id., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 239-259.

[16] G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, introduzione di D. Bidussa, Torino, Einaudi, 2011[3], p. 45.

naturalmente della seconda sono depositari i membri delle classi nobili e dirigenti, mentre le classi popolari (gli italiani reali) sono strumentalizzate e schiacciate in uno stato subordinato[17]. Bollati, attraverso numerose citazioni, mostra come questa essenza binaria attraversi tutta la storia italiana e come anche le fonti più illuminate abbiano considerato con sospetto e ritratto con sprezzo il popolo, che è poi quasi sempre quello dei contadini. Binario che, per esempio, cela il classico dissidio città/campagna, corte/città. Si evidenzia, dunque, la presenza di un'idea di Italia universale e perenne abitata da dotti e nobili. In quest'Italia è curioso vedere che il ruolo deputato agli "altri italiani" sia marginale e che così spesso essi compaiano sulla scena teatrale.

Tre esempi. Pietro Calepio nella *Descrizione de' costumi italiani* (1727) che raffigura la piacevole inclinazione naturale alle facezie condivisa dagli italiani di mondo e dalla plebe: «Quindi proviene che le persone plebee sono cotanto idonee alla buffoneria teatrale che l'hanno resa celebre anche tra le nazioni straniere»[18].

Ne *Gl'Italiani* di Giuseppe Baretti[19] le plebi si trovano affollate in un teatro veneziano dove «i nobili hanno l'usanza di sputare dai palchetti nella platea».

Con Carlo Denina e le sue *Considérations d'un italien sur l'Italie* (1796), la raffigurazione non cambia, anzi sembra proprio che gli "altri italiani" possano affacciarsi alla vita solo sulla scena teatrale indossando le vesti servili dei buffoni[20].

Non sono che tre attestazioni dello stato di subordinazione delle plebi, proprio quello che a teatro Goldoni ha rovesciato in molte commedie che prevedono l'affermazione finale e sociale del popolo e la ridicolizzazione dei nobili: il passaggio dalla maschera alla persona/personaggio dotata di carattere. Ma quando si cercano i padri dell'italianità il nome di Goldoni non viene in mente a nessuno[21]. Eppure il

---

[17] Precisa Bollati: «La bipartizione tuttavia non è così rigida, e lo dimostra il fatto che si può essere integrati nella o espulsi dalla sfera dell'italianità secondo che si acquisiscano o si perdano benemerenze militari o lavorative o sociali, ecc. Ma il fatto stesso che ci sia qualcuno che, detentore dell'italianità, stabilisce le norme di appartenenza e amministra le promozioni o le esclusioni, conferma che non tutti sono immediatamente italiani, anche se in teoria possono diventarlo» (*Ivi*, p. 47).

[18] P. Calepio, *Descrizione de' costumi italiani*, a cura di S. Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, p. 17.

[19] G. Baretti, *Gl'Italiani, o sia relazione degli usi e costumi d'Italia*, Milano, Pirotta, 1808, specie le pp. 1-11.

[20] Cfr. G. Bollati, *L'italiano*, cit., p. 55.

[21] Uno sguardo alle concordanze di Goldoni rivela invece l'alta frequenza di

popolo italiano ritratto da Goldoni non è quello dell'Arcadia, non è quello superstizioso, ignorante, credulo tramandatoci da quasi tutta la letteratura italiana. E a Goldoni non interessa nemmeno rivendicare la grandezza e il primato dell'Italia (universale e perenne). Il poeta comico non ha intenti conservatori bensì rivoluzionari: il suo realismo induce il pubblico a pensare che la struttura binaria che regge la società italiana può essere superata.

Se la sua riforma tende al realismo e a riformare così anche gli italiani dandone un'immagine presa dal vero e non astratta o stereotipata, bisogna dire che il suo contributo allo sviluppo della lingua degli italiani è stato anche maggiore. Il carattere sociale del suo teatro è stato ormai abbondantemente vagliato dalla critica. Scarsa importanza si destina invece alla sua lingua "impura".

Franco Brevini, nel recente *La letteratura degli italiani*[22], la cui immagine di copertina con una cupola capovolta prefigura l'argomento agguerrito del saggio, direbbe che Goldoni è un autore che non ha sofferto della

> grave forma di agorafobia, una vera e propria "paura della piazza" che ha portato gli scrittori italiani a cercare rifugio in luoghi più rassicuranti, fossero l'aula, l'accademia, ovvero la tradizione e il canone[23].

Anzi, Goldoni ha fatto proprio della piazza il luogo d'ambientazione di alcune sue commedie.

La poetica della letteratura italiana è stata essenzialmente una poetica classicista, e ogni poetica di questo tipo rifugge dal realismo per tendere alla tipizzazione e all'esemplarità (astrazione), concetti da cui Goldoni si guarda bene puntando a un avvicinamento del reale che di classicistico non ha nulla.

La lingua italiana codificata dai dotti e pedanti è stata sentita estranea per secoli, soprattutto da chi parlava un dialetto municipale. Giusto in Goldoni c'è una battuta (una tra le molte che si potrebbero addurre) che spiega proprio questo stato di cose, l'estraneità della "lingua italiana" nel suo paese (ir)reale. In *Una delle ultime sere di carnovale* (a. I, sc. XV):

---

parole legate alla sfera semantica dell'italianità: 1 itagliani, 2 itala, 1 itale, 3 itali, 1 italì, 234 Italia, 33 italian, 1 italïan, 59 italiana, 1 italianà, 1 italianaccio, 1 italianati, 2 italianato, 20 italiane, 58 italiani, 108 italiano, 1 italïano, 1 italica, 1 italiche, 1 italici, 5 italico, 1 italienne, 1 italiens, 2 italo.

[22] F. Brevini, *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*, Milano, Feltrinelli, 2010.

[23] *Ivi*, p. 13.

ANZOLETTO Ma xe vero altresì…
MARTA Belo quel "altresì"; el scomenza a parlar forestier.

Qualcosa di molto simile da *Il compatriotto* (a. I, sc. V):

COSTANZA Le lingue! e nu disemo le lengue. No gh'è miga gran differenza!
ISABELLA Finalmente tanto il toscano, quanto il veneziano sono tutti due linguaggi italiani.
COSTANZA Certo, certo, la dise ben. Ma el napolitan nol xe miga Italia, nevvero?
ISABELLA Ah sì, signora. Ancora il napolitano è italiano benissimo. Non lo sa che Napoli è nell'Italia?

Ci sono scrittori che hanno dovuto acquisire "artificialmente" il proprio codice linguistico, si pensi ad Ariosto, Alfieri, Manzoni, altri che lo hanno inventato: Goldoni e Verga per esempio. La maggior parte dei nostri scrittori ha scritto, cioè, in una lingua non nativa, che era spesso anche una lingua morta. Si sono rivolti

> […] prima verso la triade dell'aureo Trecento, poi verso il modello cinquecentesco fissato dal Bembo, infine verso i lemmi della Crusca. Ne è risultata una letteratura *à rebours*, una tradizione a tendenziale retroversione[24].

Questa tendenza non è presente in Goldoni. La lingua italiana nasce aristocratica, quella lingua è un codice letterario sganciato dall'uso vivo, così anche la lingua della letteratura si è trovata straniera nella sua patria, avvertita estranea, non materna dagli italiani che non fossero toscani. Di conseguenza anche la letteratura che tale lingua impiega si è allontanata dal mondo vivo e reale, procedendo verso una serie di stilizzazioni e tipizzazioni ben note. La questione della lingua, inoltre, è un tratto distintivo della nostra letteratura, molti autori da Dante in avanti hanno compiuto questo singolare esercizio obbligatorio: la ricerca di una lingua con la personale proposta di soluzione della questione. Ciò è ben provato nel saggio di Brevini che addita vari esempi mostrando anche il carattere "mitico" dell'idea di unità dalla letteratura alla politica[25].

---

[24] *Ivi*, p. 25.

[25] A proposito di questo falso mito e del sentimento di alterità ed estraneità che molti sentirono verso l'Italia (e gli italiani), proprio Goldoni nei *Mémoires* ricorda: «I torinesi sono molto cortesi e educati, hanno usi e costumi molto simili ai france-

Non è questa la sede per una discussione sulla storia linguistica italiana, ma vale la pena mostrarne i tratti distintivi per inquadrare la soluzione data da Goldoni al problema della lingua. Nella storia letteraria e linguistica italiana si è verificata una vera e propria polarità tra lingua letteraria e *mots de la tribu*, una «secolare diglossia lingua-dialetto» dove, come si sa, ha prevalso il primo termine a scapito del secondo che è stato ripudiato (municipale, basso, rustico, parlato ecc.). Non è un caso se anche «ben oltre l'Unità rimase in voga la consuetudine del soggiorno a Firenze per perfezionare il proprio italiano. A "sciacquare i panni in Arno"»[26].

Goldoni non ha provato il disagio di non esser nato nella terra delle Tre Corone. Se l'autorità del Toscano letterario si fondava sui testi, la lingua impura del teatro di Goldoni si fonda invece sull'uso. Ma vediamo brevemente alcuni caratteri della lingua e letteratura italiana. Prima di tutto l'affermarsi del toscano del Trecento ha contribuito ad accentuare nella nostra letteratura i tratti di una immobilità metastorica, di fissità e di atemporalità. Infatti «la nostra tradizione è risultata in larga maggioranza monolinguistica». Brevini dice che il registro illustre:

> È stato quello di gran lunga prevalente, benché nella letteratura italiana fino dai poeti comico-giocosi delle Origini non sia mai mancato anche il registro opposto. Ma alla comicità, al grottesco e alla parodia ha più spesso provveduto la produzione in dialetto[27]

e, aggiungerei, quella teatrale. Caratteri che si risolvono anche nella selettività tematica (altro tratto non presente in Goldoni) accompagnata da una certa dose di genericità linguistica, di convenzionalità, di ripetizione manieristica (Amedeo Quondam ha parlato, per esempio, del petrarchismo come di un impressionante "sistema della ripetizione").

«Il toscano degli scrittori ha fortemente condizionato anche le strategie della ricezione del testo»[28] determinando, cioè, una ricezione

---

si, ne parlano familiarmente la lingua e, vedendo arrivare presso di loro un milanese, un veneziano o un genovese, usano dire: è un italiano». Ma i luoghi sono molti, a mo' di spunto si rilegga quello citato sopra da *Il compatriotto*.

[26] Cfr. F. Brevini, *La letteratura degli italiani*, cit., p. 55. Tra i casi maggiori del Novecento c'è una vera flotta di scrittori del nordest italiano: Scipio Slataper, Umberto Saba, Giani e Carlo Stuparich, Biagio Marin, Carlo Michelstaedter.

[27] *Ivi*, p. 62.

[28] *Ivi*, p. 68.

ipercolta sempre più distante dalla massa, dal pubblico, dalla piazza e dalla loro lingua viva: quello che Giuseppe Petronio chiamava "letteratura aristocratica". Ad ogni modo, questo culto della forma, della citazione, della ripresa e della variazione, della allusione, financo della mitizzazione, assente in Goldoni, ha prodotto una vera alterazione dei valori perché laddove

> gli uni hanno scelto il registro aulico e sublime, gli altri il registro comico e realistico, secondo una rigorosa separazione degli stili […] al punto che il valore estetico ha finito per dipendere dalla discriminante linguistica più che dalla qualità letteraria[29].

Se nel canone italiano gli autori di lingua toscana hanno goduto di un diritto di "prelazione", non solo si comprende il breve sguardo destinato ad autori come Ruzante o Folengo, ma anche, tutto sommato, la sufficienza con cui si pensa all'esperienza teatrale di Goldoni. La storia della nostra lingua letteraria ha, inoltre, pesato su alcuni generi precisi, proprio come il teatro e nella fattispecie il comico. Una lingua colta, cristallizzata in sistemi ripetitivi e che ha prediletto la lirica petrarchista, il dramma pastorale, il poema cavalleresco e poi il melodramma, si trova «a disagio con generi maggiormente agganciati alla realtà di ogni giorno come il teatro e il romanzo»[30], proprio per la grave mancanza di strumenti linguistici idonei alla trattazione di argomenti tolti dalla storia o vicini alla realtà quotidiana. Le tragedie, non dirò di Federigo Della Valle, ma di Tasso, Manzoni o Alfieri, pur destinate alla scena, possono soltanto esser lette da appassionati specialisti. Alla realtà, al quotidiano, al secondo termine della diglossia o all'opposizione di valori linguistico-letterari che formano il nostro canone e la nostra tradizione, si è rivolto Goldoni che, non a caso, tra i due maestri, Teatro e Mondo, sceglie il secondo. Il punto è questo: la rinuncia di Goldoni alla tradizione e alla crusca. Si legga quanto segue nella sua *Lettera agli associati* dell'edizione Paperini stampata a Firenze, nel 1755:

> Poteva certamente correggerle un poco più, specialmente in ordine alla lingua, sopra di che alcuni assai delicati hanno trovato che dire; asserendo, che quelli i quali scrivono, e per le Nazioni estere, e per la posterità, devono essere diligentissimi in questo, ma io per decoro de' nostri buoni scrittori, e della gentilissima lingua Toscana fo sapere agli esteri ed ai posteri, che i miei libri non sono Testi di lingua, ma una Raccolta di mie commedie; che io non sono accademico della Crusca,

[29] *Ivi*, p. 71.
[30] *Ivi*, p. 75.

> ma un Poeta Comico, che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente, e che tutto il mondo può capire quell'italiano stile, di cui mi ho servito, che il *Padre Bartoli* mi favorisce col suo benemerito *Torto e diritto*, che i Fiorentini medesimi, familiarmente parlando, non osservano tutte le regole del *Buommattei*, e che essendo la Commedia una imitazione delle persone, che parlano, più di quelle, che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale Italiano.

È uno dei luoghi in cui Goldoni, sempre sottilmente ironico, ma preciso, si tira fuori dal coro del regolismo italico e accademico, rivendicando, peraltro, la sua estrema vicinanza alle "persone" e alla lingua "più comune", oltre che lo statuto della sua professione, "Poeta Comico". Fuori dalle teorie e dalle speculazioni dei testi di lingua, Goldoni rivendica il valore pratico delle sue scelte. Già in questo passo, per far esempi, si trovano alcuni elementi caratteristici del suo impasto verbale: quel «tutto il mondo», arcaico sì, ma rivitalizzato dal francesismo largamente in uso nel Settecento: per "tutti", *tout le monde*[31]. Oppure ancora l'uso dell'ausiliare *avere* con il riflessivo «mi ho servito», e più sotto in oscillazione «mi sono servito» (partita risolta solo nell'Ottocento a favore dell'ausiliare *essere*).

Il *porro unum* di Goldoni è quello di farsi capire dal pubblico e quindi quello di usare una lingua congruente allo scopo: scarta il toscano letterario, respinge la lingua del dramma in musica, gli restano i dialetti che però possono risultare incomprensibili fuori del municipio in cui sono adottati. È qui che trova una soluzione geniale e originale al problema della lingua (simile a quella che darà Verga nei *Malavoglia*). Accoglie nella sua lingua alcuni nuclei di lingua media che dallo spettacolo alla conversazione, dai romanzi al serbatoio dell'epistolografia, si sono affermati a livello extraletterario e vi importa il linguaggio dei parlanti delle aree dove ambienta la commedia. Goldoni non opera, quindi, per contrasto al modello ufficiale, non solo almeno, ma per interazione e fusione di codici. Conclude Brevini:

> Quella goldoniana è dunque una soluzione sperimentale e mobile, in *progress* e impura, remota da ogni normativismo e da ogni codificazione e invece duttile e mutevole a seconda del variare delle situazioni: agli antipodi dunque del marmoreo modello bembesco[32].

---

[31] Cfr. A. Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 80n.

[32] Cfr. F. Brevini, *La letteratura degli italiani*, cit., p. 78.

Forse Goldoni non era assillato da problemi linguistici[33], però proprio nella presentazione de *Le Commedie* in edizione Bettinelli della metà del secolo ha scritto:

> Quanto alla lingua ho creduto di non dover farmi scrupolo d'usar molte frasi, e voci Lombarde, giacché ad intelligenza anche della plebe più bassa, che vi concorre principalmente nelle Lombarde Città dovevano rappresentarsi le mie Commedie. Ad alcuni vernacoli Veneziani, ed a quelle di esse che ho scritte apposta per Venezia mia Patria, sarò in necessità di aggiungere qualche notarella, per far sentire le grazie di quel vezzoso dialetto a chi non ha tutta la pratica.

Se in Italia non c'era una vera lingua comune di conversazione, l'«autore teatrale che volesse simulare il parlato senza imparare la lingua toscana viva» era obbligato «o a ricorrere al dialetto, oppure a impiegare una lingua mista, in cui entrassero elementi diversi, dialettismi, francesismi, modi colloquiali di vario tipo»[34], scrive Claudio Marazzini. Goldoni si mosse abilmente tra le due soluzioni. Se l'uso del dialetto in scena costituisce un problema, nella trasposizione scritta delle commedie Goldoni spiega in nota («notarella») gli elementi semantici di alcune parole («vernacoli») che altrimenti andrebbero persi e non compresi da chi non parla («pratica») quel dato dialetto (ad esempio gli elementi settentrionali: «careghe» che sono sedie, «barba» che sta per zio, ma gli esempi possono essere infiniti).

Inoltre, dialetto e lingua non vanno necessariamente scissi e visti in opposizione l'un l'altro, spesso si accompagnano nella stessa battuta (lo abbiamo visto prima con Anzoletto e Marta). Peraltro questo è proprio un tipico esempio di procedimento del parlato che oscilla tra lingua e dialetto, commistiona codici e dà quell'impressione di realismo e mimesi su cui si fonda il dialogo teatrale dell'autore. L'italiano teatrale di Goldoni è assolutamente lontano da preoccupazioni di purezza. E d'altra parte, lo abbiamo visto, il commediografo rivendica il valore pratico ed empirico delle sue strategie comunicative[35]. Una lin-

---

[33] La rapida consultazione delle concordanze dell'autore rivela tutto il contrario: l'opera di Goldoni è intrisa di discussioni e allusioni linguistiche e stilistiche. Occorrenze di alcuni lemmi: 108 stil, 218 stile, 221 lingua, 87 linguaggio.

[34] C. Marazzini, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 333.

[35] Molto si dovrebbe dire sulla sua lingua non elegante ma viva, contro le tendenze della prosa accademica italiana, dove regnano procedimenti paratattici, giustapposizioni, asindeti, l'uso frequente del tricolon, le ridondanze pronominali, la dislocazione a sinistra con anticipazione del pronome e così via. Rinvio indicativa-

gua "impura" che non presenta i "difetti" tipici della nostra lingua letteraria (anche se oggi l'uso diffuso dell'italiano standard ha probabilmente ribaltato i termini della questione e un'operazione come quella di Goldoni non risulterebbe se non debolmente sperimentalistica e vagamente espressionistica).

La lingua di Goldoni si dimostra:

a) popolare a livello di circolazione sociale;
b) sul piano funzionale non ha il carattere di lingua letteraria;
c) per natura linguistica non è una lingua morta;
d) non presenta mancanza di ricambio con le lingue d'uso;
e) la caratterizzazione retorica non è monolinguistica e aulica, ma plurilinguistica;
f) per quanto concerne la trasmissione, il carattere non è meramente scolastico, ma pubblico e aperto grazie alla sua destinazione teatrale;
g) nel rapporto con l'utente, si caratterizza per la sua naturalezza e non per l'artificio.

La lingua di Goldoni è fuori dal canone, così come sono fuori la sua attenzione alla realtà e certi aspetti ideologici della riforma teatrale. Riforma che nasconde:

1) soluzioni linguistiche innovative;
2) il primo abbozzo di realismo («narrare i fatti e registrare i detti») poi coltivato con decisione nel romanzo del secolo successivo;
3) la riforma del carattere degli italiani nel tempo che prelude la formazione dello Stato unitario.

Goldoni non è un teorico del teatro, eppure riforma la commedia del Settecento. Non è nemmeno un teorico della lingua, eppure propone una soluzione pratica, funzionale e innovativa al problema. Il suo canone, allora, forse è quello della cupola ribaltata, dove se ne sta tranquillo e bonario, come i più lo vogliono, a testa in giù.

Roberto Mosena
(Università per Stranieri di Perugia)

---

mente a G. Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-160: sottolinea le variazioni linguistiche operate dall'autore rispetto alla tradizione e alla Commedia dell'Arte.

PIER ANGELO PEROTTI

Don Abbondio: una vittima?

The essay examines the way Manzoni characterizes Don Abbondio. The fact that the author is pitiless in typifying him cannot be denied. As a matter of fact, he is described as a man full of blemishes and faults which make him an obnoxious character while connoting him as a rather questionable churchman. Perhaps Manzoni's main aim is to show – antiphrastically as far as Don Abbondio is concerned, and realistically as regards Brother Cristoforo and Cardinal Federigo – how a praiseworthy priest should behave.

1. Il ritratto che il Manzoni fa di don Abbondio nel I capitolo dei *Promessi sposi* per spiegare il suo atteggiamento durante l'incontro con i bravi descrive soprattutto il lato più appariscente «del suo naturale» (*P. S.*, I, 20)[1], quello legato alla viltà e all'ignavia. Altri aspetti del suo carattere emergono via via nel corso dell'opera; e poiché, come afferma l'oste del paese, «l'uomo si conosce all'azioni» (VII, 134), la sua condotta nelle diverse situazioni nelle quali lo incontriamo ne offre un'immagine incontestabile.

Don Abbondio è certamente abitudinario. Ne abbiamo prove sin dalla sua prima comparsa nel romanzo: «[don Abbondio] giunse a una voltata della stradetta, dov'*era solito* d'alzar *sempre* gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno» (I, 12)[2]; «Il

[1] Come nei miei ultimi saggi manzoniani, anche in questo studio la numerazione delle pagine corrisponde a quella dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1840-1842, e dunque i vari passi dell'opera sono indicati col numero romano del capitolo e con quello arabo della pagina dell'edizione citata; quando è segnalato solo il numero della pagina, s'intende il capitolo indicato in precedenza.

[2] Nel *Fermo e Lucia* [opera per cui ho seguìto la numerazione dei paragrafi adottata nell'edizione curata da L. Caretti, *I Promessi Sposi*, vol. I, *Fermo e Lucia*, etc., Torino, Einaudi, 1971], tomo I, cap. I, § 21, manca quel «sempre», e dunque si deve presumere che nell'edizione definitiva del romanzo l'autore abbia voluto in-

curato, voltata la stradetta, e dirizzando, *com'era solito*, lo sguardo al tabernacolo, vide […]» (*ibidem*); «"Vengo," rispose, mettendo sul tavolino, *al luogo solito*, il fiaschetto del vino prediletto di don Abbondio» (27); più tardi leggiamo: «Bisogna sapere che don Abbondio si dilettava di leggere un pochino *ogni giorno*» (VIII, 140) [i corsivi sono miei]; etc.

Lo stesso gesto che l'autore descrive durante la passeggiata («poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte […]», I, 12) può essere considerato un aspetto della ripetitività delle sue azioni[3], ma non – come osservano alcuni commentatori[4] – un indice di indifferenza e insensibilità verso le bellezze della natura (e quindi, a voler esasperare la critica, pure verso il loro creatore), bensì il normale comportamento di un qualsiasi individuo, che, anche di fronte allo spettacolo più incantevole, se la sua visione è ripetuta quotidianamente, non vi dedica che un'attenzione superficiale: non so se per es. un abitante di Cogne resta impressionato tutte le mattine, aprendo la finestra sullo spettacolo del Gran Paradiso, o non ci fa quasi più caso.

L'abitudinarietà non è, di per sé, un difetto, se pensiamo che grandi personaggi della Storia furono soggetti a questa peculiarità: ricordo, uno per tutti, l'esempio più famoso, quello del filosofo Kant, il quale, secondo l'aneddotica, era così puntuale che i suoi concittadini di Könisberg potevano regolare i loro orologi sull'orario del suo pas-

---

sistere sulla ripetitività dei gesti del curato: «giunse ad una rivolta della strada dov'*era solito* di alzar gli occhi dal libro e di guardare quasi macchinalmente dinnanzi a sé, e così fece anche quel giorno» [il corsivo è mio].

[3] Nel *F. e L.*, t. I, cap. I, § 20, si leggeva: «arrestava lo sguardo sulle cime del monte, osservando come aveva fatto tante altre volte sul monte i riflessi del sole già nascosto».

[4] Per es. *I Promessi Sposi*, a cura di M. Messina, Messina-Firenze, D'Anna, 1964², p. 13, n. 27: «L'avverbio [*oziosamente*] concorre a precisare il carattere dell'uomo; la sua tranquilla indifferenza di fronte a tanto spettacolo della natura non è dovuta alla consuetudine dei luoghi, quanto alla pigrizia, alla chiusura del suo spirito, all'intorpidimento dell'egoista che nulla considera, di nulla si esalta al di fuori di sé»; L. Russo, *I Promessi Sposi*, commento critico di L. R., Firenze, La Nuova Italia, 1977², p. 11, n. 71: «[…]; don Abbondio si contenta di girare oziosamente gli occhi all'intorno e di fissarli alla parte di questo monte. Quel suo fissare non è un vero guardare, e la singolarità suggestiva del paesaggio, sottolineata dall'artista, serve soltanto a dare ancora maggiore rilievo all'ozioso, indifferente contemplare del nostro passeggiatore. Il quale, in tutti i particolari della scena, è ritratto come un abitudinario idillico ed ottuso»; cfr. anche *I Promessi sposi*, a cura di E. Caccia, Brescia, Ed. La Scuola, 1985⁷, p. 60, n. 61; etc.

seggio quotidiano[5]; inoltre pare che fosse ordinato e pignolo in modo così maniacale che bastava un paio di forbici o un tagliacarte fuori posto per infastidirlo.

Improntare la vita alla regolarità delle azioni o all'ordine più preciso, anche alla pignoleria, può essere addirittura un pregio, se si coniuga con attività, princìpi, valori, comportamenti utili al proprio arricchimento interiore e all'aiuto al prossimo, ossia se si dà un senso valido alla propria esistenza. Viceversa, se tutto ciò è carente, l'abitudinarietà e l'ordine meticoloso diventano una camicia di forza che imprigiona l'individuo, rendendolo schiavo di se stesso e degli eventi quotidiani.

Nel caso di don Abbondio, il radicamento delle abitudini e la ripetitività dei gesti (cfr. qui sopra) corrisponde a una grettezza d'animo che lo spinge a iterare sempre le stesse azioni in modo istintivo, quasi paragonabile a quello dell'animale che non ha prospettive diverse da quelle legate alla sopravvivenza, cioè al cibo e alla difesa. Si potrebbe affermare che egli si è creato la classica "torre d'avorio", o piuttosto – per riprendere il paragone con gli animali – una sorta di "recinto" chiuso nel quale tenta, perlopiù con successo, di evitare gli assalti dei nemici, o, per restare nella metafora, dei "predatori". Le sue consuetudini sembrano il risultato di una ricerca che l'ha portato a sceverare il vantaggioso (o il "neutro") dal pericoloso o fastidioso: ricordiamo, a tale proposito, il suo gesto – emblematico, e infatti giustamente sottolineato da alcuni esegeti[6] – durante la celebre passeggiata iniziale: «[…] guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero» (I, 12): è un sistema preventivo di difesa, ossia la condotta di chi cerca di schivare ostacoli non solo presenti, ma soprattutto futuri, sul suo cammino, perché il curato, scostando ai lati della «stradicciola» i ciottoli in cui s'imbatte sul tragitto quotidiano, che rendono pericoloso il transito, si prepara un percorso

[5] Si racconta anche, come variante di quanto esposto nel testo, che era abituato a regolare con un pendolo gli orari quotidiani della vita, e che una sola volta non rispettò tale criterio: quando fu pubblicato l'*Émile* di Rousseau (1762), rinunciò alla sua passeggiata giornaliera, perché non riusciva ad abbandonare lo studio dell'opera in cui si era immerso. Secondo un'altra versione, l'unica volta in cui smentì la sua proverbiale puntualità nell'uscire a passeggio alla stessa ora ogni pomeriggio per le vie della sua città fu il giorno in cui arrivò a Könisberg la notizia della presa della Bastiglia, evento cui egli decise di brindare con i suoi convitati, rinunciando così alla consueta passeggiata.

[6] Cfr. Messina, *cit*. alla n. 4, p. 13, n. 26: «L'atto serve non tanto a mettere in risalto la metodicità del personaggio, quanto a rilevarne il carattere».

sicuro per il giorno dopo e per i successivi; al momento vede gli ostacoli, ma agisce in prospettiva del giorno in cui, essendo distratto, non dovesse accorgersene. È un po' – *mutatis mutandis* – il caso di chi, vedendo di giorno una buca davanti a casa sua, provvede a riempirla o a farla riempire per non inciamparvi tornando a casa di notte, o sostituisce una lampadina fulminata, per non camminare poi al buio. Potrebbe nascere il sospetto che il gesto di don Abbondio abbia anche una componente di altruismo, nel senso che si potrebbe pensare che il curato elimini gli ostacoli non solo per i suoi futuri passaggi, ma anche per quelli dei compaesani: una tale ipotesi sembra però scontrarsi con l'immagine di egoista che il Manzoni propone continuamente del suo personaggio.

Simbolicamente il gesto indica il rimuovere gli ostacoli dal proprio percorso di vita, per l'immediato e segnatamente per l'avvenire, che non mi pare un atteggiamento censurabile in assoluto: lo diventa soltanto quando a esso sono associati paura maniacale ed egoismo, entrambi difetti peculiari di don Abbondio, secondo il ritratto che ne dà, in tutto il romanzo, l'autore.

2. Don Abbondio è descritto dal Manzoni come la sentina di tutti i vizi e le colpe: dalla paura ossessiva, quasi patologica, ovvero viltà, all'ignavia, all'egoismo – i preminenti –, all'avarizia, alla falsità, al cinismo, all'ingratitudine, a una forma di irriverenza, a una notevole ignoranza; si potrebbe aggiungere anche l'ozio: come avrà fatto, un uomo come lui, a riempire la giornata?

Vediamo alcuni esempi delle varie colpe del nostro curato, osservando in premessa che alcuni suoi difetti si manifestano contemporaneamente, in una specie di indistinto amalgama.

La paura di don Abbondio, la preoccupazione di trovare qualche brutta sorpresa sul suo cammino sia fisico sia esistenziale si palesa, fin dall'inizio della narrazione, durante la passeggiata, nel gesto – che non mi risulta sia stato adeguatamente messo in rilievo, anzi è stato spesso ignorato – che il parroco compie quando supera la «voltata della stradetta»: in quel punto egli «era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi» (I, 12, già cit. al § 1). Non è uno sguardo ozioso come quello di poco prima («alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte […]», *ibidem*: cfr. *supra*, § 1), ma è una sorta di controllo che non compaia sulla strada qualche ostacolo o pericolo di qualsiasi genere. Leggiamo dunque che «così fece anche quel giorno» (*ibidem*); ma l'autore non prosegue subito col racconto indicando la presenza dei due bravi, bensì lo interrom-

pe per almeno una dozzina di righe, intercalando una digressione costituita dalla descrizione del luogo – compreso il «tabernacolo» – che, a ben vedere, pare superflua[7]. Ma nel Manzoni sono rare, se non quasi assenti, le ridondanze, e dunque anche questo brano deve avere una sua precisa funzione: serve infatti all'autore a creare in chi legge un'attesa, quasi una *suspense*[8], per presentare con effetto più icastico l'*aprosdóketon* dell'incontro con i bravi; e l'accorgimento si ripete subito dopo, con l'ampio inciso di descrizione fisica degli sgherri e storico-legislativo relativo al fenomeno dei bravi in Lombardia (I, 12-16).

3. La viltà e il servilismo di don Abbondio durante il colloquio con i due scherani di don Rodrigo sono stati abbondantemente illustrati e ampiamente chiosati da tutti i commentatori: ma ciò che nessuno, credo, ha evidenziato è che, se il Manzoni non avesse inteso fornire, sin dall'inizio del romanzo, un'immagine così spregevole del personaggio, avrebbe potuto mettergli in bocca risposte meno ossequiose, né gli avrebbe attribuito un'affermazione come «"[…]. Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi… e poi, vengon da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere: e noi… noi siamo i servitori del comune"» (I, 18), che, oltre a essere un'attenuazione di responsabilità, scaricandola su altri, è il primo esempio (ne vedremo un altro al § 11) di quella "irriverenza" che al § 2 ho menzionato tra le sue colpe: secondo la Chiesa, il matrimonio è un sacramento, istituito da Gesù Cristo stesso, e perciò la definizione di don Abbondio, non solo riduttiva ma quasi blasfema, è inammissibile in bocca a un ministro del culto cattolico, che ben dovrebbe conoscere il valore sacro dell'unione coniugale cristiana.

Anche la frase finale con cui subisce la prepotenza: «"… Disposto… disposto sempre all'ubbidienza"» (20) – preceduta da «"Il mio rispetto…"», espressione tanto generica da non soddisfare il bravo "che parla", il quale infatti pretende maggior chiarezza («"Si spieghi

[7] Questo l'incipit del passo (I, 12): «Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, […]».

[8] Il metodo consueto per creare *suspense* nell'uditorio, consistente nel rallentare o interrompere per un momento il racconto ponendo agli ascoltatori o ai lettori una domanda, di per sé inutile, e dare di séguito la risposta, è usato da almeno due narratori nei *Promessi sposi*: da fra Galdino quando racconta la "parabola" del "miracolo delle noci": «Sapete ora cosa avvenne?», e subito dopo: «guarda egli stesso e vede… che cosa?» (III, 61), e dal mercante di Milano nell'osteria di Gorgonzola (XVI, 319 ss.), in particolare: «"[…]. Cosa avreste fatto voi altri?"» (320), e ancora: «"[…] indovinate un po' con che bella proposta venne fuori"» (321).

meglio!"», *ibidem*) – mi sembra eccessivamente untuosa, e anzi l'autore, al quale forse sembrava troppo debole il semplice «disposto», lo rafforza con quel «sempre» che accentua la sua sottomissione e garantisce la remissività immediata e futura[9]. Il curato avrebbe potuto rispondere – come, al suo posto, avrebbe fatto chiunque, anche non particolarmente coraggioso, ma dotato di un minimo di dignità – per es. *"Ci penserò", *"Vedrò", *"Farò sapere al vostro padrone la mia decisione" o sim.

L'episodio si era aperto con la battuta del curato «"Cosa comanda?"»[10] (18) e si conclude con questa forma, per così dire, di connivenza o favoreggiamento nel commettere l'infame sopruso[11]: la vittima secondaria (don Abbondio) collabora con il prepotente nel perpetrare una violenza alle vittime principali (gli sposi); e se si considera la frase iniziale e quella finale del curato, vi si può riconoscere una forma di *Ringkomposition*: il cerchio si apre con la domanda circa l'ordine e si chiude con l'ottemperanza all'intimazione del signorotto (*comanda ~ ubbidienza*).

4. Dopo questa prima terribile paura, lo stesso sentimento si manifesta in don Abbondio quando Renzo – dopo essere stato da lui raggirato, e aver intuìto che «ci fosse sotto un mistero» (II, 37), sospetto confermato dalle parole di Perpetua, reticente solo in parte – fa irruzione nella canonica pretendendo di sapere «"chi è quel prepotente che non vuol ch'*egli* sposi Lucia"» (39). È pur vero che il giovane assume un atteggiamento deciso – anzi minaccioso, agli occhi del pavido prete –, e che mette, «forse senza avvedersene, la mano sul manico del coltello che gli usciva dal taschino» (*ibidem*), e, ancora, che alla prospettiva del curato «"Ma se parlo, son morto. Non m'ha da premere la mia vita?"» ribatte: «"Dunque parli"» (*ibidem*) – col commento del Manzoni: «Quel "dunque" fu proferito con una tale energia, l'aspetto

[9] Nel *F. e L.*, t. I, cap. I, § 28 ss., queste frasi mancano.

[10] Nel *F. e L.*, t. I, cap. I, § 29, la domanda di don Abbondio era relativa non all'oggetto dell'intimazione, ma all'identità di chi l'avanzava (messaggeri o mandante): «Chi mi comanda?».

[11] Cfr. P. Petrocchi, *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840. Con un commento storico, estetico e filologico di P. P., Firenze, Sansoni, 1893-1902 (ristampa anastatica, Firenze, Casa ed. Le Lettere, 1992), p. 10, n. 1: «[…] il M. intende fare il ritratto d'un cattivo prete, che manca ai suoi doveri, e che intenderà per doveri solamente alcuni atti esteriori, come sarebbe recitare il breviario e sim., *un complice necessario di don Rodrigo*, e causa essenziale del non eseguito matrimonio di Renzo e Lucia» [il corsivo è mio]; etc.

di Renzo divenne così minaccioso, che don Abbondio non poté più nemmen supporre la possibilità di disubbidire» (*ibidem*) –, ma una persona che provasse sentimenti di normale intensità, compresa la paura, non avrebbe avuto ragione di temere un gesto di violenza da parte di un giovane «un po' vivo, un po' testardo, un po' collerico […] ma […] galantuomo» (XXV, 480: dal ritratto che don Abbondio fa di Renzo al cardinale), e comunque mite e timorato di Dio qual è Renzo, specialmente se questa paura è paragonata a quella che ha di don Rodrigo: invece il suo terrore parossistico lo induce a dimenticare momentaneamente la minaccia del signorotto – secondo il criterio dell'"*ubi maior, minor cessat*"[12] – e a rivelare il nome di chi vuole impedire il matrimonio.

Quella del curato è una paura quasi patologica, che ha riflessi addirittura sulla sua salute, tanto che gli episodi per lui spaventosi dei due giorni consecutivi gli provocano un malessere fisico, in gran parte ipocondriaco, ovvero malattia immaginaria o psicosomatica: «Affannato e balordo, si ripose sul suo seggiolone, cominciò a sentirsi qualche brivido nell'ossa, si guardava le unghie sospirando, e chiamava di tempo in tempo, con voce tremolante e stizzosa: […]» (II, 42), che la fedele Perpetua – forse anche per farsi perdonare, con questa mezza bugia o parziale verità, o almeno esagerazione, la leggerezza di aver lasciato intendere a Renzo la verità circa il suo matrimonio – enfatizza, dando notizie allarmanti, «dalla finestra», alle comari del paese: «"Un febbrone"» (46).

Altrettanto palpabile è, nella "notte degl'imbrogli", la paura di don Abbondio, appalesata da una serie di gesti emblematici dell'uomo in preda al terrore, sino al parossismo e alla caricatura (VIII, 144-5). È significativa l'attenzione che il Manzoni dedica al lessico, a termini ed espressioni usati per descrivere le azioni del curato («ghermito», «con furia», «buttato sgarbatamente il tappeto», «imbacuccarla col tappeto, che quasi la soffogava», «gridava quanto n'aveva in canna», «cercando a tastoni l'uscio», «"fuori di questa casa! fuori di questa casa!"», che sembra il comando di un esorcista mediocre al demonio che deve scacciare da un posseduto): l'autore sembra divertirsi, utilizzando ingredienti macchiettistici che si estendono anche agli "invasori": a Renzo, che «cercando di fermare il curato, e remando con le mani, come se facesse a mosca cieca, era arrivato all'uscio […]», a Tonio, il quale «carpo-

[12] Cfr. *I Promessi Sposi*, commento di A. Momigliano, Firenze, Sansoni, 1964, p. 42, n. 5: «Ecco don Abbondio fra due paure: quella lontana di don Rodrigo e quella incombente di Renzo; è naturale che vinca la seconda».

ne, andava spazzando con le mani il pavimento, per veder di raccapezzare la sua ricevuta», a Gervaso, che «spiritato, gridava e saltellava, cercando l'uscio di scala, per uscire a salvamento», senza risparmiare neppure Lucia, «la quale, affatto smarrita, non tentava neppure di svolgersi, e poteva parere una statua abbozzata in creta, sulla quale l'artefice ha gettato un umido panno» (145), benché ne dica pure che «chiamava Renzo, con voce fioca, e diceva, pregando: "andiamo, andiamo, per l'amor di Dio"», e in poche righe la definisca due volte «poveretta».

In questa sequenza tragicomica – o meglio, più comica che tragica, considerato che non poteva comunque avere esiti drammatici – emerge la viltà del prete, che nulla risparmia pur di rispettare quella specie di promessa a don Rodrigo che gli era stata estorta dai bravi («"Disposto, etc."», cit. *supra*, § 3). La stessa paura il curato manifesta subito dopo: accorsi in aiuto i compaesani grazie alla campana a martello suonata dal sagrestano Ambrogio, è costretto dai richiami della gente ad affacciarsi alla finestra, ma al subisso di domande del popolo: «"Cos'è stato? – Che le hanno fatto? – Chi sono costoro? – Dove sono?"», dapprima risponde non proprio a tono e con riluttanza: «"Non c'è più nessuno: vi ringrazio; tornate pure a casa"», e alle pressanti domande dei soccorritori: «"Ma chi è stato? – Dove sono andati? – Che è accaduto?"», replica evasivamente, fornendo informazioni generiche e reticenti, se non senz'altro false: «"Cattiva gente, gente che gira di notte; ma sono fuggiti: tornate a casa; non c'è più niente: un'altra volta, figliuoli: vi ringrazio del vostro buon cuore"» (154), senza nominare i responsabili, per non dover dare spiegazioni imbarazzanti circa i veri invasori.

5. La codardia di don Abbondio è altrettanto se non più evidente in occasione dei suoi due viaggi al castello dell'innominato, il primo ordinato dal cardinale, il secondo imposto dalle circostanze e suggerito da Agnese, col benestare di Perpetua.

Per sottrarsi al primo, il curato cerca scappatoie davvero meschine, indegne di un pastore di anime che dovrebbe andare a confortare una sua pecorella e ricondurla alla madre[13]: alla «proposta, o comando che fosse» dell'arcivescovo (XXIII, 435):

> «"ho una buona nuova da darvi, e un consolante, un soavissimo incarico. Una vostra parrocchiana, che avrete pianta per ismarrita, Lucia

[13] Viene in mente – pur con le evidenti differenze – la parabola evangelica del "buon pastore" (Mt. 18, 12-3 ~ Lc. 15, 4-6).

> Mondella, è ritrovata, è qui vicino, in casa di questo mio caro amico; e voi anderete ora con lui, e con una donna che il signor curato di qui è andato a cercare, anderete, dico, a prendere quella vostra creatura, e l'accompagnerete qui"»,

per quanto infastidito e ansioso di fronte al precetto, risponde «chinando profondamente la testa, in segno d'ubbidienza»; ma poi tenta di sottrarsi all'incombenza, proponendosi per una mansione più facile e comoda, andare a prelevare la donna del villaggio – che poi sapremo essere la moglie del sarto – che dovrà a sua volta far coraggio a Lucia e accompagnarla in paese: «"E se andassi io?"»; e non demorde subito, neppure di fronte alla conferma del cardinale («"No, no, voi: v'ho già pregato d'altro"», 436), tentando di giustificare la sua proposta alternativa con un argomento di carità, in realtà pelosa: «"Dicevo […] per disporre quella povera madre. È una donna molto sensitiva; e ci vuole uno che la conosca, e la sappia prendere per il suo verso, per non farle male in vece di bene"» (*ibidem*).

Il viaggio è poi un incubo, un condensato di paure. Il curato si agita tra terrori diversi: all'andata teme l'innominato, diffidando della sua conversione (XXIII, 443-4); al ritorno, addirittura se la prende con la mula che lo trasporta (XXIV, 453); infine teme che i bravi dell'innominato vogliano vendicarsi di lui, ritenendo che la conversione del loro padrone sia dovuta a un suo intervento evangelizzatore (454).

6. Il secondo viaggio al castello è compiuto da don Abbondio in conseguenza della calata dei lanzichenecchi. La proposta di Agnese di riparare nel castello dell'innominato è accolta con favore da Perpetua, ma è soggetta – com'era da aspettarsi – ai dubbi del curato, sempre timoroso e incerto di fronte a qualsiasi decisione (XXIX, 555).

Già prima, nel "solito" battibecco con Perpetua, aveva espresso perplessità e timori, condensati dal Manzoni nell'*incipit* del capitolo (551). Lo stesso soggiorno nel castello è fonte di ansie e paure per il pavido curato: teme l'eventuale assalto dei lanzichenecchi, e di trovarsi in mezzo allo scontro tra costoro e il manipolo di difensori del maniero (570); ma teme anche i "cappelletti" della Repubblica di Venezia (573).

Infine, cessato il pericolo più incombente, don Abbondio e le due donne che lo accompagnano sono «gli ultimi ad andarsene; e ciò per volere di don Abbondio, il quale temeva, se si tornasse subito a casa, di trovare ancora in giro lanzichenecchi rimasti indietro sbrancati, in coda all'esercito» (XXX, 577); naturalmente questa paura ha un suo

prezzo, e infatti il ritardo ha come conseguenza – secondo le realistiche previsioni di Perpetua, che «ebbe un bel dire che, quanto più s'indugiava, tanto più si dava agio ai birboni del paese d'entrare in casa a portar via il resto» (*ibidem*) –, oltre alla devastazione della canonica compiuta dai mercenari, il furto di masserizie (un vero e proprio sciacallaggio) ad opera di compaesani («[Perpetua] venne a saper di certo che alcune masserizie del suo padrone, credute preda o strazio de' soldati, erano in vece sane e salve in casa di gente del paese», 581), che non solo sono disonesti, ma evidentemente anche violenti; proprio le persone che egli più temeva: «giacché la sua roba era in mano di birboni, cioè di quella specie di persone con cui gli premeva più di stare in pace» (*ibidem*). In questa occasione don Abbondio manifesta tutta la sua codardia in modo forse più evidente che in altre circostanze, perché essa prevale addirittura su un'altra debolezza del curato, l'avarizia: piuttosto che affrontare dei prepotenti per far valere le proprie ragioni, rinuncia a suoi beni, ai quali peraltro risulta essere molto attaccato; e del resto, nella comune scala di valori, la vita è più importante degli averi[14].

Una sorta di aforisma recita che la paura è figlia dell'ignoranza: raramente il detto è stato confermato più chiaramente che dalla condotta del nostro parroco. Per illustrare la massima, possiamo per es. pensare – rimanendo nell'ambito dei *Promessi sposi* – alla credenza che la peste fosse diffusa dagli untori (cap. XXXII-XXXIV). Ma più in generale ricordiamo anche, per es., la sciocca superstizione per cui i gufi (e in genere gli *strigidi*) – che si cibano specialmente di topi e rettili, e perciò sono animali utili all'uomo – sono da taluni considerati uccelli di malaugurio e dunque perseguitati. Nel caso del nostro personaggio, il termine "ignoranza" va inteso in senso pregnante, non solo come contrario di conoscenza, ma anche col valore di incapacità di affrontare le difficoltà con la necessaria accortezza, distinguendo i pericoli reali dalle ubbie od ossessioni e cercando soluzioni sensate ai problemi, proprio ciò che don Abbondio non fa mai. In questo senso il curato è indubbiamente ignorante; ma sembra esserlo anche nel senso etimologico del vocabolo, come suggerisce l'autore, il quale scrive che egli «ruminava tra sé» – con l'uso di un verbo che di solito denota l'attività digestiva dei bovini, spesso ritenuti (non so quanto a ragione) animali poco acuti – «Carneade! Chi era costui?», e che in qualche modo infie-

[14] Cfr. il mio articolo *Apologia di Perpetua*, «Rivista di Studi Italiani» 29, nr. 1, 2011, pp. 1-32 (*on line*), § 14 (p. 18 s.).

risce sul personaggio facendogli aggiungere: «Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli; ma chi diavolo era costui?» (VIII, 139)[15]. Sembra dunque di poter concludere che don Abbondio fosse ignorante "a tutto tondo", e di conseguenza pauroso.

7. Riprendiamo e completiamo l'argomento cui si è accennato nel paragrafo precedente. Un altro difetto di don Abbondio è l'avarizia, nei due sensi fondamentali del termine, vale a dire "avidità di ricchezze" e "propensione al risparmio".

Il primo indizio di questa debolezza del curato è offerto da Tonio, che parlando con Renzo del debito che ha verso il curato, alla proposta dell'amico di fornirgli la somma necessaria a saldarlo, osserva (VI, 114):

> «"Contento? Per diana, se sarei contento! Se non foss'altro, per non veder più que' versacci, e que' cenni col capo, che mi fa il signor curato, ogni volta che c'incontriamo. E poi sempre: Tonio, ricordatevi: Tonio, quando ci vediamo, per quel negozio? A tal segno che quando, nel predicare, mi fissa quegli occhi addosso, io sto quasi in timore che abbia a dirmi, lì in pubblico: quelle venticinque lire! Che maledette siano le venticinque lire! E poi, m'avrebbe a restituir la collana d'oro di mia moglie, che la baratterei in tanta polenta. Ma…"».

Il passo è rivelatore, e merita qualche osservazione. Renzo aveva ricordato a Tonio l'origine dell'obbligazione (*ibidem*): «"Tu hai un debito di venticinque lire col signor curato, per fitto del suo campo, che lavoravi, l'anno passato"», da cui si arguisce che il parroco, più che dedicarsi alla cura delle anime a lui affidate, attendeva ai suoi interessi economici, in particolare affittando – come un comune proprietario terriero, peraltro di appezzamenti presumibilmente non suoi, ma della parrocchia – campi ai suoi stessi parrocchiani; non solo, ma, data la sua inguaribile diffidenza, se un fittavolo non era in grado di corrispondere nei tempi stabiliti l'affitto del terreno, per assicurarsi il pagamento pretendeva in pegno da quel pover'uomo qualche oggetto di valore, come fa appunto con Tonio, trattenendo in garanzia la collana

[15] L'ignoranza di don Abbondio, o almeno il suo eventuale interesse per il sapere soffocato dalla paura e dall'egoismo, sembra emergere anche dal suo breve colloquio con il sarto di Chiuso (XXIX, 560-562). Qui il Manzoni sottolinea che un artigiano, un "civile", non tenuto a possedere alcuna cultura, sembra più dotto di un prete, che avrebbe il dovere per così dire professionale di essere dotato di una qualche istruzione: sull'argomento, cfr. il mio articolo *Briciole manzoniane: il sarto*, «Rivista di Studi Italiani», 26, 2008, pp. 53-71, specialmente § 14, pp. 64-5.

d'oro della moglie (VIII, 143): «"Ora, signor curato, mi darà la collana della mia Tecla"». Immediatamente prima il Manzoni aveva offerto un'altra indicazione della diffidenza, mescolata all'avarizia, di don Abbondio, con la descrizione delle modalità di controllo delle *berlinghe* versate da Tonio (142).

All'avarizia si aggiunge la mancanza di carità che – nonché essere una qualità di qualsiasi buon cristiano – dovrebbe essere prerogativa imprescindibile in un uomo di Chiesa qual è don Abbondio[16]: infatti non si lascia impietosire neppure di fronte al caso umano di un padre di famiglia che stenta a nutrire i suoi figli: pensiamo alla «*piccola* polenta bigia, di gran saraceno» (VI, 113) [il corsivo è mio][17], che deve bastare a sfamare una numerosa famiglia, tanto che il Manzoni incalza sulla sproporzione tra il cibo e la fame della famiglia (*ibidem*), concetto ripreso di séguito, in un'altra prospettiva (114):

> «e le donne, e anche i bimbi (giacché, su questa materia, principian presto a ragionare) non videro mal volentieri che si sottraesse alla polenta un concorrente, e il più formidabile».

Non basta: durante il colloquio con Renzo all'osteria, Tonio, a proposito del pegno che il curato deteneva, aveva concluso (*ibidem*, già cit. qui sopra):

> «E poi, m'avrebbe a restituir la collana d'oro di mia moglie, che la baratterei in tanta polenta»;

e infatti, dopo il saldo del debito, dietro sua istanza, gli restituisce l'oggetto (VIII, 143); anche i gesti del prete, messi in evidenza dall'autore, sono sintomo di avarizia e sospetto.

Ma c'è dell'altro: alla richiesta di Tonio di avere una ricevuta («"Ora […] si contenti di mettere un po' di nero sul bianco"»), il curato ribatte scandalizzato (*ibidem*): «"Anche questa! […]: le sanno tutte. Ih! com'è divenuto sospettoso il mondo! Non vi fidate di me?"». Proprio don Abbondio, diffidente come nessun altro – secondo quanto risulta dai passi citati in questo paragrafo[18] –, imputa una forma di

---

[16] Ricordiamo la domanda retorica che Renzo rivolge a Perpetua: «"ma tocca ai preti a trattar male co' poveri?"» (II, 38).

[17] Anche poco dopo l'autore insiste sulle dimensioni ridotte della polenta, che, una volta scodellata, «parve una *piccola* luna, in un gran cerchio di vapori» (*ibid*.) [il corsivo è mio].

[18] Va aggiunta la reazione del curato all'inizio dell'episodio, quando, all'annuncio da parte di Perpetua della visita di Tonio, non solo domanda «"A

diffidenza a un altro, certamente meno malfidato di lui, e anzi estende l'accusa all'intera umanità («"il mondo"»), secondo il suo costume, proponendosi come un paradigma di rettitudine[19]: è, per usare un modo di dire popolare, "il bue che dice cornuto all'asino"; senza contare che la mancanza di fiducia di Tonio non è vera ma simulata, poiché la richiesta della quietanza è soltanto un espediente per dare tempo ai promessi sposi di entrare nella stanza e pronunciare la formula di matrimonio.

8. La sua paura si manifesta anche attraverso una forma egocentrica di mania di persecuzione: don Abbondio è convinto di essere tormentato non solo da chi lo circonda direttamente, ma anche dalle persone più lontane, anzi dall'universo intero. Oltre a prendersela, giustamente, con don Rodrigo, si ritiene perseguitato – quasi fosse il centro del mondo – dalle autorità e dai potenti di tutta Europa, nei suoi pensieri durante il suo primo viaggio verso il castello (XXIII, 443); poco dopo accusa di temerarietà perfino la mula[20] che lo trasporta, quasi che cercasse il pericolo per tribolare lui (XXIV, 453, già ricordato *supra*, § 5); ricordiamo poi le sue elucubrazioni durante il secondo viaggio verso il castello, in cui se la prende con tutto il mondo (XXIX, 556); non solo, ma si sente vittima speciale dei mercenari, come si può intuire per es. dalla frase che dice al sarto di Chiuso: «"Cosa devo dire? Mi doveva cascare addosso anche questa!"» (560). E sì che in precedenza Perpetua, tentando, peraltro inutilmente, di indurlo a un minimo di buon senso e di logica, e non rinunciando a esprimere la propria disapprovazione per il suo vittimismo, di fronte alle sue perplessità in relazione alla fuga gli aveva domandato ironicamente (552): «"Che vengono per far la guerra a lei i soldati?"»[21].

Neppure di fronte a un fenomeno collettivo come l'epidemia di peste don Abbondio si esime dal ritenere che il morbo si sia accanito

---

quest'ora?"» (e il Manzoni sottolinea: «com'era naturale»), ma incalza: «"[…] Ehi! ehi! siete poi ben sicura che sia proprio lui?"» (VIII, 140).

[19] Si pensi, per es., ai suoi pensieri durante il primo viaggio al castello dell'innominato: «Ci vuol tanto a fare il galantuomo tutta la vita, com'ho fatt'io?» (XXIII, 443): cfr. il mio articolo *Apologia di Perpetua*, cit. alla n. 14, §§ 11 (p. 13) e 14 (p. 17).

[20] E pensare che in precedenza il curato era stato rassicurato dall'aiutante di camera del cardinale – con un suo «mezzo sogghigno» e con l'auto-ironia dell'autore – con la frase «"Si figuri […]: è la mula del segretario, che è un letterato"» (XXIII, 439); e che alla sua domanda «"Vizi non ne ha?"», questi gliel'aveva garantita rispondendo: «"Vada pur su di buon animo: è un agnello"» (441).

[21] Cfr. il mio articolo *Apologia di Perpetua*, cit. alla n. 14, § 12 (p. 14.).

segnatamente contro di lui, come si può capire da ciò che dice a Renzo tornato temporaneamente in paese (XXXIII, 641).

Sarebbe possibile ricordare ancora altri esempi, ma per ragioni di brevità li omettiamo.

9. Siamo informati che don Abbondio possedeva ricchezze non irrisorie dal passo in cui egli e la sua domestica si preparano alla fuga davanti all'incursione dei lanzichenecchi, quando, non potendo portarlo con sé, Perpetua nasconde il gruzzolo del prete (XXIX, 554). È lecito nutrire qualche dubbio, per usare un eufemismo, non tanto circa l'origine di questo «tesoretto» – che deriva verosimilmente dalle offerte dei fedeli e da rendite agrarie (cfr. l'affitto di Tonio, *supra*, § 7) –, quanto piuttosto circa il suo utilizzo: specialmente se si considerano le condizioni economiche della popolazione in quegli anni (vittima, in sintesi, di una carestia endemica), è evidente che il curato non ispira il suo comportamento ai precetti evangelici che impongono di aiutare il prossimo; e anzi, egli si serve della sua posizione di proprietario terriero per vessare non un prossimo qualsiasi, ma addirittura il proprio gregge. All'avarizia si aggiunge dunque, in questo caso, la mancanza di carità cristiana, fenomeno grave soprattutto perché si verifica in un rappresentante di quella Chiesa che predica l'amore o almeno la solidarietà.

Si ha un altro esempio dell'avarizia di don Abbondio durante il soggiorno suo e di Agnese e Perpetua nel castello dell'innominato, conseguente all'invasione dei mercenari tedeschi. Si tratta, se mi è consentito il termine, di duplice avarizia: di carattere materiale e di natura morale.

Per quanto attiene al primo aspetto, il Manzoni sottolinea che «chi aveva danari e discrezione, andava a desinare giù nella valle, dove in quella circostanza, s'eran rizzate in fretta osterie» (XXX, 575), cosa che non fa il curato – che pure possiede «danari», ma anziché «discrezione» ha solo paura –, il quale si guarda bene dallo scendere a valle a desinare a pagamento (576).

Perfino le due donne che lo accompagnano – dotate, loro sì, di «discrezione» –, non essendo per loro opportuno scendere a pranzare nelle osterie, si rendono però utili, pagando col lavoro il cibo che consumano nel castello (575), mentre don Abbondio, nonostante l'invito dell'innominato («Aveva poi pregati gli ecclesiastici, e gli uomini più autorevoli che si trovavan tra i ricoverati, d'andare in giro e d'invigilare anche loro», 575), non si dedica alla richiesta attività di sorveglianza, data anche la sua congenita paura, che ha come conseguenza

naturale il consueto servilismo: «A tutti i suoi compagni di rifugio faceva gran riverenze o gran saluti, ma bazzicava con pochissimi» (576): questa è l'"avarizia morale" cui accennavo poc'anzi.

L'ultimo esempio che merita di essere citato rappresenta una sorta di nemesi o contrappasso dell'avarizia del curato. Terminate le scorrerie dei lanzichenecchi, al ritorno a casa don Abbondio e Perpetua trovano la canonica messa a soqquadro e saccheggiata, e, a piè del fico, «la terra smossa, e, […] in vece del morto, la buca aperta» (580). Scomparso il «tesoretto», il ripristino della casa deve essere effettuato «rifacendo a poco a poco usci, mobili, utensili, con danari prestati da Agnese» (581): colui che era stato creditore di almeno un suo parrocchiano, Tonio (cfr. *supra*, § 7), diventa a sua volta debitore di una fedele della sua parrocchia, che aveva ricevuto in dono dall'innominato i famosi cento scudi d'oro[22] («lo pregava di far accettare alla madre di Lucia cento scudi d'oro ch'eran nel gruppo, per servir di dote alla giovine, o per quell'uso che ad esse sarebbe parso migliore», XXVI, 500), di cui, naturalmente, «non aveva fatta la confidenza a nessuno, fuorché a don Abbondio; dal quale andava, volta per volta, a farsi spicciolare uno scudo, *lasciandogli sempre qualcosa da dare a qualcheduno più povero di lei*» (XXIX, 555) [il corsivo è mio]. Quest'ultima frase induce a due riflessioni: la prima sulla carità spontanea di Agnese[23] (che pure è una laica), alla quale sembra non corrispondere quella del curato, che si limita a fare il cambiavalute e il dispensatore della beneficenza altrui; la seconda sull'ironia della sorte, che sembra essersi divertita a capovolgere le condizioni economiche dei due, quasi con l'applicazione pratica del versetto del *Magnificat* – il cantico con cui Maria loda e ringrazia Dio per la sua bontà – «*esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes*» (Lc. 1, 53).

10. Tra gli svariati difetti e colpe di don Abbondio è riconoscibile anche la condizione del "pastore mercenario" condannato nel famoso brano giovanneo del "buon pastore" (Io. 10, 11 ss.): si potrebbe affermare che don Abbondio è appunto il "*pastor mercennarius*" di cui parlava Gesù Cristo, nel senso che si è messo al servizio – remunerato – della Chiesa per trarne tutti i possibili vantaggi e tenersi lontano da

[22] Nel *F. e L.* t. III, cap. IV, § 61, gli scudi erano addirittura «dugento».

[23] Ricordiamo anche il gesto, ancor più generoso, di Renzo che, appena entrato nel bergamasco, pur essendo esule e incerto sul futuro, dona tutto il denaro che gli è rimasto a una famigliola che stende la mano, pronunciando la celebre frase: «"La c'è la Provvidenza!"» (XVII, 338).

fastidi e pericoli, come dice chiaramente il Manzoni nella breve biografia del personaggio (I, 23).

In questa prospettiva rientra il suo comportamento di fronte alla prevaricazione di don Rodrigo: quando «*videt lupum venientem*», non solo «*dimittit oves et fugit*» (Io., *ibidem*), ma addirittura si rende in qualche modo complice, o almeno connivente (cfr. *supra*, § 3), del "lupo", e quando un'«*ovis*», Lucia, ha bisogno del suo aiuto, ossia di essere consolata, cerca, per pusillanimità, di evitare l'incarico, che dovrebbe invece essere – come gli ricorda l'arcivescovo – «"consolante, soavissimo"» (XXIII, 435: cfr. *supra*, § 5; vd. anche n. 13).

11. Ho annoverato *supra*, § 2, una forma quasi di empietà tra le colpe di cui si macchia don Abbondio. Oltre all'esempio ricordato al § 3, non può sfuggire un altro caso di irriverenza: mi riferisco all'episodio nel quale, in procinto di lasciare il paese per rifugiarsi nel castello dell'innominato, il curato e la sua governante si trovano a costeggiare la chiesa (XXIX, 556):

> «Don Abbondio diede, nel passare, un'occhiata alla chiesa, e disse tra i denti: "al popolo tocca a custodirla, che serve a lui. Se hanno un po' di cuore per la loro chiesa, ci penseranno; se poi non hanno cuore, tal sia di loro"».

È riconoscibile, nelle parole del curato, freddezza se non indifferenza ai limiti del cinismo, oltre che impudenza: per un sacerdote la chiesa – come edificio ma anche come simbolo della comunità cristiana (ricordiamo, per quanto universalmente noto, che 'chiesa' deriva dal lat. *ecclesia*, a sua volta traslitterazione del gr. ἐκκλεσία 'assemblea') – è il nucleo non solo della vita religiosa della parrocchia, ma anche del proprio *status* di ministro del culto, e dunque dovrebbe avere per lui un fondamentale valore morale; per quanto attiene all'impudenza, quasi stupisce che don Abbondio non si renda conto che la chiesa, per quanto utile ai fedeli, serve in particolare a lui, che ne trae il proprio sostentamento[24].

In sintesi, se abbiamo definito complicità o almeno connivenza il suo comportamento in relazione al divieto di celebrare il matrimonio (*supra*, § 3), qui si può certamente parlare di insensibilità; e se non è lecito accusare il curato di acquiescenza all'iconoclastia – esito più che probabile dell'invasione dei mercenari, che essendo «luterani la più parte» (553), considerano presumibilmente un titolo di merito deva-

[24] Cfr. il mio articolo *Apologia di Perpetua*, cit. alla n. 14, § 14 (p. 17.).

stare una chiesa cattolica –, perché non potrebbe far nulla in difesa dell'edificio sacro, neppure affrontando un inutile sacrificio della vita, si deve tuttavia censurare il suo approccio all'abbandono della *propria* chiesa alla furia degli invasori, per cui non dimostra il minimo rincrescimento (forse provato dai parrocchiani), tutto preso dallo stimolo della paura, cui si collega la preoccupazione della fuga per salvarsi la vita.

Il Manzoni sottolinea questa indifferenza con una curiosa omissione: al ritorno a casa di don Abbondio e Perpetua (XXX, 579 ss.) viene sommariamente descritta la devastazione della casa e dell'orto, ma non viene spesa una parola per la chiesa; eppure non si può pensare che la soldataglia – luterana, ripeto – non abbia saccheggiato, oltre alla canonica, anche il tempio, che probabilmente custodiva arredi di valore, in oro o argento. È lecito supporre che il curato non dia neppure un'occhiata alla chiesa, o comunque non se ne preoccupi più di tanto, impensierito solo dall'integrità della casa, in cui deve abitare. In questo caso, insomma, la critica del comportamento del prete da parte dell'autore non è espressa grazie all'esposizione di fatti o a un suo commento, ma risulta *ex silentio*.

12. Abbiamo visto *supra*, n. 18, la diffidenza di don Abbondio all'inizio della sequenza del tentato matrimonio "di sorpresa"; ma questo difetto risalta in parecchie altre occasioni. Ricordiamo i suoi pensieri quando si trova con l'innominato prima della partenza per andare a liberare Lucia (XXIII, 440), e durante la prima ascesa al castello dell'innominato (444); più tardi, di fronte alla proposta di Agnese di riparare nello stesso castello, esprime i suoi dubbi a Perpetua (XXIX, 555, già ricordato *supra*, § 6); notiamo ancora, poco dopo, le sue domande al sarto (XXIX, 560-1).

La diffidenza di don Abbondio si manifesta sino all'ultimo, quando, nel finale del romanzo, esprime dubbi circa l'effettiva morte di don Rodrigo (XXXVIII, 731-2).

Va notata, specialmente in ciò che segue, la meschina reazione del prete alla conferma della notizia della morte del signorotto, che denuncia cinismo o, se vogliamo, è un altro segno di empietà, oltre a quelli ricordati *supra*, §§ 3 e 11. Ecco le parole del curato (732-3): «"Ah! è morto dunque! è proprio andato!" esclamò don Abbondio», etc.

Mentre Renzo, buon cristiano ma laico, ha perdonato evangelicamente, e «di cuore», il proprio persecutore (che pure gli ha causato una serie di dolorose disavventure, perfino con rischio della vita), don Abbondio (che ha patito, a causa di don Rodrigo, solo contrarietà as-

sai lievi), sacerdote, e dunque tenuto, per dovere del suo ministero, a praticare la carità e ad accordare il perdono predicato da Gesù Cristo, non concede la sua remissione – si badi bene – neppure a un morto, ma al giovane che dichiara di aver perdonato, si limita a rispondere con una formula farisaica, completata da dichiarazioni di sollievo che non si addicono certo a un prete nei confronti di un defunto, chiunque egli fosse da vivo. Se può sembrare ipocrita la massima "*de mortuis nil nisi bonum*", è però innegabile che ai trapassati si deve un minimo di rispetto, o almeno silenzio – una forma di "*epoché*" –, specialmente da parte di un rappresentante della Chiesa. Qui invece è messa in evidenza la sua assoluta meschinità, che, come ho accennato *supra*, rasenta l'empietà, sia come mancanza di rispetto ai dettami evangelici relativi al perdono, sia come opposto della *pietas* dovuta, persino dai pagani, ai morti. Insomma, don Abbondio, che approva il comportamento di Renzo, a sua volta non lo applica, perché non ha affatto perdonato: è la puntuale attuazione del modo di dire popolare che suona all'incirca "fa' quel che il prete dice, non quel che il prete fa".

13. Quello ora illustrato è il tocco finale del ritratto di un personaggio pieno di difetti o colpe e privo di qualità. Si potrebbe anche continuare nell'esame di tali magagne, ma ne risulterebbe un libro, e, come giustamente afferma il Manzoni (*Introduzione*, 8[//]), «di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo».

L'atteggiamento di questo personaggio è stato sviscerato in un'infinità di commenti al romanzo, monografie[25], capitoli di opere generali, articoli, etc.: in genere gli studiosi ne elencano i difetti senza però condannarlo, e piuttosto ne evidenziano i limiti caratteriali ridimensionando o cercando di giustificare in qualche modo i suoi comportamenti. Per brevità, dopo aver ricordato che il Getto[26] lo definisce «eroe del quieto vivere», riporto alcuni passaggi del ritratto offerto dal Viti[27], che sintetizza il giudizio della maggioranza dei commentatori: «Uomo angusto, soggiogato dal terrore e dal sospetto, vive schiavo delle minuzie della vita; privo di volontà, cede a tutti […]; debole, vuol far

[25] Ne ricordo solo alcune, di epoche diverse: M.P. Tommasini, *Don Abbondio e i ragionamenti sinodali di Federigo Borromeo*, Città di Castello, Lapi, 1904; G. Martinotti, *Don Abbondio*, Pavia, Stab. Tip. Succ. Bizzoni, 1925; L. Gessi, *Don Abbondio ubbidisce a Perpetua*, Torino, S.E.I., 1960.

[26] *I Promessi sposi*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1964, *ad loc*.

[27] G. Viti, *Conoscere i Promessi sposi*, Firenze, Le Monnier, 1986 (20° rist.: 1968[1]), pp. 156-159.

passare la sua titubanza per prudenza […]; incapace per natura a compiere il male, per viltà si fa complice e strumento dei violenti; sacerdote, non capisce le parole del Cardinale. […]. Don Abbondio, sopraffattore per viltà, ha sempre l'aria della vittima. […] Ma sempre un vile, sempre un animo piccino piccino, sempre un povero prete fallito. […]. È privo di cultura, è attaccato al denaro, è diffidente di tutti…: e potremmo continuare a lungo ad elencarne i difetti e le magagne». E ancora: «[…] la canzonatura è unita alla compassione […] perché con profonda compassione il Manzoni guarda a tutte le debolezze umane […]». Su quest'ultima osservazione ho delle riserve: non v'è dubbio che l'autore abbia comprensione per le mancanze degli esseri umani, anche perché è consapevole dei propri limiti di uomo, ma non mi sembra manifestare per don Abbondio se non quella forma di pietà che si prova per chi è irrecuperabile, per chi è talmente radicato nei suoi vizi da non poter essere aiutato altrimenti che commiserandolo.

Del resto, se il Manzoni avesse inteso offrire per il personaggio un sia pur piccolo barlume di ravvedimento, non lo avrebbe descritto così vile e meschino sino all'ultimo (cfr. la sua reazione alla notizia della morte di don Rodrigo, *supra*, § 12).

Anche la celia nei confronti della domestica morta («"Ha proprio fatto uno sproposito Perpetua a morire ora; ché questo era il momento che trovava l'avventore anche lei"», XXXVIII, 734)[28], se pure non può essere considerata una vera colpa, è certamente una mancanza di buon gusto e di sensibilità, e un segno di pochezza mentale, oltre che, in qualche modo, d'ingratitudine[29]: non sono dunque d'accordo con l'analisi del Viti, che a questo proposito scrive (*ibidem*): «Una parola ancora sull'ultimo don Abbondio, quello dopo l'annunzio della morte di don Rodrigo. Che sospiro di sollievo, che esultanza a quella gioia inaspettata! […]. Simpatico sempre, prima la paura lo faceva impacciato e guardingo […]»; più cauto il giudizio del Petrocchi[30], secondo

[28] Cfr. il mio articolo *Apologia di Perpetua*, cit. alla n. 14, § 17 (p. 24).

[29] In tema di irriconoscenza, notiamo che don Abbondio non si cura affatto di ringraziare Agnese per l'idea, poi messa in atto, di riparare nel castello dell'innominato (ma ringrazia svisceratamente costui, per servilismo, perché lo teme): secondo lui tutto gli è dovuto, come emerge dalle accuse di egoismo o ingratitudine che rivolge (proprio lui!: cfr. "il bue…", § 7) ai suoi parrocchiani prima della partenza per il rifugio: «"Possibile che nessuno mi voglia aiutare! Oh che gente! Aspettatemi almeno, che possa venire anch'io con voi; aspettate d'esser quindici o venti, da condurmi via insieme, ch'io non sia abbandonato. Volete lasciarmi in man de' cani?"» (XXIX, 553).

[30] Petrocchi, *loc. cit*. alla n. 11.

il quale «[il M.] riesce però a creare un tipo non antipatico, un poveruomo pauroso che è diventato proverbiale»: definire «simpatico» il curato mi sembra in contrasto con l'immagine del personaggio che emerge dalle sue azioni e dai suoi pensieri; si può insomma affermare che in non poche situazioni è comico, ma simpatico proprio no, sempre che per simpatia non si intenda la compassione (peraltro vocaboli etimologicamente equivalenti: *sun* + *path-* ~ *cum* + *patior*), ma nei termini che ho poc'anzi indicato.

Don Abbondio è più immorale di don Rodrigo e dell'innominato, perché entrambi costoro hanno il "coraggio" (meno il primo che il secondo) di commettere il male, e inoltre quest'ultimo ha anche la forza di convertirsi: il curato invece non sa fare il bene, ma non è colpevole di crimini commessi direttamente[31] come i due succitati personaggi, e paradossalmente, non essendo neppure in grado di fare il male in prima persona, si rende in qualche modo complice delle colpe del signorotto locale (cfr. Viti: «incapace per natura, etc.», cit. qui sopra), e non prova pentimento, convinto com'è di essere nel giusto (cfr. *supra*, n. 19). L'ignavo è peggiore del criminale, perché non sa o non vuole scegliere tra il bene e il male, come insegna Dante, che non assegna agli ignavi neppure la "dignità" dell'inferno, dove «alcuna gloria i rei avrebber d'elli» (*Inf*. III 42).

14. Nel descrivere alcuni personaggi, o le loro metamorfosi, mi pare che il Manzoni assuma un atteggiamento manicheo: alcuni sono assolutamente negativi (don Rodrigo, il primo innominato, il principe padre, anche il Griso), altri affatto positivi, depositari di tutte le virtù (Lucia, fra Cristoforo, il cardinale, il secondo innominato); fortunatamente ne incontriamo anche qualcuno "in chiaroscuro", nel cui carattere e nei cui comportamenti sono riconoscibili aspetti variegati (in particolare Renzo, ma anche Agnese, Perpetua, fra Galdino, il sarto di Chiuso). È superfluo notare che questi ultimi sono i più realistici, quelli che meglio rappresentano l'ordinaria umanità, mentre i precedenti ricoprono nel romanzo un ruolo paradigmatico: don Rodrigo è il tirannello di provincia, prepotente con la povera gente e servile con i

[31] Cfr. per es., *I Promessi sposi*, a cura di A. Marchese, Milano, Mondadori, 1987[4], Cap. I – Guida alla lettura, p. 31: «Don Abbondio, insomma, è un mediocre, un debole, un pavido (macerato anche dal "fiele in corpo", dai "tanti bocconi amari inghiottiti in silenzio", dal "mal umore lungamente represso"): non è però un malvagio (si pente del cattivo pensiero di non aver suggerito ai bravi di portare a Renzo stesso l'"imbasciata")».

potenti (l'innominato), ma talmente mediocre, se non spregevole, che il Manzoni ne eliminò la descrizione della morte rispetto al *F. e L.* (tomo IV, cap. I, § 1 ss.), forse perché vi aveva un certo sapore epico; l'innominato è dapprima uno spietato bandito, che «non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto» (XX, 378), una specie di riedizione del Farinata dantesco, e dopo la conversione penitente benefattore, quasi un santo, ma grande in entrambe le condizioni; il padre di Gertrude è un freddo calcolatore privo di sentimenti tranne l'egoismo; il Griso è il modello del vile sicario e dell'avido giuda. Lucia è, in breve, il simbolo delle virtù teologali; fra Cristoforo, il cardinale, l'innominato convertito sono tre aspetti della carità totalizzante, spinta, nel caso del cappuccino, sino all'eroismo.

Tutti i principali personaggi (protagonisti o comprimari) negativi – con l'eccezione del principe padre, di cui, dopo la monacazione della figlia, non vengono più fornite notizie – o subiscono una radicale metamorfosi morale nel corso del romanzo (come l'innominato, o anche, nel "*flash back*", Lodovico > fra Cristoforo, e lo stesso fratello dell'ucciso da Lodovico[32]), oppure espiano con la morte per peste[33] (don Rodrigo, perfino il Griso). Il solo "inconvertito" che scampa all'epidemia e che resta identico a se stesso sino all'epilogo della narrazione è don Abbondio: in lui permangono invariati gli stessi difetti anche dopo lo sconvolgimento della guerra e della peste. Alcuni difetti sembrano attenuati, ma non per un cambiamento caratteriale del curato, bensì perché sono mutate le sue condizioni esistenziali e la situazione locale, come si rileva dal suo comportamento nell'ultima sequenza in cui compare (cfr. *supra*, §§ 12-13).

15. Da quanto sin qui esposto mi sembra di poter riconoscere, nel ritratto che il Manzoni fa di don Abbondio, un accanimento deliberato, difficilmente comprensibile se non per uno scopo ben preciso. Si potrebbe pensare che il romanziere abbia voluto presentare due mo-

---

[32] Ricordo il commento dell'autore alla fine dell'episodio: «La nostra storia nota espressamente che, da quel giorno in poi, quel signore fu un po' men precipitoso, e un po' più alla mano» (IV, 81).

[33] Che, oltre che «*una scopa*» (cfr. il giudizio di don Abbondio [XXXVIII, 732]: «"È stata un gran flagello questa peste; ma è anche stata *una scopa*; ha spazzato via certi soggetti, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più"»), è, per alcuni individui (ma non per tutti: si pensi a fra Cristoforo, Perpetua, perfino don Ferrante), la punizione terrena dei peccati: per don Abbondio, invece, la punizione non è la morte, ma continuare a vivere nella sua condizione di perenne paura, in mezzo a quelli che egli ritiene essere i pericoli dell'esistenza.

delli di religiosi: quelli che hanno còlto e applicano il messaggio evangelico (fra Cristoforo, il cardinale, i padri Felice e Michele del lazzeretto, perfino fra Galdino[34]), e quelli che, per ignavia o per egoismo o per amore del quieto vivere non si attengono ai precetti cristiani (*in primis* don Abbondio, ma anche il vicario delle monache, la madre badessa di Monza, il padre provinciale dei cappuccini). In particolare, la contrapposizione tra don Abbondio, che appare il ricettacolo di ogni difetto, e fra Cristoforo o il cardinale – sottolineata dal suo colloquio col curato[35] –, che rappresentano la *summa* delle virtù umane e cristiane, ha un che di manicheo (cfr. *supra*, § 14), e dunque poco verosimile, perché nella vita reale anche il peggior malfattore ha almeno un lato apprezzabile, per quanto piccolo e nascosto, e viceversa anche i santi hanno qualche pur minimo difetto.

Mi sembra che il Manzoni abbia ecceduto nel dipingere negativamente don Abbondio, per il quale paradossalmente si può provare non dico simpatia (cfr. *supra*, § 13), ma compassione o solidarietà, perché, dato che nessuno di noi è del tutto immune da peccati, ma ciascuno condivide con il curato almeno un difetto, più o meno marcato, ci si sente in qualche misura compartecipi delle sue colpe.

Escludendo nel Manzoni qualsiasi forma di anticlericalismo – che non avrebbe senso, considerata l'esaltazione che fa di altri religiosi (cfr. qui sopra e § 14) –, si può ritenere che con questa figura l'autore abbia voluto indicare come non deve essere un prete, concentrando in un solo individuo i vizi di alcuni rappresentanti del clero, nel Seicento come ai suoi tempi. Ma questo accumulo di difetti risulta – ripeto – poco credibile, e dunque mi pare che la lezione morale sia in pratica fallita, perché basata su un assunto inverosimile: l'attribuzione di un eccesso di colpe a un solo individuo, con un certo accanimento contro di lui, diventa sospetta, e induce il lettore a solidarizzare con colui che, a ben vedere, è vittima non solo del suo carattere, ma delle circostanze: di qui può derivare quella simpatia umana (o comunque, per usare una litote, la "non antipatia" di cui parla il Petrocchi [cfr. *supra*, § 13 e

[34] Cfr. il mio articolo *Religiosi "minori" dei Promessi sposi: fra Galdino (P. S. III, 59-62; XVIII, 351-354)*, «Critica letteraria», a. XXXV (2007), n. 136, pp. 455-477.

[35] Notiamo che invece fra Cristoforo e don Abbondio non s'incontrano mai, e credo che ciò non sia casuale: un incontro tra il frate e il prete sarebbe inopportuno, perché, mentre il porporato è il superiore gerarchico del curato, e dunque può cercare di condurlo sulla retta via della carità cristiana, il cappuccino è, per così dire, un "pari grado", non legittimato a fare richiami a un confratello, nonché per altre ragioni che sarebbe troppo lungo elencare in questa sede.

n. 30]) che si prova naturalmente per chi subisce un attacco immotivato o comunque esagerato.

Mi sembra invece poco plausibile il suggerimento del Fabris[36] – citato da altri commentatori[37] –, che ha creduto di identificare il curato manzoniano con don Alessandro Bolis, parroco di Germanedo (oggi frazione di Lecco), al quale, in ogni caso, viene ascritto il solo difetto della pigrizia, non certo la miriade di colpe imputate a don Abbondio. Non si può escludere che il curato conosciuto dall'autore rappresenti un primo spunto che, elaborato ed esasperato, ha dato vita al prete del romanzo. Questi è senza dubbio un personaggio di fantasia, o tutt'al più un amalgama di caratteri di diversi individui reali, magari religiosi e laici, conosciuti dal Manzoni, ma non può essere il profilo morale di un solo uomo. Proprio questo accumulo di tutte le magagne, senza neppure un pregio, in un solo personaggio lo rende, ripeto, poco realistico, anche se in genere divertente. Del resto, l'opposto di don Abbondio, il cardinal Federigo Borromeo – il cui ritratto è peraltro un'agiografia vera e propria – non è del tutto esente da difetti, di uno dei quali (le sue «opinioni […] piuttosto strane che mal fondate») infatti l'autore dà conto (XXII, 423).

A voler essere maliziosi, si potrebbe sospettare che una o più caratteristiche di don Abbondio siano state mutuate da qualche religioso insegnante del Manzoni in uno dei collegi in cui fu educato (i Somaschi di Merate e di Lugano, i Barnabiti di Milano), che non incontrava le sue simpatie o cui egli era ostile, e che la concentrazione dei difetti nel curato (uno dei personaggi più riusciti del romanzo, ancorché ec-

---

[36] C. Fabris, *Memorie manzoniane*, dialogo *Una serata in casa Manzoni*, Milano, Cogliati, 1901, p. 104 (opera poi ristampata in varie edizioni, tra le quali ricordo quella di Sansoni, Firenze 1959): «[I personaggi sono il Manzoni e quattro suoi amici, cioè un Canonico, un Marchese, un Bibliotecario e un Professore].

Marchese: "Già nei personaggi del tuo romanzo hai fatto un po' il ritratto di alcuni tuoi congiunti e conoscenti. Nella Signora di Monza c'è qualche ricordo della ex-monaca tua zia Teresa, nel cardinale Federigo c'è molto di monsignor Tosi, vescovo di Pavia, e l'idea del don Abbondio te l'ha data il tuo povero curato di Germanedo, dove avevi la tua villa, presso Lecco, don Alessandro Bolis".

Canonico: "Quello che non voleva che venisse nella sua parrocchia alcun prete per far le missioni, per non restar poi lui nell'impiccio di dover ascoltare troppe confessioni".

Bibliotecario: "Quanto pagherei di sapere se quel povero curato, morto nel '32, e quindi sopravvissuto cinque anni alla pubblicazione dei *Promessi Sposi*, li abbia letti e abbia riconosciuto il suo ritratto!"».

[37] Per es. Messina, *comm. cit*. alla n. 4, p. 13, n. 21; Caccia, *comm. cit*. alla n. 4, p. 60; etc.

cessivamente caratterizzato) costituisca l'accentuazione quasi iperbolica dei suoi difetti, utile all'autore a contraddistinguere l'uomo in modo inconfondibile e nello stesso tempo a prendersi una piccola vendetta di quell'antico o di quegli antichi maestri. Del resto, l'aneddotica riferisce che il giovane Alessandro si divertisse, come dispetto o provocazione verso i suoi educatori, a scrivere "papa" e "re" con la minuscola[38].

Don Abbondio è fondamentalmente una vittima. È vittima della propria indole (perché forse è vero che «"il coraggio, uno non se lo può dare"» (XXV, 491), così come altre qualità positive), ma lo è anche dell'autore del romanzo che ne ha plasmato il carattere. Se si fosse trattato di un personaggio storico, il Manzoni sarebbe stato per così dire costretto a descriverne la condotta e a delinearne la personalità almeno approssimativamente quale risulta dai dati biografici (come fa, all'incirca, con il cardinale Federigo Borromeo); invece, essendo un personaggio di fantasia – ancorché forse in parte mutuato da qualche religioso conosciuto dallo scrittore (cfr. qui sopra, e *infra*, § 16) – i suoi difetti, o peggio le sue colpe, sono frutto della creatività del romanziere, che li ha sottolineati fino all'esasperazione.

Mi sento comunque di affermare, in conclusione, che il presunto accanimento del Manzoni contro don Abbondio, di cui si è fin qui trattato, nonché nuocere al complesso del romanzo, addirittura lo arricchisce e lo qualifica, nel senso che vi si può leggere un insegnamento morale, relativo soprattutto al clero, che s'impernia sull'esempio completamente negativo del curato.

16. **Appendice**. È stata sottoposta a disamina anche l'adozione del nome Abbondio per il curato: la generalità dei commentatori vi ha sentito un sapore locale (come – mi si consenta il paragone un po' irriverente – i prodotti tipici in gastronomia), perché «Abbondio è il patrono di Como e il titolare d'una fra le più suggestive basiliche del nord»[39]. Ma qualche bello spirito ha cercato di riconoscervi il proposito dell'autore di seguire il principio del "*nomen omen*": per es. il Pe-

[38] Cfr. il mio articolo *Note sulla Gertrude manzoniana*, «Critica letteraria», a. XXXIX (2011), n. 150, pp. 1-19, § 6.

[39] G. Contini, *Onomastica manzoniana*, «Corriere della sera», 25 agosto 1965, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 204, e infine in *Manzoni, Guida storica e critica*, a cura di L. Caretti, Roma-Bari, Laterza, 1979², p. 176; cfr. anche il mio articolo *I nomi dei personaggi nei Promessi sposi*, «Critica letteraria», a. XXV (1997), n. 97, § 2.a (p. 638).

trocchi[40] commenta: «Se non paresse uno scherzo, si potrebbe dire essere stato messo da Manzoni per l'analogia con *Abbondare*»; questo riferimento generico è precisato dalla Gherarducci e dal Guidetti, che gli attribuiscono senso fisico, chiosando: «Il nome suggerisce l'idea di "abbondare, abbondanza" ed il curato è infatti rappresentato come "pesante di sua natura" (cap. VI)»[41]. Mi sembra una sterile e velleitaria ricerca di significati reconditi legati all'etimologia, che rappresenta un evidente fraintendimento delle intenzioni dell'autore, il quale – ad eccezione dei soprannomi dei bravi e del cognome «Lunghigna» (evidentemente composto di *lunga* + *ghigna* = "faccia lunga"), uno dei mancati mariti di Perpetua (l'altro, «Suolavecchia», anch'esso manifestamente composto, non si riferisce *stricto sensu* a una caratteristica fisica) – non mi risulta aver imposto il nome ai personaggi dei *Promessi sposi* in conseguenza del loro aspetto fisico[42].

Ma se proprio si volesse attribuire al Manzoni l'intenzione di indicare in questo personaggio il criterio secondo cui "*nomina sunt consequentia rerum*", perché non supporre, anche alla luce di quanto esposto nel corso di questo studio, che l'"abbondanza" che è stata evocata potrebbe riferirsi ai difetti, ossia che l'autore avrebbe chiamato il curato "Abbondio" perché "abbonda" di difetti? Questa mia è più che altro una provocazione, perché sono convinto che la ragione della scelta di questo nome sia quella indicata dalla quasi totalità degli studiosi (cfr. qui sopra e n. 39). Del resto, in genere l'autore ha caricato non i nomi,

---

[40] Petrocchi, *loc. cit*. alla n. 11.

[41] *I Promessi Sposi*, a cura di I. Gherarducci - E. Guidetti, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 21, n. 51; il commento così prosegue: «Solo dopo la peste Renzo, incontrando il sacerdote, vedrà "quelle povere braccia ballar nelle maniche, dove altre volte stavano appena per l'appunto" (cap. XXXIII)».

[42] Non così nella prima redazione del romanzo, dove troviamo una deformazione canzonatoria di un nome, dovuta a caratteristiche fisiche, comunque operata da altri personaggi, non direttamente dal Manzoni (*F. e L.*, t. II, cap. IX, § 26-27): «la governatrice favorita di Donna Prassede era nominata molto variamente. Il suo nome proprio era Margherita, ma dalla padrona era chiamata Ghita, dalle donne inferiori a lei, e dai paggi di Donna Prassede Signora Ghitina; e dai servitori di Don Ferrante quando parlavano fra di loro non era mai menzionata altrimenti che la Signora Chitarra. […]». Diverso è il caso del «dottor Pettola» (*F. e L.*, I, III, §§ 11 e 13), poi «dottor Duplica» (I, V, § 32; II, VII, § 28 ss.; III, III, § 40) (nei *Promessi sposi* «Azzecca-garbugli»), che sono cognomi legati a peculiarià della professione: *pettola* era la «falda dell'abito degli uomini di legge nel Settecento, per metafora venuto a significare un imbroglione» (Caccia, *op. cit*. alla n. 4, p. 115, n. 78-79); *duplica* vale «a significare l'imbrattacarte leguleio: la "duplica" è in linguaggio legale la "controreplica"» (*ibid*.).

ma i cognomi (o i soprannomi) di significati simbolici o allusivi (cfr. Tramaglino, da "tramaglio", rete da pesca; Mondella, da "monda" ossia "pura, casta"[43]): se avesse voluto caratterizzare in modo allegorico il curato, nulla gli avrebbe impedito di dargli un cognome, che avrebbe potuto scegliere sbizzarrendosi a esercitare l'ironia o il suo fine umorismo. L'ipotesi summenzionata mi sembra dunque assolutamente da respingere.

Nel *mare magnum* dei commenti, delle osservazioni, dei paragoni relativi a don Abbondio non ne mancano di curiosi o senz'altro insostenibili: a questo proposito mi piace ricordare un accostamento proposto dal Petrocchi[44]: «Don Abb. è un contrapposto serio di don Chisciotte: un vile per natura, e intento sempre a giustificare la sua viltà. […] Finché visse, il suo Sancio Pancia fu Perpetua». Questo confronto a rovescio mi sembra quantomeno forzato: quella di don Chisciotte è la temerarietà della follia, ossia l'incoscienza in senso letterale, mentre la viltà di don Abbondio non è frutto né di follia né viceversa di razionalità, ma è meramente istintiva; non meno stravagante e discutibile l'opinione dell'Ulivi[45], che, riprendendo il riferimento al *Don Chisciotte*, modifica il raffronto, paragonando il nostro curato a Sancho Panza. Ma gli stessi curatori della *Guida* citata nella nota, nel tratteggiare questo personaggio di Cervantes lo dipingono come «uomo del popolo, egoista ed infantile ma di tenace e realistico buon senso»[46], ritratto che corrisponde soltanto per la prima metà, non certo per la seconda, a don Abbondio.

Pier Angelo Perotti
(Vercelli)

---

[43] Cfr. il mio articolo *I nomi…*, cit. alla n. 39, pp. 637-650, *passim*.

[44] Petrocchi, *loc. cit*. alla n. 11.

[45] F. Ulivi, *Manzoni. Storia e provvidenza*, Roma, Bonacci, 1974, cit. da I. Gherarducci - E. Guidetti, *Guida allo studio dei Promessi sposi*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 194: «Per scoprire precedenti alla figura di don Abbondio, si potrebbe frugare nei più diversi repertori letterari, fra antichi e moderni, e dargli come lontani parenti ora la maschera comica del pauroso dell'antico teatro, che prende bòtte da tutti ed è ventura se salva la pelle; ora la figura del buonsenso sbalestrato nelle più diverse avventure, alla stregua degli scudieri medievali, dei servi e buffoni delle commedie ch'essi condiscono con salaci commenti, fino all'inimitabile Sancho».

[46] Gherarducci-Guidetti, *ibid*., n. 1.

BEATRICE STASI

*Zeno, l'impero austro-ungarico e la guerra**

Abstract in arrivo.

È ben noto che il primo ricordo dal quale prende le mosse il racconto di Zeno, nelle prime pagine della *Coscienza*, è collegato al fumo. Che poi su quelle prime sigarette fosse impresso il marchio dell'aquila bicipite può sembrare un dettaglio evocato solo per imprimere alla rievocazione un «effetto di realtà», ma indubbiamente permette al narratore di precisare le coordinate storico-geografiche della situazione narrativa:

> Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone […][1].

La collocazione della prima persona («io fumai») all'interno di un contesto definito da una forma verbale impersonale («se ne avevano») ha l'effetto di ambientare e al tempo stesso distanziare il soggetto rispetto all'entità politica – più che geografica – in cui vive.

Se si volesse caricare di senso la costruzione sintattica utilizzata dal

* All'origine di questo contributo c'è un intervento al XXXII Seminario internazionale di studi italo-tedeschi «Mito e realtà dell'impero austro-ungarico. Testimonianze storiche e testimonianze letterarie», organizzato dall'Accademia di studi italo-tedeschi di Merano (27-29 aprile 2009).

[1] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di B. Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 7.

narratore per avviare il motore della memoria e del racconto, vi si potrebbe riconoscere una spia linguistica del rapporto sostanzialmente ambiguo e irrisolto del suo vivere «in Austria» nel romanzo: l'alone sentimentale che inevitabilmente circonda tutti i feticci dell'infanzia può essere interpretato come una sorta di lasciapassare psicologico, grazie al quale gli diventa possibile evocare, alle soglie della storia, un simbolo inequivocabilmente politico come l'aquila bicipite con implicita e non compromettente nostalgia, svuotandolo del suo significato storico e caricandolo, invece, di una valenza sentimentale in grado di catalizzare intorno a sé i primi ricordi di Zeno.

Desiderio, se non nostalgia, orienta verso Vienna il delirio del padre gravemente ammalato di Zeno, per lo meno nell'interpretazione che il figlio propone dell'origine di quell'allucinazione:

> […] poco dopo ebbe un istante di delirio. Si levò dal letto e credette di essersi destato dopo una notte di sonno in un albergo di Vienna. Deve aver sognato di Vienna per il desiderio della frescura nella bocca arsa ricordando l'acqua buona e ghiacciata che v'è in quella città. Parlò subito dell'acqua buona che l'aspettava alla prossima fontana[2].

Anche in questo caso è certo possibile interpretare tale particolare come un semplice dettaglio che concreta e precisa la descrizione dell'agonia del padre di Zeno, ma resta il fatto che, grazie all'ultimo miraggio proiettato dal delirio del signor Cosini *senior* morente, la capitale dell'impero austro-ungarico, dalla quale dipendeva l'irredenta Trieste, viene evocata nel romanzo come un'oasi nel deserto.

In apparenza neutra, ma a ben guardare positiva, è la connotazione di Vienna nell'unico altro luogo del romanzo in cui viene nominata, in questo caso per il suo ruolo di indiscussa capitale culturale dell'Impero. È lì, infatti, presso il Conservatorio, che si forma Vittorio Lali, maestro di canto e poi marito dell'amante di Zeno, Carla Gerco, che sotto la sua guida migliora e s'affina, passando dalle canzonette triestine «ad antiche canzoni italiane e a Mozart e Schubert»[3]: dove, forse non a caso, austriaci sono i due compositori che rappresentano il punto d'arrivo del processo di maturazione musicale di Carla. Tra un'istituzione di grande prestigio e tradizione come il Conservatorio e il nome di due artisti austriaci da tempo entrati nel Gotha della musica classica, anche in questo caso l'occasione che introduce il nome della capitale

[2] Ivi, p. 54.
[3] Ivi, p. 235.

absburgica nel romanzo finisce col valorizzarne l'immagine, mettendone in risalto uno degli aspetti per i quali essa eccelleva senza possibili contestazioni nel quadro della cultura europea.

Se in tutti i luoghi finora citati i riferimenti all'impero austro-ungarico e alla sua capitale lasciano in ombra il contesto storico-politico e i suoi problemi, il primo incontro di Zeno con il suo (apparentemente) fortunato rivale illumina con chiarezza – sia pure in maniera indiretta – la conflittualità neanche troppo latente della situazione:

> Si chiamava Guido Speier. Il mio sorriso si fece più spontaneo perché subito mi si presentava l'occasione di dirgli qualche cosa di sgradevole: – Lei è tedesco?[4]

La sgradevolezza, consapevole e programmata, che Zeno rivendica per le proprie parole rappresenta, infatti, un'allusione all'ostilità diffusa contro la popolazione di origine germanica nella Trieste irredenta. Non a caso questo passo ha persino suscitato qualche problema diplomatico al momento della traduzione in tedesco del romanzo, come ha potuto documentare e illustrare Giuseppe Antonio Camerino grazie al ritrovamento di una lettera di Svevo a Walther Lohmeyer, rappresentante della casa editrice (Rhein Verlag) impegnata a pubblicare la versione tedesca del romanzo[5]. L'interlocutore tedesco proponeva, come possibile soluzione, l'aggiunta nella versione tedesca di qualche riga che connotasse negativamente la provocazione di Zeno:

> Anderseits zeigt das Beispiel, das Sie erzählen, dass mit der nationalen Ueberreizung gegenüber allem, was aus Italien kommt, im heutigen Deutschland gerechnet werden muss. Meiner Ansicht nach wäre die einfachste Lösung durch einen Zusatz, der die Frage einzuleiten hätte, gleichzeitig deutlich gegen Zeno Partei zu nehmen. Etwa: «Zeno fragte mit einer Arroganz, die kaum durch Naivität zu entschuldigen war: "Sind Sie vielleicht ein Deutscher?"»[6].

---

[4] Ivi, p. 105.

[5] Per leggere questa lettera, datata 14 giugno 1928, si deve ricorrere alla fondamentale biografia di *Svevo* pubblicata da Camerino (Torino, Utet, 1981, pp. 437-440), che offre anche una ricostruzione documentata e precisa delle vicende relative all'edizione tedesca della *Coscienza* (*Ivi*, pp. 392-394 e 403-406).

[6] (Traduzione: «D'altra parte l'esempio che Lei racconta mostra come nella Germania di oggi sia necessario fare i conti con la sovraeccitazione nei confronti di tutto quello che viene dall'Italia. Secondo me la soluzione più semplice sarebbe prendere al tempo stesso chiaramente partito contro Zeno attraverso un'aggiunta che introducesse la domanda. Qualcosa come: "Zeno chiese con un'arroganza che a stento poteva essere scusata come ingenuità: Siete forse tedesco?"»). La risposta

Questa soluzione non venne poi accettata, probabilmente perché implicava nel narratore in prima persona Zeno una volontà di presentare e giudicare le parole dello Zeno personaggio con una lucidità e un distacco critico del tutto incompatibili con il modo ambiguo con cui viene gestita la narrazione nel resto del romanzo. Ad essere pubblicata sarà alla fine una traduzione che, invece di prendere le distanze dal personaggio, si limita a circostanziare storicamente la domanda per giustificarne – ma anche circoscriverne – la sgradevolezza:

> Er hiess Guido Speier. Mein Lächeln entspannte sich, weil sich mir eine Gelegenheit bot, ihm etwas zu sagen, was unter den herrschenden politischen Umständen jedem Italiener peinlich sein musste:
> „Sie sind Deutscher?“[7].

Questa soluzione adottata dal traduttore Piero Rismondo – e approvata, evidentemente, da Svevo, che ne era sicuramente al corrente[8] – esplicita e data, distanziandole storicamente, le circostanze politiche alla base della malignità dello Zeno personaggio, senza peraltro con-

---

di Lohmeyer, datata 18 giugno 1928, è conservata nell'Archivio Fonda Savio, presso il Museo Sveviano di Trieste (F.S., Corr. A, 94, 9-1).

[7] (Traduzione: «Si chiamava Guido Speier. Il mio sorriso si distese, perché mi si presentava l'occasione di dirgli qualcosa che nella situazione politica dominante doveva risultare sgradevole per ogni italiano: "Lei è tedesco?"»). I. Svevo, *Zeno Cosini. Roman*, Deutsch von P. Rismondo, Basel- Zürich-Leipzig-Paris-Strassburg, Rhein-Verlag, 1929, p. 167.

[8] Il carteggio tra Svevo e il suo traduttore in tedesco, conservato nel già citato Archivio Fonda-Savio, testimonia l'attenzione con la quale l'autore seguiva il lavoro di Rismondo. In particolare, per quanto riguarda questo passaggio in cui il traduttore deve allontanarsi dal testo italiano in modo da evitare di urtare la suscettiblità di un pubblico di lingua tedesca, prima di arrivare alla formulazione poi pubblicata, in ben due lettere Rismondo sottopone all'attenzione dell'autore il problema del tempo verbale da utilizzare nella variante introdotta, in modo da renderlo coerente con la datazione interna del romanzo stesso: «Quanto al passaggio critico, lo ho risolto per il momento così: "eine Gelegenheit ihm etwas zu sagen was unter dem k. k. Regime jedem Italiener peinlich sein muss: 'Sie sind Deutscher?'" [L'occasione di dirgli qualcosa che sotto l'imperia??? dominio deve risultare sgradevole per ogni italiano: "Lei è tedesco?"] / *Muss* [deve] non *musste* [doveva] visto che l'antica Austria esisteva ancora quando Zeno scrisse quelle pagine» (lettera di Rismondo del 3 luglio 1928, F.S., Corr. A, 96. 32-2); «Avevo dimenticato di scriverLe che cambiai la frase "was jedem Italiener unter dem k. k. Regime peinlich sein muss". Ho messo "unter den herrschenden politischen Umständen"; allora si poteva anche mettere "musste" senza commettere un'anacronismo, ché suona meglio» (lettera di Rismondo del 26 agosto 1928, F.S., Corr. A, 96. 34-2). Nella trascrizione, si è riprodotta la poco ortodossa ortografia di Rismondo.

dannarla sulla base di precise categorie morali sostanzialmente estranee al punto di vista dello Zeno narratore, come l'«Arroganz» evocata nella modifica proposta dall'interlocutore tedesco.

Sgradevole doveva apparire anche a Guido Speier l'eventualità di dover ammettere delle origini germaniche, se si affretta a negarle, o, forse, a rinnegarle, dimostrando così di condividere il pregiudizio espresso dal suo alter-ego e rivale Zeno Cosini e anche, evidentemente, dalla bella Ada Malfenti, corteggiata da entrambi:

> Cortesemente egli mi disse che riconosceva che al nome tutti potevano crederlo tale. Invece i documenti della sua famiglia provavano ch'essa era italiana da varii secoli. Egli parlava il toscano con grande naturalezza mentre io e Ada eravamo condannati al nostro dialettaccio.

Rispetto a questi ultimi due personaggi, condannati a un «dialettaccio» che circoscrive e avvilisce l'italianità esibita dei loro cognomi, il personaggio dal nome tedesco può vantare così una disinvolta padronanza della lingua italiana nella sua variante regionale più prestigiosa, esibendo anche in questo caso il possesso di un attributo invidiato dal protagonista Zeno. Se il resoconto di questo primo incontro offre, dunque, dei particolari congruenti tanto con le dinamiche psicologiche interne quanto con l'ambientazione storica della vicenda, pensare di poterne ricavare elementi determinanti in vista di una perizia ideologica del romanzo nel suo complesso sarebbe un'ingenuità generata dalla tentazione pericolosa e ricorrente di confondere la silhouette dell'autore tra quelle delle sue tante controfigure: perché se Zeno Cosini ha tanti tratti in comune col suo creatore, anche il suo alter ego Guido Speier, che conquista le donne col violino e fantastica sulla possibilità di mantenersi con le sue favole, sembra averne più di uno, a partire da quel cognome tedesco che questo episodio si impegna a mettere in evidenza.

In quella lettera a Lohmeyer scoperta e pubblicata da Camerino, invece, Ettore Schmitz dichiara esplicitamente di portare «con qualche orgoglio un nome tedesco»: quali che potessero essere le motivazioni contingenti di una simile dichiarazione, certamente condizionata dalla nazionalità e dal ruolo del destinatario della missiva, certo è che la stessa scelta dello pseudonimo con cui lo scrittore ha voluto sostituire quel cognome non occulta, ma anzi esibisce le radici germaniche – sveve – della sua formazione, convocate insieme a quelle italiche per definire la duplicità della sua identità culturale, fortemente caratterizzata dagli studi in collegio a Segnitz-am-Mein, nella regione tedesca della Baviera francone.

Se, insomma, Zeno Cosini spera di offendere Guido Speier rinfacciandogli le sue possibili origini tedesche e se lo stesso Speier si affretta ad escludere una simile possibilità, ben diverso appare l'atteggiamento del personaggio storico Ettore Schmitz nei confronti della componente tedesca della propria storia familiare e personale.

Né l'irrompere della guerra sulla scena tanto della vita di Ettore Schmitz quanto del romanzo di Zeno Cosini sembra rappresentare l'occasione per una presa di posizione decisa a favore di una delle parti belligeranti. Camerino ha già dimostrato la meditata e sofferta complessità dell'atteggiamento di Italo Svevo / alias Ettore Schmitz nei confronti della guerra, sintetizzabile, almeno in parte, in un appunto del 1917:

> Quattro anni or sono, poco prima della guerra mondiale, intrapresi un grande viaggio che mi fece attraversare l'intera Europa. Ricordo che, passando, augurai che tutti i campi dessero buoni frutti e che i contadini vestiti nelle più varie foggie avessero il premio dovuto al loro lavoro. E mi parve di avere fatta una grande cosa e che Napoleone avrebbe potuto invidiarmi. Poi, quando scoppiò la guerra mondiale, io ebbi dolore per ogni disfatta perché io, certamente, per liberarmi dall'odio non avevo avuto bisogno della guerra[9].

L'augurio di Ettore Schmitz sembra anticipare la profezia, funestamente errata, che Zeno Cosini formula nell'ultimo capitolo del romanzo, nel corso dell'ultima e della più pericolosa delle sue passeggiate, che lo porta a rimbalzare sul confine tra Italia e Austria proprio al momento dell'inizio delle ostilità tra le due nazioni. A un contadino intento a coltivare patate e preoccupato per la guerra imminente l'impagabile Zeno regala infatti un quadro oltre modo rassicurante della situazione:

> – […] Vengo da Trieste e le ultime parole che sentii colà significavano che la guerra è proprio definitivamente scongiurata. A Roma hanno ribaltato il Ministero che voleva la guerra e ci hanno ora il Giolitti.
> Egli si rasserenò immediatamente:
> – Perciò queste patate che stiamo coprendo e che promettono tanto bene saranno poi nostre! Vi sono tanti di quei chiacchieroni a questo mondo! – Con la manica della camicia s'asciugò il sudore che gli colava dalla fronte.

---

[9] I. Svevo, *Pagine di diario*, in *Racconti e scritti autobiografici* (in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da Mario Lavagetto), edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 754.

> Vedendolo tanto contento, tentai di renderlo più contento ancora. Amo tanto le persone felici, io. Perciò dissi delle cose che veramente non amo di rammentare. Asserii che se anche la guerra fosse scoppiata, non sarebbe stata combattuta colà. C'era prima di tutto il mare dove era ora si battessero, eppoi oramai in Europa non mancavano dei campi di battaglia per chi ne voleva. C'erano le Fiandre e varii dipartimenti della Francia. Avevo poi sentito dire – non sapevo più da chi – che a questo mondo c'era oramai tale un bisogno di patate che le raccoglievano accuratamente anche sui campi di battaglia[10].

Il quadro tracciato dalle parole di Zeno non potrebbe essere più lontano dalla realtà: a poche ore di distanza dal momento in cui esse vengono pronunciate, quel campo di patate poco lontano dall'Isonzo si sarebbe trasformato in un campo di battaglia. Che poi la visione distorta della realtà offerta da Zeno sia dovuta a un errore di valutazione, o rappresenti la consapevole menzogna imbastita dal desiderio di regalare *in extremis* al proprio interlocutore la «contentezza» di un sia pur ingannevole «rasserenamento», è una delle tante alternative tra le quali il lettore è costretto a oscillare dalla programmatica ambiguità del narratore. Il dubbio si ripropone poche pagine dopo, quando Zeno, anche dopo avere incontrato alcuni soldati che gli hanno brutalmente impedito di tornare verso casa, si ostina a rispondere nel modo più rassicurante possibile alla richiesta di uno di loro, un caporale slavo, che sembra ancora credere – o voler credere – nella possibilità che la guerra sia evitabile:

> Mi domandò se avevo delle notizie sulla guerra e se era vero ch'era imminente l'intervento italiano. Mi guardava ansioso in attesa della risposta.
> Dunque neppure loro che la facevano sapevano se la guerra ci fosse o no! Volli renderlo più felice che fosse possibile e gli diedi le notizie che avevo propinate anche al padre di Teresina [il contadino incontrato in precedenza]. Poi mi pesarono sulla coscienza. Nell'orrendo temporale che scoppiò, probabilmente tutte le persone ch'io rassicurai perirono. Chissà quale sorpresa ci sarà stata sulla loro faccia cristallizzata dalla morte. Era un ottimismo incoercibile il mio. Non avevo sentita la guerra nelle parole dell'ufficiale e meglio ancora nel loro suono?[11]

La coscienza di Zeno si fa qui esplicitamente carico di un ottimismo che sembra responsabile del «perire» di tutte le persone rassicu-

[10] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 407-408.
[11] Ivi, p. 411.

rate in nome del consapevole desiderio di renderle «più felici che fosse possibile»[12]: pure, dato che tanto il contadino quanto il caporale non sembrano in condizione da poter in alcun modo scansare «l'orrendo temporale» in arrivo, la falsificazione del reale operata da Zeno, più che decretarne la morte, sembrerebbe alla fin fine riuscire a rendere «il più felice che fosse possibile» lo stato d'animo con cui queste due vittime vanno incontro al loro comunque inevitabile destino[13]. Con la sua domanda, infatti, il militare dichiara la propria ignara e passiva estraneità ai meccanismi della guerra che sta per stritolarlo: «Dunque neppure loro che la facevano sapevano se la guerra ci fosse o no!».

Chi sono «loro»? Sono, sicuramente, come indica la stessa grammatica, l'altro da sé e dunque, presumibilmente, i nemici: ma, a ben guardare, a definire la loro alterità non è il punto di vista patriottico di chi distingue un esercito dall'altro, quanto il punto di vista umano che distingue chi subisce la guerra e chi, invece, la fa («loro che la facevano»). Che poi tutto il colloquio dimostri come il povero caporale sia anch'egli condannato a subire una guerra che non desidera e non capisce è un dato di fatto che torna ancora una volta a rendere incerta la frontiera che divide vittime e carnefici, buoni e cattivi, la parte giusta dalla parte sbagliata. Il fatto stesso che il caporale in questione sia di origine slava e che il suo colloquio con Zeno avvenga in italiano contribuisce a confonderlo tra le deboli pedine sulla scacchiera della storia.

Non a caso l'unico dei militari incontrati a parlare tedesco sarà un ufficiale, l'unico, anche, che sembra avere un'idea di quello che sta succedendo. Eppure, persino in un contesto bellico che rende necessariamente esplicita e aggressiva la brutale ostilità del confronto, il narratore finisce con l'evocare la lingua tedesca come un elemento che unisce e non separa, agevola e non ostacola la comunicazione:

> L'ufficiale si mise ad urlare che, se facevo un solo passo di più, m'avrebbe fatto tirare addosso. Ridivenni subito molto cortese e da quel giorno

[12] Sulle possibili radici schopehaneriane che conneterebbero negativamente l'idea di ottimismo prestata da Svevo al suo narratore Zeno si veda il denso saggio di Luca Curt, *Zeno guarisce dall'ottimismo Schopenhauer e Freud nella «Coscienza"*, in «Rivista di letteratura italiana», 1994, XII, 2-3, pp. 401-427.

[13] La menzogna, insomma, è connotata negativamente o positivamente? Relego in nota questo interrogativo, pur fondamentale per un romanzo presentato fin dalla prima pagina come un cumulo di «verità e bugie», perché rischierebbe di farci perdere di vista l'oggetto circoscritto dalla presente ricerca. Per una risposta almeno in parte più circostanziata mi permetto di rinviare a Beatrice Stasi, *La rivincita dell'inetto: «La coscienza di Zeno»*, in Ead., *Svevo*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 101-136.

> a tutt'oggi che scrivo, rimasi sempre molto cortese. Era una barbarie d'essere costretto di trattare con un tomo simile, ma intanto si aveva il vantaggio ch'egli parlava correntemente il tedesco. Era un tale vantaggio che, ricordandolo, riusciva più facile di parlargli con dolcezza. Guai se bestia come era non avesse neppur compreso il tedesco. Sarei stato perduto.
> Peccato che io non parlavo abbastanza correntemente quella lingua perché altrimenti mi sarebbe stato facile di far ridere quell'arcigno signore[14].

Il fatto che delle parole riportate di quel colloquio in tedesco molte siano offensive e tutte intimidatorie nulla toglie all'enfatizzazione di una comunanza linguistica che rende comunque possibile la comunicazione.

Una sentinella incontrata in precedenza, che pure aveva apostrofato Zeno con una intimazione in tedesco («*Zurück!*»), non aveva invece potuto spiegare la situazione all'improbabile *flâneur* proprio perché «del tedesco non conosceva che quella sola parola che ripeté sempre più minacciosamente». Il tedesco, dunque, in quanto lingua comune di riferimento del sovranazionale impero-austroungarico, si presenta come il mezzo di comunicazione in grado di attraversare almeno verbalmente una frontiera resa impraticabile dallo scoppio della guerra. Quella comunanza linguistica, anzi, se fosse stata maggiore, avrebbe potuto, secondo l'«ottimismo davvero incoercibile» del narratore, compiere il miracolo di far ridere il soldato nemico, di fargli condividere, cioè, lo sguardo ironico con cui Zeno riesce a cogliere la paradossale comicità della situazione, permettendogli così di prendere le distanze dalla sua ineluttabile tragicità, e dunque di tirarsene fuori per affermare, così, la propria autonomia etica rispetto a essa. Meno evoluto è il linguaggio, come nel caso dell'incontro col soldato precedente, più il confronto è affidato alla minaccia della violenza; una competenza linguistica in grado, invece, di esprimersi pienamente, sembrerebbe poter sgretolare il muro d'odio eretto dalla guerra accendendo la miccia disarmante dell'umorismo. In questa prospettiva, il punto di vista di Zeno, che riconosce nella condivisione di un patrimonio linguistico l'elemento aggregante in grado non solo di far comunicare due nemici, ma addirittura di creare fra loro la complicità di una risata comune, non è poi così lontano da quello di Ettore Schmitz, che negli anni della guerra aveva ripreso in mano la penna per stendere

[14] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 410.

l'abbozzo di una *Teoria della pace*. La possibilità di riuscire a «far ridere l'arcigno signore» rappresenta allora la scommessa su un'arte della parola che, se padroneggiata in modo tale da liberare l'effetto catartico del riso, arriva a presentarsi come strumento di comunicazione in grado di porre le basi per una sia pur simbolica e momentanea pacificazione.

L'ombra di un sorriso aleggia in un altro luogo del capitolo in cui viene messa direttamente a fuoco la distanza tra un «noi a Trieste» e un sottinteso – anche grammaticalmente – *loro* «in Austria»:

> Erano dei soldati non giovini e vestiti ed attrezzati molto male. Dal loro fianco pendeva quella che noi a Trieste dicevamo la Durlindana, quella baionetta lunga che in Austria, nell'estate del 1915, avevano dovuto levare dai vecchi depositi[15].

La sonora epicità dell'appellativo, che ridicolizza l'antiquato armamentario dell'esercito Asburgico, manifesta la sprezzante ostilità della popolazione italiana di Trieste nei confronti dell'Austria padrona, ma traducendola in uno sberleffo che, nel regalare al derisore un sorriso di superiorità, sfuma impercettibilmente l'aggressività dei toni.

Non a caso, nel corso del capitolo, a definire la distanza tra Italia e Austria sono parole citate, luoghi comuni del tempo rispetto ai quali il narratore sembra voler discretamente declinare la propria responsabilità:

> Noi eravamo fermi a quel posto per lasciar passare un otto o nove treni che scendevano turbinando verso l'Italia. La piaga cancrenosa (come in Austria si appellò subito la fronte italiana) s'era aperta e abbisognava di materiale per nutrire la sua purulenza. E i poveri uomini vi andavano sghignazzando e cantando. Da tutti quei treni uscivano i medesimi suoni di gioia o di ebbrezza[16].

La tumida violenza dell'immagine con la quale gli austriaci indicano il fronte italiano non impedisce al pensiero di Zeno di soffermarsi pietosamente sui «poveri uomini» destinati a morirvi: anche Zeno, come il suo creatore, non sembra aver bisogno della guerra per liberarsi dall'odio.

Del resto sia il personaggio sia lo scrittore, schivando con tanta elegante leggerezza la violenza belligerante della situazione, arrivano

---

[15] Ivi, p. 408.
[16] Ivi, p. 414.

a far uso del loro ottimismo – incoercibile o coatto che sia – per riuscire a trasformare la guerra stessa nell'occasione straordinaria che permette loro di realizzare le loro altrimenti irrealizzabili aspirazioni. E così, se Zeno ci racconta come proprio la guerra, privandolo dell'amministratore impostogli dalle ultime volontà del padre, gli abbia permesso di gestire in prima persona i propri affari e di raggiungere un successo commerciale in grado di guarirlo dalla sua malattia, anche Ettore Schmitz, che pure in una lettera alla figlia Letizia sembrava attribuire alla tragica realtà bellica la responsabilità di aver escluso dalla sua vita i sogni e l'invenzione delle fiabe che di quei sogni si alimentavano[17], in altri documenti e ricostruzioni posteriori indica, con un ossimoro tipicamente sveviano, nella «pace» della guerra – che aveva ridotto drasticamente il giro degli affari e dei suoi impegni di industriale – una situazione ambientale favorevole al ritorno alla scrittura creativa:

> Venne la guerra, la mia industria ne fu distrutta ed io qui a Trieste fui condannato ad una vita ritiratissima e quasi celata. Nel lungo riposo fui ripreso dagli antichi fantasmi, ma io diffidente non li notai. Dovevo tenermi pronto per ritornare alla vita mia solita quando sarebbe stato possibile[18].

Ancora più esplicito è il passo finale di un abbozzo di conferenza, *Soggiorno londinese*, risalente, con ogni probabilità, all'autunno del 1926, che si interrompe poco dopo queste parole:

> La guerra che apportò a tutti tanta inquietudine a me concesse una pace profonda turbata ma non distrutta da dispiaceri, dolori, paure di tutti i generi.
> […] Eppure mai in vita mia ebbi tanta pace. Passavo molte notti in cantina ma era una cantina tranquilla. E altrettanto tranquilla era la fabbrica e il mondo intero perché privo di clienti. L'industria era andata via e fra me e la letteratura non v'era che l'impedimento del violino coadiuvato però dalla grevezza e potenza del tempo[19].

---

[17] Lettera di Svevo alla figlia Letizia in data 10 dicembre 1915: «Fiabe non ne faccio più. La realtà mi distrae troppo dal sogno… se così si può dire. Sto diventando un uomo d'affari molto serio» (I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 724).

[18] Lettera ad Attilio Frescura del 10 gennaio 1923 (cito dalla sezione *Testimonianze* interna all'*Introduzione* dell'edizione della *Coscienza di Zeno* qui utilizzata, p. XLI, per alcuni problemi testuali relativi a questa lettera illustrati in quella sede).

[19] I. Svevo, *[Soggiorno londinese]*, in Id., *Teatro e saggi* (in Id., *Tutte le opere*, edizio-

Vero è che lo stesso autore mette altrove in relazione l'inizio della stesura della *Coscienza* con la fine della guerra e la liberazione di Trieste:

> Dopo l'armistizio e la nostra redenzione la mia industria stentò a riaversi e finché non riconquistò i polmoni tanto forti da poter assordarmi io scrissi[20].

Pure, che gli «antichi fantasmi» lo avessero ripreso già negli anni della guerra lo dimostra l'appunto già citato del 1917, dove non solo l'augurio di fertilità rivolto ai campi d'Europa sembra anticipare, come si è detto, le rassicuranti parole di Zeno al contadino, ma lo scrittore ancora clandestino progetta un libro di ricordi che gli permetta di fare i conti non tanto con se stesso, ma con quell'essere irrimediabilmente altro da sé, con quell'«altr'uom da quel ch'io sono» del passato[21]. Da questo punto di vista appare pienamente condivisibile l'interpretazione proposta da Brian Moloney della *«Coscienza di Zeno» come romanzo di guerra*, l'ipotesi, cioè, «che sia stata la guerra a ispirare a Svevo il romanzo e che l'ultimo capitolo riveli pienamente il significato ontologico dei capitoli precedenti»[22]. Se tanto il saggio di Moloney quanto quello già più volte citato di Camerino permettono di inquadrare le pagine di guerra sveviane in una rete europea – ma, soprattutto, mitteleuropea – di rapporti intertestuali, la lettura qui proposta può concludersi sul paradosso di una guerra che guarisce il personaggio Zeno permettendogli di superare il tabù paterno che gli vietava di

---

ne diretta da Mario Lavagetto), edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 910.

[20] È un altro passo della già citata lettera ad Attilio Frescura del 10 gennaio 1923 (I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. XLI).

[21] « … con piena fiducia di condurlo a fine ricomincio il mio libro di ricordi. / Morirono definitivamente tante cose e persone che furono sì importanti per me, che me ne rammarico intensamente. Come sono pallide quelle cose e quelle persone! Sono ridotte a concetti astratti e forse sbagliati. Io stesso finirei col credere di essere stato sempre come sono oggi, mentre pur ricordo degli odii e degli amori che non ho più. Ho il dubbio però che mutando di desideri non mi muto essenzialmente. Forse l'essenziale è il modo. Ma avendo annotato tanto poco, non posso verificarlo. Certo ricordo violenti desideri e violente repulsioni, ma non so più se le cose annotate mi sfuggirono per mia inerzia o per destino e se le cose che odiavo m'accompagnarono finché vissi perché troppo inerme o perché esse erano troppo forti» (I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit. p. 754).

[22] B. Moloney, *«La coscienza di Zeno» come romanzo di guerra* [1995], in Id., *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 1998, pp. 95-113, p. 99.

dedicarsi al commercio («Fu il mio commercio che mi guarì e voglio che il dottor S. lo sappia») e guarisce lo scrittore Svevo permettendogli, specularmente, di uscire dalla clandestinità e di superare il tabù che gli vietava di dedicarsi, apertamente, alla letteratura. Per parafrasare il celebre finale del romanzo, è «traverso una catastrofe inaudita» come la prima guerra mondiale che Svevo e Zeno potranno trovare la strada di un loro stravagante e spiccio ritorno alla salute.

Beatrice Stasi
(Università del Salento)

LUIGI PEIRONE

Il passero solitario di Leopardi e i suoi antenati

Abstract in arrivo.

Come è ben noto, Giacomo Leopardi nel *Passero solitario* non fa riferimento alla specie di passero più conosciuta in Italia ("passer domesticus"), ma alla specie del "monticola solitarius", del genere "monticola", famiglia "turdidi" ed ordine "passeriformi".

I critici di solito si sono rifatti al Petrarca (*Rime* (CCXXVI, 1-2): *Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io*) e certamente il sonetto petrarchesco doveva essere presente a Leopardi, se non altro perché commentò egli stesso le *Rime*, tutte le *Rime* compreso il sonetto in questione) del grande trecentista[1]. Però si può fare riferimento ad un esempio molto più lontano nel tempo: al salmo 101, 8: *Vigilavi et factus sum passer solitarius in tecto.* Si tratta di un esempio che il poeta recanatese può benissimo aver conosciuto, anche se non è detto che abbia scritto quei versi avendo davanti agli occhi della mente le precise parole del testo sacro e/o quelle del cantore di Laura.

Dopo il Petrarca, e prima di Leopardi; hanno menzionato il passero solitario altri scrittori, cinquecentisti, quali Niccolò da Correggio, Stefano Guazzo, Luigi Tansillo, Girolamo Malipiero, Luigi Alamanni e Benvenuto Cellini; dopo Leopardi Verga, Pascoli e Corrado Govoni, salva qualche involontaria omissione. Si farà ad essi specifico riferi-

[1] Cfr. G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di Lucio Felici, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1998. Viene riportato letteralmente il sonetto petrarchesco senza fare rilievi nel commento circa il passero solitario.

mento nel prosieguo della trattazione, non per il gusto di ricercare fonti, ma per dare uno sguardo ad una certa tradizione che di per se stessa non merita di essere trascurata, in particolare per certe sue caratteristiche.

Ritornando all'esame diretto del componimento leopardiano, viene spontanea qualche osservazione.

Prima di tutto si riscontra uno strano errore che investe la semantica nel v. 4: *Ed erra l'armonia per questa valle.* Dato che si tratta del canto di un solo uccello, potrà trattarsi di *melodia*, perché l'armonia presuppone l'accordo di più suoni. Più grave sostanzialmente è poi l'errore di considerare il passero solitario come un uccello triste e farne un esempio e un simbolo della melanconia, dato che si tratta di un uccello allegro e vivace. Ma è un errore in certo senso scusabile, perché si inserisce in una certa, sia pur minuscola, tradizione letteraria non proprio conforme a precise osservazioni ornitologiche. Basti pensare al primo esempio in ordine cronologico, quello biblico, inserito in una *Oratio pauperis, cum anxius fuerit, et in conspectu Domini effuderit precem suaim* (v. 1), che contiene espressioni come *A voce gemitus mei / Adhaesit os meum carni meae* (v. 6). Comunque si tratta di una tradizione quasi ininterrotta, che nella letteratura italiana ha origine dal Petrarca. Si può iniziare da Niccolò da Correggio[2]: *ogni mio ben alor mi vene meno / ed ora, passer solitaris, in tetto / vivo.* Si può continuare poi con Luigi Alamanni[3]: *Vo ripetendo le mie colpe in guisa / di passer solitario.* Si potrebbe ancora citare Stefano Guazzo, che però riporta letteralmente il verso del Petrarca in un contesto prosaico riferito alla sua solitudine.

Però esiste una diversa tradizione (anch'essa limitata a poche attestazioni) che interpreta in modo ben diverso il comportamento dell'uccello immortalato da Leopardi *vedervi un passer solitario, / che gode dentro una dorata gabbia /dolce nel canto, ed oltre ciò sì vario*. Si considerino ad esempio i seguenti versi di Luigi Tansillo[4]: *Farò / che mille uccelli in petto par ch'egli abbia.* Non certo permeato di tristezza si presenta d'altra parte un passo di Girolamo Malipieri[5]:

---

[2] *Rime extravaganti* XIX, 99, in Niccolò da Correggio, *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.

[3] L. Alamanni, *Rime, Salmo III,* 32, in *Versi e prose*, a cura di Pietro Raffaelli, Firenze Le Monnier, 1859.

[4] *Clorida*, ottava 97, in *L'Egloga e i poemetti*, a cura di Francesco Flamini, Napoli-Trani, per titpi di V. Vecchi, 1893.

[5] G. Malipieri, *Petrarca spirituale*, CXC, 1, in Venetia, stampato per Francesco Marcolino da Forlì, appresso la chiesa de la Trinità, 1536.

Se 'l passer soltario sopra il tetto
e Filomena in verde e ombroso bosco
Dio lodano cantando, io, che 'l conosco,
quanto più debbo far ver tanto obietto?

L'esempio più originale di tutti è quello di Benvenuto Cellini[6]:

Cantava un passer solitario forte
sopra la roccia; ond'io – per certo – dissi,
– quei mi predice vita, e a voi morte –.

Quindi Leopardi su rifà ad una certa tradizione, la più antica, che considera l'uccelletto in questione relativamente al suo habitat ed ai suoi rapporti diremmo sociali con i suoi simili, ma non tenendo conto (o tenendo conto in modo arbitrario ed errato) delle sue prestazioni canore. In realtà riconosce che la melodia sprigionata dal suo canto concorre a delineare un vivace quadretto primaverile, ma soprattutto è impressionato dalla sua solitudine che, in realtà, ad un attento osservatore non appare assolutamente come sintomo di una tristezza cronica. Tutto questo naturalmente non incide sul valore artistico del componimento, ma ci induce a qualche considerazione che, pur allotria, non è del tutto vana. Non si tratta di un uccelletto muto o che emetta pochi e monotoni suoni, ma di un canterino che emette note varie e squillanti. In realtà sembra che un qualche sconosciuto *virus* si sia furtivamente introdotto nei rapporti fra il mondo della zoologia e quello della letteratura, almeno per quanto concerne gli uccelli. Basti pensare all'upupa, al simpaticissimo "galletto di marzo", così ferocemente calunniato nei *Sepolcri* foscoliani, anche se poi riabilitato da Montale.

Luigi Peirone
(Università di Genova)

[6] *La vita*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, CXXVIII, in particolare il capitolo scritto a Luca Martini, 151.

MARCO AMARELLI

Costantino e la casa Castriota

Nuovi contributi sulla biografia e gli scritti di «Filonico Alicarnasseo»

A collateral descendant of the Albanian hero Scanderbeg, who moved to the Kingdom of Naples in the second half of the Fifteenth century, Costantino Castriota, a warrior and a scholar, was born in Naples in the early Sixteenth century and experienced the rise and fall of his family. He considered himself a pupil of Nicolò Franco and proved to be, like him, a versatile writer. Castriota has left us a number of biographies of distinguished men of his time, all written under the name of Filonico Alicarnasseo. In spite of their value as a source of important news, they can still be read only in their manuscript version.

Costantino Castriota, letterato (ed uomo d'arme) napoletano del secolo XVI, autore in vecchiaia (con lo pseudonimo di Filonico Alicarnasseo) di una controversa, e tuttora in larga parte inedita, raccolta di *Vite* di uomini e donne illustri del suo tempo, non sembra avere goduto di particolare fortuna nella tradizione storiografica ed erudita napoletana: e non soltanto per gli aspri giudizi che fin da subito si riversarono su quelle biografie e sul suo autore, definite le prime, di volta in volta, «indegne», «laide», «turpi», «insulse» e così via (per l'evidente tendenza al pettegolezzo e alla maldicenza che le caratterizzava), e accusato il secondo addirittura di essere «un maligno impostore»; quanto per l'esiguo interesse suscitato nella critica dalla sua figura – oggetto, nel XIX secolo, di una memoria erudita di Scipione Volpicella[1] e di una ricerca bibliografica (preparatoria ad un lavoro che non fu

[1] Che non andava, però, oltre i confini di vaghi cenni biografici, essendo nata dal bisogno (proclamato dall'autore stesso) di raccogliere qualche notizia su uno scrittore «presso che a tutti ignoto, e da pochi troppo severamente e per avventura mal giudicato», nel momento in cui si accingeva a pubblicare una delle sue biografie: cfr. S. Volpicella, *Di Filonico Alicarnasseo scrittore della «Vita di Vittoria Colonna» e di quelle d'altre illustri persone*, «Museo di scienze e letteratura», n. s., I (1844), IX, pp. 42-51 (lo stesso saggio fu poi raccolto – col titolo *Di Filonico Alicarnasseo biogra-*

poi svolto) di Giovanni Bresciano[2] – che continua così ad essere avvolta dal mistero[3]. Non ha avuto ancora seguito, infatti, l'invito di Angelo Borzelli, il quale, poco meno di un secolo fa, incitava ad approfondire lo studio della vita di «don Costantino Castrioto, […] che pare avventurosa, per intender meglio le *Vite* che egli scrisse»[4].

* * *

Di fronte alla sterilità dei risultati cui appare votata una ricerca condotta esclusivamente sulle testimonianze riferite a Costantino Castriota, sembra opportuno allargare l'indagine anche alla storia della sua famiglia, che, come si sa, traeva origine dall'Albania. Va, però, sgomberato subito il campo da un equivoco. Egli non era, infatti, (come pure a lungo si è creduto) un diretto discendente del condottiero Giorgio Castriota, detto lo Scanderbeg, che fu colui che alla metà del Quattrocento guidò le milizie locali albanesi nelle sfortunate guerre combattute contro il Turco; che nel 1461, sollecitato anche da papa Pio II, con un corpo di cavalieri albanesi se ne passò in Italia per portare soccorso al re Ferrante I d'Aragona (1458-1494), successore nel Regno di Napoli al padre Alfonso e allora in guerra con Giovanni d'Angiò, ricevendone dal sovrano, come retribuzione per l'aiuto prestato, donazioni e possessi in Terra d'Otranto; e che, una volta conclusasi quella guerra, se ne tornò a combattere in patria rimanendovi fino alla morte (1468). I diretti discendenti di Giorgio Castriota, una volta tra-

---

fo napoletano nel secolo XVI – in Id., *Studi di letteratura, storia ed arti*, Napoli, Stabilimento tipografico dei classici italiani, 1876, pp. 37-47). La *Vita di Vittoria Colonna* (che è l'unica biografia di Filonico Alicarnasseo a non essere inedita) si trova in «Museo di scienze e letteratura», n. s., I (1844), X, pp. 166-189 (in seguito fu pubblicata anche dal Tordi in appendice a V. Colonna, *Carteggio*, Torino, Loescher, 1892, pp. 489-518).

[2] Cfr. G. Bresciano, *Ricerche bibliografiche (I). Di tre rarissime edizioni napoletane del secolo XVI sconosciute ai bibliografi*, Paris, Librairie Émile Bouillon Éditeur, 1899 (estratto dalla «Revue des Bibliotheques», IX [1899]), pp. 1 e 9-16. Nello stesso saggio egli annunciava anche i titoli di due suoi lavori «che – scriveva – presto vedranno la luce»: ma, per quanto ci risulta, né quello sullo scrittore napoletano (*Costantino Castriota, erudito napoletano del secolo XVI. Sua vita, sue opere*), né l'altro annunciato lavoro, quello su Laura Terracina, hanno poi mai visto la luce.

[3] È insoddisfacente, da questo punto di vista, anche il profilo scritto per il *Dizionario biografico degli italiani* da R. Pastore (vol. XXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 219-221), che non utilizza le opere manoscritte e non fa che ripetere gli scarni cenni del Volpicella.

[4] A. Borzelli, *Angelo Di Costanzo. Nota e note*, Napoli, Vallardi, 1921, p. 85.

piantatisi nelle regioni meridionali dell'Italia, avendo aggiunto l'eponimo al loro cognome, vennero detti Castriota Scanderbeg. Alla morte del condottiero, infatti, versando l'Albania nell'anarchia più sfrenata, la vedova Andronica Comneno, insieme col figlio Giovanni (ed altri esuli albanesi), se n'era fuggita nel Regno di Napoli, decisa a sfruttare i feudi pugliesi donati al marito da re Ferrante.

Il nostro Costantino apparteneva ad un ramo secondario della casata albanese, quello che nel Regno di Napoli prese poi nome di Granai Castriota (il cognome inizia ad apparire in alcuni documenti sul principio del secolo XVI), il cui capostipite, Bernardo Conte (nonno di Costantino), aveva affiancato al proprio cognome quello della moglie: va da sé che ben presto il cognome Castriota, più prestigioso ed evocativo, finì per sostituirsi a quello autentico. Un documento prezioso per la conoscenza delle origini della casa Granai Castriota è la suggestiva (seppur poco nota) *Historia e genealogia della casa Musachia*, breve memoria che Giovanni Musachi, ultimo despota d'Epiro e affine dello Scanderbeg nelle guerre combattute contro i musulmani, indirizzò ai suoi tre figli dopo la perdita dello stato e la rocambolesca fuga nel Regno di Napoli: in essa egli faceva riferimento alle travagliate vicende occorse, in seguito alla conquista turca dell'Albania, ai membri della sua famiglia e ai grandi signori dell'aristocrazia locale. Di uno di essi, ad esempio, tale Branai (o Brana) Conte, venivano descritte le avventurose nozze contratte con Maria Zardari (italianizzazione di Sagdara), poco prima che Andronica Comneno (la signora «Scanderbega») si imbarcasse per l'Italia:

> questo matrimonio della detta Signora Maria col Signor Brana Conte, se fece le nozze a tempo, che già quasi tutti li Signori d'Albania erano roinati per il Turco, e detta Signora era giovene senza ricapito, perché anco li suoi erano roinati e morti la maggior parte in detta guerra del Turco, e per non venire in mano de' Turchi, se ridusse con la Signora Scanderbega, qual bisognò anco detta Scanderbega fugirsene in queste parti, sichè primo che partisse da là, l'accasò con il detto Signor Branai Conte, che poi fu duca de Ferandina, il quale fu honorato cavaliere e barone[5].

Ora, non appena si trasferì nel Regno, Branai dovette certamente italianizzare il suo nome in Bernardo (come si evince da alcuni documenti): dopo la sua morte, poi, così come accadde per i Castriota Scan-

[5] G. Musachi, *Historia e genealogia della casa Musachia*, in *Chroniques gréco-romanes inédites ou peu connues*, a cura di C. Hopf, Berlin, Librairie de Weidmann, 1873, p. 301.

derbeg, i suoi discendenti presero nome di Branai (poi Granai) Castriota[6].

Dalle prime testimonianze di cui disponiamo, risalenti agli anni a cavaliere dei secoli XV e XVI, emerge comunque che i Granai Castriota si distinsero ben presto, nella vita politica e militare del Regno, per la loro fedeltà ai re aragonesi prima e ai governanti spagnoli poi (quando il Regno – per dirla col Croce – "discese" a Viceregno). Nel 1494, poco prima che scoppiasse la tempesta, il re Ferrante I d'Aragona concesse a Bernardo il titolo di conte di Copertino, in Terra d'Otranto, in premio dei molti suoi meriti presso la Real Corona (uno dei quali fu certamente il coraggio dimostrato, insieme al cognato Stanissa Zardari, nella difesa di Otranto dall'assedio turco, nel 1480); le "tristi regine", Giovanna III e Giovanna IV d'Aragona, lo accolsero nella loro corte in Castel Nuovo, dove egli coi suoi familiari per alcuni anni dimorò facendo vita splendida[7]. Pure, l'improvvisa morte di re Ferrante (con tutto ciò che ne seguì) avrebbe potuto arrestare il difficile processo di adattamento di questi esuli albanesi ad un contesto tanto diverso da quello di origine. Così accadde, ad esempio, al Musachi, pur dopo un'iniziale fase di arricchimento e di ascesa sociale:

> La bona memoria del Re Ferrante vecchio d'Aragonia – dice Giovanni

---

[6] Granai Castriota, e non Granai Conte, perché (come si è detto) il primo era più prestigioso. E il cognome Castriota doveva venire a Bernardo dalla moglie Maria Zardari: se, infatti, si pone di nuovo mente al passo testè richiamato della cronaca del Musachi (in cui si dice che ella, «giovene senza ricapito […], se ridusse con la Signora Scanderbega», la quale «l'accasò» col signor Branai) si nota che la vedova di Scanderbeg era la tutrice di Maria. E la mobilità del suo cognome sorprendeva anche il De Lellis, il quale, trascrivendo un documento d'archivio in cui si parlava di «Bernai Conte alias Castriota», si stupiva che sua moglie, citata prima come Sagdara e poi come Scannalibech, fosse infine «nomina*ta* Castriota, e non Scannalibech» (C. De Lellis, *Notizie diverse di famiglie della città e Regno di Napoli ricavate da pubblici archivii, processi e contratti particolari*, vol. II, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. X. A. 2, c. 73v).

[7] Negli "articoli" di Giovanna Castriota *junior* trascritti dal De Lellis si legge, tra le altre, la testimonianza di una Giovanna Comneno di Napoli, la quale «dice come l'illustre Bernai Conte e donna Maria […] erano mariti e moglie e stavano in casa della regina nel Castello Nuovo» (C. De Lellis, *Notizie etc.*, cit., vol. cit., c. 73v). E il Passero racconta che quando, sul finire del 1513, Pietro Antonio Crispano, nobiluomo del seggio di Capuana, inviò una lettera di sfida a Giovanni Castriota (primogenito di Bernardo), «per causa di certe villanie che lo detto duca» gli aveva rivolto, essa venne consegnata «in casa della regina Joanna de Ragona dove tamen era l'alloggiamento del detto duca» (G. Passero, *Storie in forma di giornali*, Napoli, Orsino, 1785, p. 202).

> nella sua *Historia* – me provedette del vitto mio e de mia casa, con promissione d'augmentarme et darme la terra d'Apice et altre cose, oltre d'havere accettati noi in sua corte. Ma la mia iniqua Fortuna non satia ancora, per la sua morte e repentine guerre restai come nave senza nocchiero in gran tempesta privo de facultà e senza intendere la lingua italiana[8].

Non altrettanto successe a Bernardo e ai suoi congiunti: quando, infatti, quelle «repentine guerre» si scatenarono, ovvero quando il re di Francia Carlo VIII, determinato a far valere i titoli angioini sulla corona di Napoli, decise di invadere il Regno, dando l'avvio alle guerre d'Italia (1494-1559) e alla grande competizione europea tra le monarchie di Francia e Spagna, con risolutezza Bernardo decise di schierare la sua famiglia dalla parte degli Spagnoli, visti come naturali eredi degli Aragonesi. Il re Ferdinando il Cattolico, una volta conquistata Napoli, lo ricompensò attribuendogli la terra di Ferrandina presso Matera col titolo di duca (1505)[9]. A suggello di questa fulminea ascesa sociale della casa Castriota vi fu l'ingresso nelle fila della nobiltà cittadina "fuori di seggio". Come la maggior parte del baronaggio feudale del Regno anche i Castriota, infatti, non curavano direttamente l'amministrazione delle loro terre e vivevano quasi tutto l'anno nella capitale: con la corte e con i suoi uffici amministrativi, Napoli offriva molte più opportunità di carriera e di successo di quante non potesse offrirne la provincia. E nella vita cittadina essi finirono per trovarsi subito profondamente radicati: il Di Stefano, che fu colui che per primo raccolse notizie e memorie intorno alla cosiddetta "Napoli sacra", ci dice che la chiesa di San Gioacchino (comunemente detta l'Ospedaletto), posta «nella strada dell'Incoronata» (l'attuale via Medina), era stata ai suoi tempi «edificata […] dalla nobil famiglia de' Castrioti»[10]. In seguito, lasciata la corte delle regine, essi si trasferirono in un grande

---

[8] G. Musachi, *Historia etc.*, cit., pp. 272-273.

[9] «In anno 1505, die IV aprilis, Re Cattolico, asserendo ad seipsum legitime et pleno jure spectare la Terra di Ferrandina de Prov.a Basilicatae havendo consideratione alli meriti dell'Ill.o Bernardo Castrioto, Conte di Cupertino, Camerario della R.a Giovanna sua figlia, dona e concede ad d.o Bernardo pro se et suis heredibus et successoribus ex corpore legitime descendentibus in perpetuum et in feudum, la d.a Terra di Ferrandina cum ejus castro, seu fortellitio, hominibus, vassallis per mero mistoque imperio et gladii potestate, banco justitiae et cognitione primarum tantum causarum et cum integro ejus statu» etc. (documento trascritto in S. Centola, *Ferrandina e le sue remote origini elleniche-lucane*, Napoli, Manzoni - De Lucia, 1931, p. 57).

[10] P. Di Stefano, *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, Amato,

e maestoso palazzo situato nella strada di Santa Maria di Costantinopoli[11].

Quanta gratitudine Bernardo serbò sempre verso la casa d'Aragona! E come cercò di omaggiarla attribuendo ai suoi figli nomi tratti dalla più schietta tradizione di quella Corona: alla sua morte, infatti, Bernardo lasciava tre figli maschi (Giovanni, Alfonso e Ferrante) e altrettante femmine (Isabella e Giovanna; la sfortunata Angela, morta in giovane età[12]), i quali non si discostarono dalla linea tracciata dal padre, avendo per loro unico fine l'innalzamento della propria casa[13].

* * *

Né l'ascesa sociale dei Castriota subì contraccolpi quando, al passaggio dal terzo al quarto decennio del secolo XVI, l'eco della stagione

---

1560, p. 131r. L'artefice fu Giovanna Castriota *senior*, nel 1514: cfr. G. Passero, *Storie etc.*, cit., p. 210.

[11] Questo edificio, secondo la testimonianza del Celano, si trovava di fronte al monastero di Santa Maria della Sapienza, tra il palazzo della famiglia Del Tufo e il monastero di San Giovanni Battista (cfr. C. Celano, *Delle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, giornata II, Napoli, Palermo, 1792, pp. 25 e 29).

[12] Dalla testimonianza del magnifico Antonio Barattuccio di Napoli, nei già citati "articoli" di Giovanna Castriota *junior*, si apprende come dal matrimonio tra Bernai Conte e Maria Zardari nacquero Giovanni, Alfonso, Ferrante, Giovanna, Isabella «et un'altra che esso crede, che si chiamasse donna Ippolita che fu moglie del Duca di Gravina» (C. De Lellis, *Notizie etc.*, cit., vol. cit., c. 73v). Ma nella chiesa di Santa Sofia in Gravina, sulla lapide del mausoleo che il duca Ferrante Orsini fece erigere in memoria della moglie, si legge: «Angelae Castriotae inter principes foeminas | religione pudicitia prudentia caritate | mansuetudine foecunditate insigni | immatura morte praereptae | Ferdinandus Ursinus Gravinensium Dux per- | -petuo eius desyderio superstes uxori con- | -cordissimae ac benemerenti: | ann: autem sal. M.D.XVIII» (D. Nardone, *Un'opera di Giovanni da Nola?*, «Iapigia», 1934, 3, pp. 259-260).

[13] Obiettivo perseguito con successo se, ai titoli che Giovanni (in qualità di primogenito) aveva ereditato dal padre, vennero ad aggiungersi ben presto (più per acquisto, sembra, che per concessione) quelli dei suoi fratelli (ad Alfonso toccò il Marchesato di Atripalda, vicino Avellino; a Ferrante quello di Civita Sant'Angelo, in Abruzzo Ultra): ulteriore promozione in cui dovette giocare certamente un ruolo decisivo la regina Giovanna III, vedova di re Ferrante, che era loro affezionatissima (in particolare ad Isabella e Giovanna, sue dame di corte) e nel suo testamento aveva premiato con molteplici concessioni i figli di Bernardo, «quali sono stati – così si legge in uno dei capitoli – ad nui et ad sua Maestà fidelissimi et cordialissimi» (alcuni passi del testamento in E. Nunziante, *Un divorzio ai tempi di Leone X da XL lettere inedite di Iacopo Sannazaro*, Roma, Pasqualucci, 1887, p. 211).

aragonese si spense e a Napoli un nuovo corso si aprì, in coincidenza con i più generali mutamenti del contesto europeo (quali la formazione, tra il 1516 e il 1519, di quella grande concentrazione di domini, nelle mani di Carlo V d'Asburgo, comprendente le Corone di Spagna, i Paesi Bassi, i domini asburgici e il titolo imperiale): un nuovo corso che assunse un deciso carattere assolutistico col governo del viceré don Pedro de Toledo (1532-1553), il quale, come ricorda il Croce,

> forte del consenso di Carlo V, tenne ad essere non già amato, ma temuto, sciolse le accademie, per sospetti di novità religiose e politiche, cercò di reintrodurre l'Inquisizione, e, non pago di domare i baroni, fece sentire il suo pugno pesante sui patrizi, la città e il popolo[14].

È piuttosto significativo, quindi, che lo stesso Croce, impegnato a illustrare nelle pagine della *Storia del Regno di Napoli* il faticoso affermarsi nel baronaggio del nuovo sentimento di sudditanza al sovrano (a discapito dei comportamenti anarchici e individualistici del passato), facesse proprio l'esempio di Alfonso Castriota, il padre di Costantino:

> Quando nel 1535 si aspettava la venuta di Carlo V, i titolati o baroni agitarono la pretensione di coprirsi avanti all'Imperatore, e adducevano che egli qui veniva non come imperatore ma come re di Napoli, e che i re di Napoli lasciavano coprire alla loro presenza tutti i titolati, e così aveva usato di recente lo stesso Ferdinando il Cattolico. Ma Carlo V non volle sapere di questo segno di parità; e, dopo vane parole e più vani propositi di resistenza, uno di quei baroni, il marchese dell'Atripalda, «si pregiudicò», cioè si piegò e compromise la situazione, e gli altri, per non dimostrare di ricusarsi a corteggiare il sovrano, lo imitarono, e tutti (come dice il contemporaneo Gregorio Rosso) «stettero in caruso», cioè a capo scoperto[15].

---

[14] B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 2005², p. 162.

[15] *Ivi*, pp. 143-144. Ma a riprova della fedeltà di Alfonso si potrebbe citare anche un altro episodio. Ancora Gregorio Rosso ci informa che non appena, il 12 gennaio 1536, cominciò a riunirsi il Parlamento Generale del Regno, uno dei primi provvedimenti che si cercò di affrontare fu quello di chiedere all'imperatore Carlo V, presente in sala, di «fare ammovere da Napoli il vicerè Toledo, mal visto dalla maggior parte della città»: iniziativa che vide tutti concordi «fuorché il duca di Gravina, il marchese della Tripalda, Cesare Pignatello, Scipione de Somma, e li dui dello Popolo», i quali espressero la loro fiducia al Toledo provocando aspre discussioni tra i deputati (G. Rosso, *Istoria delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo V*, Napoli, Gravier, 1770, pp. 67-68).

Fu proprio con Alfonso, infatti, che la casa Castriota raggiunse i livelli più alti. Governatore della provincia regnicola di Terra d'Otranto per ben due mandati, consigliere regio e rappresentante della nobilta "titolata" nel Parlamento Generale del Regno, alla morte di Guido Fieramosca (marito della sorella Isabella) ebbe in dono anche il feudo di Mignano, nei pressi di Caserta[16]. Il suo merito maggiore fu però un altro: trovatosi ad essere tutore delle nipoti, per la prematura scomparsa dei fratelli, cercò di mantenere unito il patrimonio familiare, facendo sposare Maria (figlia di Giovanni ed erede dei possedimenti di Ferrandina e Copertino) col suo primogenito Antonio, e Giovanna (figlia di Ferrante ed erede di Civita Sant'Angelo) col secondogenito Giovanni. E la Fortuna, osservavano i contemporanei, sembrava avere arriso ad Alfonso: «parea questa – si legge in una testimonianza dell'epoca – una delle felicissime case che fosse nel Regno, d'un patre marchese, che havesse un figlio duca et l'altro marchese»[17]! Nel 1540, pensando di aver reso ormai immortale la gloria della famiglia, al culmine del suo splendore, fece apporre sulle mura del castello di Coper-

[16] Ma Alfonso si accordò con la sorella e le concesse di possederlo finché fosse restata in vita. In cambio Isabella gli donò quattro cannoni del castello di Mignano, del valore di 1000 ducati, che servirono ad Alfonso per munire quello di Copertino; alcuni gioielli; una «rotella», stimata tra i 4000 e gli 8000 ducati, che Carlo V aveva dato in dono a Cesare, fratello di Guido Fieramosca (cfr. N.F. Faraglia, *Ettore e la casa Fieramosca*, Napoli, Morano, 1883, p. 102).

[17] *Opusculo d'auttore incerto*, in A. Terminio [= A. Di Costanzo], *Apologia di tre seggi illustri di Napoli*, Venezia, Farri, 1581, p. 48v. La stessa opera, che continuava il *De varietate Fortunae* di Tristano Caracciolo e raccontava la fine di alcune gloriose case baronali del Regno (al fine di «ammonire quelli, che stanno su la Ruota de la Fortuna, che si raccordino, che sono vicini al precipitio»), si soffermava però, in seguito, sugli accidenti che condussero, di lì a qualche anno, la casa Castriota alla «ruina». Giovanni *junior* morì nel 1542, in giovane età e senza eredi (un anno prima di suo padre). Antonio, rimasto vedovo (nel 1544) per la morte di Maria (da cui non aveva avuto ancora figli), restò in possesso della sola Atripalda, che non gli consentiva però le entrate necessarie al pagamento dei molti debiti che aveva contratto: ricchissimo (quando andò a combattere le guerre di Germania per Carlo V, portò con sé 27 cavalli turchi, che aveva comprato in Grecia, corrispondenti al valore di 10000 ducati, e giunto nel Ducato di Milano, regalò a diversi signori e cavalieri locali, gioielli e ori per il valore di 15000 ducati: «una spesa pertinente più a Re, ch'a Principe soggetto di Re»!) e pienamente inserito nell'*entourage* imperiale, finì per scialacquare quasi tutti i suoi averi («arrivato poi alla Corte dell'Imperatore cominciò a far tavola splendidissima, et finito il desinare veneano carte, et dadi, et un bacile pieno di ducati d'oro, che chi non havea potesse pigliarne, et con queste, et simili spetie di pazzie si ridusse in gran necessità») prima di morire, appena ventisettenne, nel 1549.

tino, magnifico lavoro di architettura militare da lui fatto restaurare, la seguente iscrizione:

> DOMINUS ALFONSUS CASTRIOTA MARCHIO TRIPALDAE, DUX PRAEFECTUSQUE CAESARIS, ILLUSTRIUM DOMINI ANTONII GRANAI CASTRIOTAE ET MARIAE CONIUGUM DUCUM FERRANDINA ET COMITUM CUPERTINI, PATER, PATRUUS ET SOCER, ARCEM HANC AD DEI OPTIMI MAXIMI HONOREM, CAROLI V REGIS ET IMPERATORIS SEMPRE AUGUSTI STATUM, ANNO DOMINI 1540[18].

* * *

Valorosi uomini d'arme, informati alla pratica cavalleresca e imbevuti di valori militari, i Castriota, nelle cronache dell'epoca, venivano ricordati per le virtù e il valore esibiti sui campi di battaglia: il vecchio Giovanni ci appare come un «valoroso cavaliero […] conosciuto in Franza et in Hispagna et in Italia per le guerre passate»[19]; Ferrante veniva celebrato da Pietro Gravina per essersi ricoperto di gloria nella battaglia di Pavia (in cui cadde soltanto per mano del re di Francia Francesco I)[20]; e l'abilità strategica di Alfonso veniva illustrata nei trattati di arte militare[21]! Eppure, ci si sbaglierebbe a pensare che questi condottieri vivessero soltanto del proprio "mestiere delle armi", poiché essi furono bene addentro anche alla vita culturale del loro tempo e intrecciarono legami con alcune delle figure più rappresentative della letteratura napoletana della prima metà del Cinquecento. Se il Sannazaro li detestava, per altri non fu così. Un legame molto forte essi strinsero, infatti, con Antonio Galateo, il quale indirizzò loro due epi-

---

[18] Il testo dell'epigrafe è riportato da L. Tasselli, *Antichità di Leuca*, Lecce, Micheli, 1693, p. 597.

[19] G. Passero, *Storie etc.*, cit., p. 206 (lettera di Annibale Macedonio a Pietro Antonio Crispano).

[20] Si veda l'epigramma in morte di Ferrante (*De obitu Ferdinandi Castriotae*) in P. Gravina, *Poematum libri*, Napoli, Sultzbach, 1532, p. 8v.

[21] Cfr. G. Ferretti, *De re et disciplina militari*, Venezia, Zaltieri, 1575 (ma la dedica a Carlo V è del 1538), p. 374. Questo Giulio Ferretti, benché ravennate, fu in realtà molto addentro alle cose napoletane: nella *Vita* di lui che precede il suo trattato, scritta da Girolamo Rosso, si dice che egli, dopo i primi incarichi ricoperti nello Stato Pontificio, finì per entrare nell'*entourage* di Carlo V e, «ad Petrum Toletanum Neapolis Pro Regem missus, praefectus est, Auditoris Regii titulo, Hirpinis, ea regione cui Principatus Ultra nomen est». A detta del Rosso, godettero della sua amicizia nel Regno «Petrus Toletanus, Ferantes Gonzaga, marchio Atripallae Alphonsus Castriota», Costanza d'Avalos e pochi altri eletti.

stole, una *Ad Joannem et Alphonsum Castriotas*, l'altra *Ad Pyrrum Castriotam* (in accompagnamento a una copia del trattato *De educatione* che l'umanista salentino aveva donato al fanciullo, di cui pare fosse il precettore). Per il rapporto che Alfonso, Antonio, Costantino e Pirro (figlio naturale di Giovanni) ebbero con il letterato Nicolò Franco si potrebbe parlare anche di mecenatismo[22]. Ma non si esaurirono qui. Antonio, infatti, che non era del tutto alieno dalla pratica letteraria (pochi anni dopo la sua morte videro la luce i primi frutti della sua attività poetica[23]), ebbe una certa familiarità con Marco Antonio Epicuro, il quale gli dedicò una delle sue celebri "imprese"[24]; fu in corrispondenza poetica con un altro fedelissimo dell'*establishment* imperiale come Luigi Tansillo, nonché col poeta e storico Angelo Di Costanzo[25]; fu membro, insieme a Costantino, di una delle più prestigiose

[22] Il beneventano era legatissimo alla casa Castriota. Nella sua raccolta di *Pìstole vulgari* (la cui prima edizione è del 1539), egli non aveva soltanto pubblicato 3 lettere indirizzate ad Alfonso e 8 rivolte a Costantino. Ben più: aveva addirittura collocato i Castriota in una sorta di *pantheon* ideale dei principi, nientemeno che dopo Carlo V e Francesco I (in quella bizzarra epistola, che ha per titolo *Risposta della lucerna*, in cui immagina che questa gli vada raccontando tutto ciò che ebbe modo di vedere nel corso di un suo fantastico viaggio notturno sulla laguna di Venezia: ero appena partita – dice essa al Franco – che «ivi veggo Carlo Quinto invitissimo imperadore, ch' a mano a mano co' 'l christianissimo, e gran Francesco, per mostrare il divino essempio de la lor fede, sopra un carro d'oro, triomphalmente si stanno […]. Veggoci l'immortal Francesco Maria, lo splendidissimo Hercole da Este, il generoso Federico Gonzaga. Veggoci Cagnin Gonzaga, don Pyrrho Castriota, don Costantino Castrioto» etc.: N. Franco, *Le pìstole vulgari*, Venezia, Gardane, 1542, p. 199v). I motivi di questa profonda gratitudine si possono cogliere in una lettera del 1543, in cui il Franco, riandando al periodo del suo primo soggiorno napoletano (1535-1536), durante il quale aveva dimorato presso il marchese di Atripalda, confessava ad Antonio Castriota: «emmi carissimo che non altro pane m'habbi per l'a dietro pasciuto eccetto quel solo che un tempo mi fu pasto appo la degna memoria del vostro padre» (N. Franco, *Epistolario (1540-1548). Ms. Vat. Lat. 5642*, a cura di D. Falardo, Stony Brook NY, Forum Italicum Publishing, 2007, p. 242). Il ms. Vaticano Latino 5642 (che raccoglie l'epistolario del beneventano e dei suoi corrispondenti dal 1540 in poi) contiene 6 lettere ad Antonio (con 2 risposte), 2 a Costantino e 1 di Pirro.

[23] Si tratta di due componimenti: il sonetto *Deh sì come voi donna in ogni parte* e la canzone *Superbo e ricco fiume*, entrambi pubblicati ne *Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori nuovamente raccolte et mandate in luce*, Venezia, «Al segno del Pozzo», 1553, pp. 102r-103v.

[24] «A costui fece egli una nave in tempesta con queste parole: "Inertis tuta secare"» (lo dice Berardino Rota, interlocutore dell'omonimo dialogo dell'Ammirato: S. Ammirato, *Il Rota overo dell'imprese*, Napoli, Scotto, 1562, p. 68).

[25] Un sonetto di proposta del duca di Ferrandina (*Parmi, ch'udendo il vostro al-*

accademie cittadine. Quando venne ucciso, a Murano di Venezia, nel 1549, dal servitore di un signore col quale aveva avuto un diverbio, un gentiluomo veneziano, spettatore di quella triste vicenda, con questi bei versi lo compianse:

Giovane illustre in grande alteza nato,
moderno esempio degli antichi eroi,
come nel più bel fior degli anni tuoi
miseramente a noi t'involò il Fato.

Tu di valor, più che di ferro armato,
Carlo seguendo fra' nemici suoi,
schivasti mille, e mille morti, e poi
Morte trovotti in sì severo stato,

come da mezo il mar nocchiero accorto,
quando l'onda s'inalza, e più si abbassa
ne scampa salvo, e poscia annega in porto.

Dolsi del caso tuo l'afflitta, e bassa
Vinegia tutta, e 'l colpo che ti ha morto,
quasi l'uccide, ed oltre il cor le passa[26].

* * *

Tra i figli di Alfonso, chi ebbe il ruolo più marginale nella politica matrimoniale e nella gestione dei patrimoni di famiglia fu proprio Costantino. Antonio, duca di Ferrandina e conte di Copertino per via del matrimonio con la cugina Maria, alla morte del padre ebbe anche il

tero canto), seguito da quello di risposta del Di Costanzo (*Poi ch'a quel che fe' eterno il suo amaranto*), si legge in A. Di Costanzo, *Poesie italiane e latine e prose*, a cura di A. Gallo, Palermo, Lao, 1843, pp. 228-229. Egli è anche destinatario di tre componimenti del Tansillo (la canzone *Signor, la cui fiorita e verde etate* – in cui il nolano consolava Antonio e Alfonso per la scomparsa del loro amato Giovanni – e i sonetti *Sette illustri città del greco impero* e *Deh, potess'io, signor, come Leandro*: cfr. L. Tansillo, *Il canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, vol. II, a cura di T.R. Toscano, Napoli, Liguori, 1996, pp. 92-99). E pure col Franco, Antonio Castriota ebbe scambio di versi: a un invito del duca ad andare a lavorare con sé presso il governatore di Milano Alfonso d'Avalos, il beneventano replicò ironicamente inviandogli il sonetto *Hor eccovi, Signor, la testa mia*, cui Antonio rispose per le rime con *Questa, Franco, mi par gran frenesia* (cfr. N. Franco, *Epistolario etc.*, cit., pp. 253-254).

[26] Il testo di questo sonetto si legge in I.A. Ferrari, *Apologia paradossica*, Lecce, Mazzei, 1728, p. 744.

Marchesato di Atripalda (e, come se ciò non bastasse, la zia Isabella nel suo testamento lo aveva dichiarato erede universale sopra tutti i suoi beni[27]). Giovanni, sposando la cugina Giovanna, divenne marchese di Civita Sant'Angelo. Persino la sorella Camilla ebbe dei possedimenti[28]! Si sarebbe tentati di credere, perciò, che fosse l'ultimo nato della famiglia. Ma da una delle lettere di Costantino emerge uno scenario del tutto diverso:

> io nacqui primogenito di titulato ricco e accorto e, perché si servette più del fumo che del suo antipassato proponimento, restando ignudo, mi fu bisogno mangiar il pan del dolore, il vino dei travagli e gustar il sonno dell'inquietudine, per diversi periculi e regni, guerre, paci e perdimenti di tempi.

È più che persuasiva, quindi, l'ipotesi di chi crede che Costantino non fosse in realtà figlio di Camilla Gonzaga come gli altri suoi fratelli, ma di Cassandra Marchese, la moglie ripudiata e umiliata da Alfonso alcuni anni prima[29]. Probabilmente nacque da qui la convinzione di Costantino di essere stato «in odio della *su*a gesta»[30]. Anche se qualcosa dal padre pur sempre ebbe[31].

---

[27] Se Antonio fosse morto senza figli (come poi accadde), l'erede sarebbe stata «la figlia del illustre don Ferrante Castriota marchese de Civita», Giovanna Castriota *junior* (cfr. N.F. Faraglia, *Ettore etc.*, cit., p. 79, che riporta un passo del testamento).

[28] Alla morte di Antonio ereditò (col marito Ferrante Caracciolo marchese di Castellaneta) il feudo di Atripalda (che fu poi costretta a vendere, nel 1559, con la famiglia ormai in rovina, «ad istanza dei creditori di Alfonso Castriota»: cfr. E. Ricca, *La nobiltà del Regno delle Due Sicilie*, par. I, vol. I, Napoli, De Pascale, 1859, p. 65).

[29] Il Vallone, nel suggerire la sua ipotesi, si mantiene piuttosto sul vago, limitandosi a dire che essa gli è stata suggerita dalla cronologia di Costantino. Ma ha ragione: se, infatti, Costantino fosse stato figlio di Alfonso e Camilla, i quali convolarono a nozze nel 1518, avrebbe partecipato alla battaglia di Capo d'Orso, nel 1528, all'incirca a 9 anni! Che Alfonso, comunque, – come ha rilevato ancora giustamente il Vallone – finisse poi per anteporre Antonio, primogenito della Gonzaga, a Costantino, «non era forse solo "fumo" […] ma una scelta cetuale abbastanza scontata»: cfr. G. Vallone, *Aspetti giuridici e sociali nell'età aragonese: i Castriota in Terra d'Otranto*, Galatina, Congedo, 1981 (estratto da *Momenti e figure di storia pugliese. Studi in memoria di Michele Viterbo*), pp. 46-48.

[30] C. Castriota, *Lettere considerate amorose et familiari*, Catania, Biblioteca Universitaria, ms. Ventimiliano 29, cc. 124v-125r (per questa e per la precedente citazione).

[31] «Nel 1550» – si apprende, ad esempio, da documenti di archivio – Costantino Castriota «vende al magnifico signore Francesco Bellotto […], cittadino e mer-

Di Costantino Castriota[32] sono ignoti sia il luogo che la data della nascita: ma quasi certamente nacque a Napoli (considerandosi egli «nell'origgine napoletano»[33]), agli inizi del secondo decennio del Cinquecento[34]. Dalle poche informazioni che abbiamo non sembra, comunque, che la sua formazione culturale si discostasse di molto dai percorsi soliti dell'epoca, essendosi egli esercitato già «nei primi anni in grammatica, nell'arte oratoria, nella loggica e nella philosophia, e […] con poeti e coronisti»[35]. Nella cultura e nelle lettere gli fu maestro il padre, che gli insegnò anche a cavalcare. Agli anni della giovinezza risale l'incontro con il marchese del Vasto Alfonso d'Avalos, all'epoca comandante delle truppe imperiali, il quale ne fece il proprio paggio e accompagnatore nelle campagne sostenute in appoggio a Carlo V durante le guerre d'Italia: nel 1528 vengono fatti prigionieri da Andrea Doria in seguito alla battaglia di Capo d'Orso; due anni dopo partecipano all'assedio di Firenze[36]. L'incidenza sulla sua vita del rapporto col marchese del Vasto fu comunque fortissima:

---

cante fiorentino, annui ducati 71 sopra la gabella della farina della Terra di Galatola» nel Contado di Copertino (C. De Lellis, *Notizie etc.*, cit., vol. III, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. X. A. 3, c. 56r).

[32] Da non confondere con quel Costantino Castriota Scanderbeg vescovo di Isernia, morto in giovane età, di cui il chiostro di Santa Maria la Nova a Napoli conserva ancor oggi il bel monumento funebre. Chi vada a visitarlo leggerà nell'epigrafe le affettuose parole che la nonna Andronica Comneno (la vedova di Scanderbeg) dettò in ricordo dello sfortunato nipote: «Constantinus Castrayotus hic | tegitur sanguine et cognatione | regia ac caesarea clarus: morum | candore insignis: dignitate | pontifex eserniensis: dum probe | vivit intempestive moritur | Andronica Cominata paterna | avia nepoti optimo posuit | M.D».

[33] C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 77v.

[34] Parlando di Filonico (e quindi di se stesso) nella *Vita di Alfonso d'Avalos*, dice che al tempo della battaglia di Capo d'Orso (1528), cui egli partecipò, «era giovenissimo e paggio» (Filonico Alicarnasseo [= C. Castriota], *Vite di alcune persone illustri del secolo XVI*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. X. B. 67, c. 120r).

[35] C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 59r.

[36] Queste informazioni, con altre, sono contenute nella *Vita di Alfonso d'Avalos*, dove, in un giudizio formulato dal marchese del Vasto, è espresso anche l'alto livello di affidabilità al padrone da parte del Castriota (il marchese, infatti, giudicava «Filonico "atto a ciascuna cosa se comandar si potesse"»: Filonico Alicarnasseo, *Vite etc.*, ms. cit., c. 154r). E da ciò ne esce confermata – come ha notato il Toscano – la sua dimensione di uomo «bene addentro […] ai fatti, e talvolta ai misfatti, della cronaca napoletana della prima metà del Cinquecento» (T.R. Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, p. 99): dimensione a cui va certamente ricondotto l'episodio che lo vide protagonista quando diede asilo in casa sua al sicario utilizzato da Ferrante Sanseverino per uccidere il marchese di Polignano (e non mancano le re-

ad essa va anche sicuramente riportata la frequente presenza del Castriota a Milano tra il 1542 e il 1546 (avendo Alfonso d'Avalos lasciato Napoli nel 1538 proprio per ricoprire la carica di governatore spagnolo di Milano).

Certamente però Costantino continuò a vivere a Napoli, dove nel giugno del 1547 si dissociò dalle proteste contro il viceré Toledo, accusato dai suoi concittadini di voler introdurre l'Inquisizione al modo di Spagna nel Regno. Dal palazzo ducale di Ferrandina, dove si era confinato per restare fuori dai «romòri» che dilagavano nella capitale, egli in quattro lettere espose le motivazioni che lo avevano spinto a dissociarsi dai tumulti. Nella prima, indirizzata proprio al viceré, le origini della sua incrollabile fedeltà venivano fatte risalire ai servigi che lui e i suoi antenati avevano operato in nome della «regal dignità» (alla quale essi avevano giurato eternamente «fideltà, vassallaggio e obedienza»): essendo egli cavaliere di «devotion e fattione imperiale», era disposto a obbedire sempre alle leggi di Carlo V e a seguire le armi e le insegne dell'imperatore dappertutto. Gli stessi concetti venivano ribaditi, pochi giorni dopo, nelle altre lettere. A Marco Antonio Pagano, nobiluomo (e letterato) napoletano del seggio di Porto, rimproverava la partecipazione ai moti ricordandogli che, essendo vassallo al re, egli era tenuto a portargli «per giuramento, obbedienza e fede». Al cugino Pirro, ripeteva ancora una volta che seguendo i disordini si offendevano il sovrano e la corona ma, soprattutto, che si rischiava di «perdere in un punto quanto in tanti anni, e di aver e di credito, s'è acquistato». Con Francesco Ferrante d'Avalos si doleva di averlo visto schierato dalla parte da cui avrebbe preferito vederlo lontano: lui, figlio di Alfonso d'Avalos («un dei più leali servitori che principe abbia servito al mondo»); discendente di una famiglia che fu «gran parte di restituir il reame agli Aragonesi», di scacciare definitivamente i Francesi dal Regno e di conservare «Italia nella devotion imperiale»; lui, infine, che era gran camerlengo imperiale, obbligato quindi a portare fedeltà a Carlo V prima ancora che alla sua patria («sendo ei soggetta»)[37]. Due anni dopo, a suggello di questa attestazione di fedeltà, Costantino consacrava al Toledo il *De cavaglieria*, prima stesura (manoscritta) del trattato pubblicato pochi anni dopo, in

sponsabilità del Nostro anche nell'imboscata organizzata da Alfonso d'Avalos ai danni del Rincon e del Fregoso).

[37] C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., cc. 76r-85v, lettere al Viceré Toledo (del 5 giugno 1547), a Marc'Antonio Pagano, a Pirro Castriota e al Marchese di Pescara (del 15 giugno 1547).

cui si cimentava con la nascente scienza cavalleresca: nel licenziare la sua opera, il Castriota dichiarava che il vero autore ne era in realtà il viceré stesso, essendosi egli soltanto limitato a commentare le «pretiose, et honorate parole» di don Pedro e i suoi «generosi e divini ammaestramenti»[38].

Sempre a Napoli, egli risultava iscritto all'Accademia degli Ardenti, istituzione che condivise la stessa sorte di quelle dei Sereni e degli Incogniti: fondate nel 1546, andarono esaurendo la loro attività tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50[39]. Presso gli Ardenti, di tanto in tanto, teneva le sue dissertazioni a tematica letteraria, spesso prendendo spunto da qualche verso del Petrarca[40]. Negli stessi anni lo ritroviamo in alcune città italiane ed europee[41]. Fu anche spedito più

[38] L'unico esemplare di quest'opera, conservato a Firenze (Biblioteca Riccardiana, ms. Riccardiano 2545, cc. 161-210), sembra sia proprio la copia che Costantino diede in dono al viceré: a c. 161v, infatti, vi è dipinto a colori lo stemma della famiglia Toledo (uno scaccato azzurro e argentato, sovrastato da una corona d'oro e circondato da bandiere verdi e rosse) e, a c. 162r, il titolo dell'opera è in lettere auree. Ora, dall'inventario dei volumi posseduti dal vicerè, redatto a nemmeno 2 mesi di distanza dalla sua morte (avvenuta proprio a Firenze), si apprende che nella sua biblioteca privata vi era anche un non meglio specificato *Trattato de la cavalleria* (cfr. B. Nicolini, *La biblioteca di don Pietro di Toledo*, in *Spagna in Napoli*, Madrid, Revista Geografica Espanola, s. d., p. 88): difficile dubitare che si tratti dell'opera del Castriota!

[39] Nel succitato manoscritto del *De cavaglieria*, dedicato dal Castriota al viceré Toledo (con data del 1549), si legge un sonetto di Giulio Bracco di Ruvo (*Spirti felici ch'hor vi caccia hor frena*) indirizzato «al eccellentissimo signor don Costantino Castriota, detto il licentioso ardente» (c. 162v). Ora, come si sa, nella tradizione storiografica ed erudita napoletana la chiusura simultanea delle tre accademie, vista (insieme alla riduzione alla sudditanza del baronaggio e al tentativo di introdurre l'Inquisizione al modo di Spagna nel Regno) come uno dei frutti della svolta assolutistica venuta a configurarsi col governo del viceré Toledo, è sempre stata collocata nei mesi tumultuosi del 1547. Il Toscano, tuttavia, ha recentemente suggerito una cronologia più "morbida" della chiusura delle accademie, le quali, dopo un'effettiva brusca interruzione nei mesi dei tumulti, sembra che riprendessero la loro attività almeno fino alla morte del Toledo (1553). Tra le "prove" di questa ripresa di attività c'è anche il sonetto del Bracco: è difficile credere – dice giustamente il Toscano – che, in un'opera dedicata proprio al viceré, Costantino «si spingesse ad esibire un titolo accademico "fuori corso legale"» (T.R. Toscano, *Letterati etc.*, cit., p. 242).

[40] Nelle lettere al Duca d'Amalfi, a Giulia del Maino e al Vescovo di Nardò (cfr. C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit.) sono riportati tre discorsi pronunciati da Costantino all'Accademia degli Ardenti: nel primo commenta il terzo canto del *Trionfo della fama* (vv. 1-6); negli altri due si sofferma sui sonetti VI e VII del *Canzoniere*.

[41] Dalla sua corrispondenza epistolare emerge che la città che più frequentava,

volte in missione alla corte di Carlo V (inutilmente a quanto sembra) per cercare di ottenere la concessione dei feudi di Ferrandina e Copertino al fratello Antonio rimasto vedovo e, dopo la sua morte, alla sorella Camilla.

Alla metà del secolo risalgono anche le uniche sue opere pubblicate a stampa, le quali mettono in evidenza – come ha ben notato il Pastore – tutti i tratti di «poligrafo enciclopedico tipicamente tardo-rinascimentale»[42] del Castriota. La prima, *Il sapere util' e delettevole*, è un trattato scientifico-filosofico in sette libri, stampato a Napoli, «alli Virgini» (presso Cilio Alifano), nel 1552. Il carattere era dichiaratamente divulgativo: nella dedica (indirizzata *A giovani cavallieri e donne*) Costantino dichiarava il suo «intento che non sol' i dotti ma l'ignoranti, e non sol' i maschi ma le femine, e non sol' i grandi ma i fantini» intendessero «senza scrupolo difficultoso alcuno» i frutti del suo stravagante e curioso ingegno. Dopo aver discusso nei primi due libri di «che sia il savere, a che giovi» (libro I) e della differenza che corre tra «saver popolare» e «nobile saver» (II), nei rimanenti libri si soffermava su argomenti più specifici: «herbe e fiori» (III), «arbori» (IV), «animai terrestri» (V), «l'huomo» e «gl'ucelli» (VI), «pesci e pietre» (VII). Di ciascuna specie animale, vegetale e minerale elencata (con «un procedimento di giustapposizione che è sempre al confine con la casualità»[43]) ne venivano poi considerate in maniera quasi sistematica la «natura» (caratteri generali), i «remedi» (qualità guaritrici, propiziatorie, etc.) e le «origini» (derivazioni storiche o mitologiche). Coerentemente alla scelta di un ideale di divulgazione del sapere, e in esplicita polemica coi modelli linguistici propugnati dal Bembo, il Castriota conferiva all'opera un timbro volutamente anticlassicistico, soprattutto dal punto di vista lessicale[44]. Ma, com'è facile intendere, la coesione

dopo Napoli, era Venezia, dove dimorò più volte tra il 1541 e il 1548. E fu lì anche in seguito, secondo quanto afferma il figlio di Giovanni, Costantino Musachi, in un suo memoriale: in esso, infatti, egli racconta di aver ricevuto una genealogia di casa Musachi dal signor Andrea Angelo (che per l'Hopf era «fameux auteur de généalogies fausses»!), il quale, nel 1550, – dice il Musachi – «ritrovandose il signor don Costantino Castriota in Venetia, per lui m'inviò la sotto scritta memoria» (cfr. C. Musachi, *Notamento a voi figlioli miei de tutto quello che segue appresso*, in *Chroniques etc.*, cit., pp. 307-308).

[42] R. Pastore, in *Dizionario etc.*, cit., vol. cit., p. 219.

[43] *Ivi*, p. 220.

[44] Dalla dedica: «Non procacciandosi il sapere per non volger libri, ho voluto in quest'opra, racor quanto fra' più lodati riputai di buono, fuggendo il "costì", "chenti", "oltresì", et altre affettationi, usate da' professori volgari di la lingua ac-

che veniva conferita a una materia così varia e multiforme (che risulta essere il frutto di un accumulo indiscriminato di episodi favolistici, mitici, storico-geografici, biblici, etc., tratti dalle fonti più disparate) non poteva che essere veramente scarsa.

L'altra opera, il trattato in 5 libri *Di cavalleria e duello*, uscito l'anno seguente dall'officina del tipografo Mattia Cancer, era un rimaneggiamento dello scritto dedicato al Toledo. Dal confronto tra la copia manoscritta e il volume a stampa emergono, infatti, alcune differenze: il trattato manoscritto è in soli due libri (corrispondenti ai primi due del volume a stampa); in generale lo stampato è più elaborato del manoscritto; la dedica al viceré (che era da poco scomparso) è sostituita da quella al futuro re di Spagna Filippo II e da una lettera di Nicolò Franco[45]. In essa il Castriota vi dispiegava tutta la sua esperienza e conoscenza delle cose cavalleresche, trascorrendo dalla regola della vita alla difesa dell'onore, dal carattere delle ingiurie alla qualità delle scuse, dalla pratica dei cartelli allo stile dei duelli, dall'ufficio del giudice alle soluzioni onorevoli. Il quinto ed ultimo libro era una raccolta di 22 epistole, sempre di argomento cavalleresco, indirizzate a personalità dell'epoca, in risposta a richieste di spiegazioni o consigli (tra i cui destinatari figura anche il cavaliere gerosolimitano Pietro Antonio Barrese, che altre fonti indicano come allievo del Castriota nell'arte di cavalcare[46]). Per quanto riguarda il valore letterario dell'opera ci muo-

---

curatamente, p'haver s'io non me inganno, povertà di suggetti per non dir di dottrina, et inventione» (C. Castriota, *Il sapere util' e delettevole*, Napoli, Cilio Alifano, 1552). Il Castriota non guardava alla «politezza della lingua come a pedante»; egli fu anche ostile ai canoni classicistici elaborati dal Bembo in poesia (il cosiddetto "petrarchismo"): in un discorso tenuto all'Accademia degli Ardenti giudicò «improprio il Petrarca su l'arte del carmecare», suscitando grande meraviglia negli ascoltatori (C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., cc. 208v e 72r).

[45] Questa lettera del Franco (datata 10 luglio 1553), leggibile nell'esemplare della Biblioteca Comunale di Mantova ma non in quello custodito alla Biblioteca Nazionale di Napoli, dal quale è stato strappato il primo duerno (comprendente anche il frontespizio e la dedica), si trova trascritta senza data in N. Franco, *Epistolario*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5642, c. 427v. Tra il Castriota e lo scrittore beneventano vi era un forte rapporto di amicizia, documentato dalla loro corrispondenza epistolare (Costantino risulta essere uno dei pochissimi corrispondenti del Franco presenti in entrambe le sue raccolte di lettere). Ed egli, che lo venerava come un maestro, si dichiarava pubblicamente «seguace di colui che posse il freno alla bocca latratrice dell'Aretino» (C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 209v).

[46] Per G.B. Ferraro, *Delle razze, disciplina del cavalcare et altre cose pertinenti ad essercitio così fatto*, Napoli, Cancer, 1560, p. 52r, il Nostro «ammaestrò […] in tal essercitio l'illustrissimo duca di Ferrandina suo fratello, et il signor frà Pie-

viamo sullo stesso piano del *Sapere*, anche se manca al trattato quella vivacità che nel lavoro precedente era frutto delle curiosità e degli interessi enciclopedici. Così, a distanza di pochi anni dalla pubblicazione, l'autore già veniva criticato dai contemporanei per l'oscurità dei termini filosofici utilizzati[47]; mentre Scipione Ammirato mostrava le deficienze che l'opera faceva riscontrare persino sul piano dell'erudizione[48].

Questa fase di grande attività per Costantino (culminata con la pubblicazione di due libri nel giro di un anno) ebbe il suo suggello nell'omaggio resogli da Marco Antonio Pagano nel suo dialogo su *Le tre giornate dintorno la disciplina de l'arme*[49].

---

tro Antonio Barrese, il quale hor si truova per tal mestiero, al serviggio di monsignor reverendissimo frà Giovan Valeth maestro della Hierosolimitana Religgione».

[47] C'è un episodio curioso al riguardo. Quando il cavallerizzo napoletano Pirro Antonio Ferraro, figlio del Giovan Battista citato alla nota precedente, curò per i tipi di Antonio Pace la pubblicazione del suo trattato *Cavallo frenato*, volle che esso fosse preceduto da una ristampa dell'opera del defunto padre (*Delle razze, etc.*, cit.), ridotta però dall'autore «in quella forma, et intelligenza, che da lui si desiderava a tempo si stampò». L'obiettivo principale – dice Pirro Antonio nel proemio – era quello di sfrondarla da ciò che «da molti soverchio si giudicava», ossia da tutte quelle «soverchie filosofiche ragioni» che ne appesantivano oltre misura il testo: essa, infatti, era rimasta «tanti anni sepolta, sotto quella oscurità, et termini filosofici, per colpa del correttore: don Costantino Castriota»! Di questa operazione si rallegrò anche il marchese di Sant'Eramo, che era luogotenente nella Real Cavallerizza di Napoli, il quale dopo aver letto l'opera manoscritta confidò a Pirro Antonio: «più volte ho […] inteso, che quanto vi è di buono è la frase schietta, et intelligibile, non richiedendosi in tal materia, né più grave, né più magnifico stile: con haver fuggito quel difetto, d'affettatione, nel quale incorse la buona memoria del signor Giovan Battista vostro padre, con le tante filosofie del signor don Costantino Castriota, che la corresse: et che questo sia vero, veggansi hora quei quattro libri di vostro padre, nel principio di questa vostra opera, come si lasciano ben intendere» (P.A. Ferraro, *Cavallo frenato*, Napoli, Pace, 1602, vol. I, pp. 1 e 76; vol. II, pp. 291-292).

[48] Per S. Ammirato, *Discorsi sopra Cornelio Tacito*, Firenze, Giunti, 1594, p. 110, «fallò don Costantino Castrioto, il quale volendo nel suo *Duello* con l'autorità di Platone provare, che il soffrir l'ingiurie non era uficio d'huomo virile, ma di schiavo, a cui più s'appartenesse l'esser morto, che il vivere, come fosse cosa più vituperosa il patir l'ingiuria, che il farla, non s'avvide, quelle esser parole di Callicle, le quali nel fine di quel ragionamento dottamente, et santamente vengono riprovate da Socrate» (il dialogo di Platone a cui si fa riferimento è il *Gorgia*).

[49] Questo libro rarissimo, dedicato a Gonzalo Fernandez de Cordoba III duca di Sessa, pubblicato a Napoli («nelle stampe di donno Cilio d'Alife») nel 1553, è il resoconto di un dialogo svoltosi nel corso di tre giornate, nel magnifico palazzo del principe di Stigliano a Mondragone, cui presero parte l'autore e alcuni

* * *

Il vento, tuttavia, stava cambiando direzione, e gli anni della maggiore attività di Costantino coincisero anche con quelli dell'inizio del declino di casa Castriota. Le morti ravvicinate del fratello Giovanni (1542), del padre Alfonso (1543) e della cugina (e cognata) Maria (1544); i molti debiti accumulati dal fratello Antonio e i suoi continui sperperi; le pratiche nei tribunali e i negozi con gli avvocati; le inutili missioni alla corte dell'imperatore furono vicende dolorose che lo segnarono profondamente. Ragionando una volta con Marco Antonio Pagano della perfidia umana, e riandando con la memoria ai princìpi delle miserie di casa sua, paragonava il suo dolore a quello provato da Enea costretto da Didone a rimembrare l'eccidio di Troia! La scomparsa del fratello Antonio (1549) chiuse poi definitivamente la partita per i Castriota. Uno scetticismo meschino iniziò allora a farsi strada in lui. Perché mai accumulare ricchezze? Tirannie, usurpazioni e furti le insidiano continuamente. Perpetuare il lignaggio? Men che meno, visto che pur troppo spesso accade che «le ricche case, l'opulenti proggenie e le stirpi chiarissime sonno da eredi prodighi, vitiosi e vili inpoverite, oscurat' e ridotte in vergognoso stato»[50]. E così via: nessuna cosa aveva avuto principio lieto nella sua vita; la Signora Fortuna, dal dì in cui nacque, lo aveva perseguitato; i familiari lo avevano sempre odiato. Ne conveniva, perciò, con Omero che l'uomo è la più infelice di tutte le creature:

> e che sia il vero, per difension del nostro honore bisogna arrisicar e por sempre in aventura la vita, per fruir le cose amate altro che tanto, e per il vitto e vestito è mestiero o fatigar o mendicare o rubbar o vendere per vil prezzo la cara e desiata libertade. Noi ne le nostre infirmità di

comuni amici, tra cene sontuose, musica di «violoni», ragionamenti sulla «thoscana lingua», letture di rime e versi (di Angelo Di Costanzo, Berardino Rota e Luigi Tansillo), partite di caccia e pesca, combattimenti tra animali, duelli tra schermidori, spettacoli in maschera e altro. Chi sono questi gran signori che per tre giorni discutono animatamente intorno alla dottrina e disciplina dell'arme? I primi – ci informa il Pagano – ad arrivare in casa del principe (e del figlio, il conte di Aliano), sono il duca di Amalfi e il conte di Popoli e immediatamente «vi sopragiunsero doppo questi, il Signor Angelo Costanzo, il Signor Bernardino Rota et il Signor Don Costantin Castriota, tutti come si sa, pur di nome cotanto illustre, ch'assai rispirano per quel fiato che lor ministra la lor virtù» (M.A. Pagano, *Le tre giornate dintorno la disciplina de l'arme*, Napoli, Cilio Alifano, 1553, *passim*).

[50] C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 123v.

> medici, ne le liti di avocati, e ne i desideri di favori semo bisognosi. A noi la giustizia castiga, la passion ci rubba la facultade, ci scaccia dal patrio terreno, ce sepelisce vivi ne le fosse, e ci fa troncar i membri da chi non li formò, e la vita da chi non ci la diede. Noi ne l'inverno a guisa di vecchie sedemo otiosi, e ne l'estade a modo de gl'orsi ne le grotti ce sepelimo, gendo in quelle staggioni per servir altri, per vendicarci, per fuggir guai, per amore, e pe' acquistar robba carghi d'armature e panni, quai nostro mal grado ci vestiamo il dimane e ce spogliamo la notte per tutt' il tempo di la vita[51].

E anche la sua partecipazione al fronte imperiale finì per incrinarsi. Dopo i tanti servigi operati per gli spagnoli, soffrì persecuzioni in seguito a oscure faccende politiche culminate nella distruzione della sua casa napoletana: «avendomi difeso nell'ultimo assalto mio, – scriveva in una lettera del 1560 – la Corte mi ha perseguito, […] i parenti sconosciuto e l'amicitia abbandonato»[52]. Fu così che decise di iscriversi all'Ordine dei Gerosolimitani (ottobre 1561) e se ne andò a vivere in convento. Era solo un espediente per stare sciolto dalle pene di casa sua e vivere tutto l'anno nelle osterie di vari regni senza sospetto, come sosteneva sarcasticamente la marchesa del Vasto? Può darsi. Come cavaliere gerosolimitano, però, Costantino mostrò ancora una volta il suo non spento ardore militare partecipando, soltanto pochi anni prima di Lepanto, alla valorosa difesa della fortezza maltese di Sant'Elmo durante l'assedio dei Turchi (1565-1566) e, nel 1574, alla sfortunata spedizione di Tunisi e La Goletta.

Nessuno dei suoi scritti della vecchiaia venne comunque dato alle stampe: né i *Problemi varii e diversi*, che aveva dedicato al gerosolimitano Fabrizio Pignatelli, balio di Santa Eufemia[53]; né la raccolta, riconducibile alla moda cinquecentesca dell'epistolario in volgare, delle

---

[51] C. Castriota, *Il sapere etc.*, cit., cc. 134v-135r.

[52] C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 125r, lettera del 20 febbraio 1560 ad Elia Sazzara. Il quale aveva grande consuetudine con la casa Castriota: in un processo tenutosi nel 1565, tra i testimoni esaminati, «Elia Sazara de Mignano habitante in Nardò depone come don Giovanni Castriota duca di Ferrandina, don Alfonso Castriota marchese dell'Atripalda, don Ferrante Castriota marchese di Civita Sant'Angelo e donna Giovanna Castriota erano fratelli e sorella carnali» etc. (C. De Lellis, *Notizie etc.*, cit., vol. II, c. 74v).

[53] L'opera (che non abbiamo consultato) si trova alla Biblioteca Nacional di Madrid, nel ms. 8617 (V 242). Per il Kristeller, che la catalogò, si tratta di una «collection of moral questions […] dated Naples, (15)59» (*Iter italicum*, a cura di P.O. Kristeller, vol. IV, London, Warburg Institute – Leiden, Brill, 1989, p. 557).

Lettere considerate amorose et familiari[54]; né, forse, altre opere[55]. E non fu pubblicata nemmeno la sua ultima opera, quella risentita raccolta di *Vite di diverse illustrissime persone* che egli scrisse nascondendosi dietro allo pseudonimo di Filonico Alicarnasseo (col quale rivendicava le sue origini orientali?), e in cui tra i vari fini mostrò di aver avuto anche quello (notato già nel Seicento dal Della Marra) di notificare con malignità ai posteri, alcuni accidenti, veri o falsi, che ai suoi tempi denigrarono la fama delle più grandi e più illustri case di Napoli[56]. Non sor-

[54] Si tratta di 46 lettere (anni 1542-1560), divise in tre libri, conservate alla Biblioteca Universitaria di Catania (ms. Ventimiliano 29). Le epistole della prima sezione, indirizzate a familiari e amici dello scrittore, sono costituite in larga parte da dissertazioni letterarie, disquisizioni pseudo-filosofiche, trattatelli di arte militare, lezioni storico-erudite (sugli *sports* antichi; sulla moneta e sullo stipendio antico; sulla milizia antica e moderna; sulla censura e sull'Inquisizione; sulle accademie antiche e moderne e sulla satira): soltanto in occasione dei tumulti del '47 la corrispondenza assume un tono più funzionale. Dalle «lettere familiari» a quelle «amorose»: la seconda delle tre parti dell'opera ricalca in parte il terzo libro delle *Pìstole vulgari* di Nicolò Franco (che conteneva le celebri *Pìstola a le puttane* e *Risposta de le puttane*) comprendendo essa 17 lettere destinate a meretrici e cortigiane e una trattazione «del puttanesmo antico» (!). Nelle lettere dell'ultimo libro sono documentati gli avventurosi viaggi fatti da Costantino in giro per l'Italia, come agente dei suoi familiari (ma anche di Alfonso d'Avalos e Ferrante Gonzaga), alle prese con delicate "missioni", spesso di mediazione, che lo esponevano anche a rischi e pericoli (cavalcate notturne sotto pioggia e neve, fughe rocambolesche, imboscate, etc.). Tre libri, dunque, tre diversi personaggi: l'uomo d'armi e di lettere; il libertino; l'avventuriero e l'uomo d'azione.

[55] Dai dati ricavabili dagli scritti di Costantino risulta che egli scrisse anche: un trattato *Dell'adulazione*; le *Lettere geroglifiche*; il dialogo comico *La guerra di Arzel* («nella quale vedrete raggionar un uomo di arme di quei che vi condussi, con il spirto del suo cavallo, le avvenute dissaventure, […] imitando Luciano e Plutarco, i quai permessero nei loro dialoghi il raggionar de gli uomini con le fiere»: C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 225r-v), e quelli *D'arme e d'amore* e *Del misopono*; un *Convito di puttane* (per il quale si sarebbe tentati di pensare ad un dialogo tra cortigiane, sul modello delle *Sei giornate* dell'Aretino).

[56] L'opera è piuttosto diffusa: se ne conservano circa 15 esemplari solo nelle biblioteche italiane. Il nucleo più consistente si trova a Napoli: tre redazioni complete (X. B. 33; I. E. 7; X. B. 67), una raccolta di sole cinque vite (I. E. 9) e due monografie (X. C. 44; X. B. 53) alla Biblioteca Nazionale; altri due volumi completi alla Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (XX. D. 15) e alla Biblioteca Oratoriana dei Girolamini (?). Un ulteriore nucleo di manoscritti è conservato a Roma: sei alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4873; Barb. Lat. 5053; Ferraioli 425; Barberiniano LV. 47; Barberiniano LIII. 111; Vaticano 8874) e uno alla Corsiniana (829, 34. E. 23). Altri esemplari si trovano alla Marciana di Venezia (IT. VI. 205 [6013]) e, forse, alla Biblioteca Comunale di Fermo (4. C. B. 1. 4?). Le 11 «illustrissime persone» sono: Costanza d'Avalos, Prospero Colonna, Isabella d'Aragona,

prende, quindi, che l'opera incorresse da subito nei biasimi dei contemporanei, e poi dei posteri[57]. Ma la prova più evidente che le cose per Costantino erano ormai mutate, era un'altra: a differenza dalla sua prima opera, dedicata al viceré Toledo, questa «disperata avventura», o «insopportabil fatica» (com' egli la considerava), venne consacrata dal suo autore proprio a colui che pochi anni prima in un trattato satirico aveva sbeffeggiato in modo violento lo stesso vicerè tacciandolo di asinità (e Costantino vi alludeva chiaramente, poiché, nel porgere quel dono, raccomandava al suo dedicatario che se «il libro grande, alto e cartoso l'affannasse, per sorte lo potrà sul suo Asino caricare»). A chi l'aveva dedicata? A «persona che dic*e* il vero» e che opera «trattando il vero»: Giovan Battista Pino[58]!

* * *

Francesco Ferrante d'Avalos, Vittoria Colonna, Alfonso d'Avalos, Maria d'Aragona, Pedro de Toledo, Giovanna d'Aragona, Andrea Doria e Giulia Gonzaga.

[57] Se Niccolò Caputo definì le *Vite* «laidi scritti» e «indegne fatiche», per l'Affò – che considerava Filonico Alicarnasseo nient'altro che «un maligno impostore» – la cosa più intollerabile di queste biografie era «il veleno perpetuo che stilla» dalle loro pagine. Soprattutto la *Vita di Giulia Gonzaga* ha autorizzato simili considerazioni. La descrizione da parte di Costantino di una Giulia Gonzaga tutta dedita a sfrenata libidine e lussuria, spinse l'Amabile a bollare l'opera come un libro infamatorio e «pieno di insulsaggini inventate» (nonostante la trovasse egli anche piena di «notizie importanti»). Il Croce, da parte sua, la considerava un «insulso quanto turpe libello». Ma in quest'episodio influì sicuramente l'avversità del Castriota alle novità religiose, trovandosi lui, frate gerosolimitano allineato su posizioni di cattolicesimo tridentino e controriformista, a descrivere la vita e le azioni di una donna che, come è noto, venne sedotta dall'insegnamento dell'Ochino e dalla dottrina sulla giustificazione per fede del Valdés («matti che niegano l'opre nella nostra salvatione» li considerava Costantino: C. Castriota, *Lettere etc.*, ms. cit., c. 226r). Cfr.: N. Caputo, *Descendenza della Real Casa d'Aragona nel Regno di Napoli della stirpe del serenissimo re Alfonso primo*, s. n. i. [ma Napoli 1667?], p. 50; I. Affò, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga*, Parma, Carmignani, 1787, pp. 33-34; L. Amabile, *Il Santo Officio della Inquisizione in Napoli*, vol. I, Città di Castello, Lapi, 1892, pp. 125 e 156; B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, p. 249.

[58] G.B. Pino, beneventano e amico di Nicolò Franco, aveva esordito con un poemetto encomiastico scritto in occasione della venuta a Napoli dell'imperatore (in cui celebrava, tra gli altri, anche Alfonso Castriota che alle feste di quei giorni, come si è detto, partecipò: cfr. G.B. Pino, *Il triompho di Carlo Quinto*, Napoli, Sultzbach, 1536, p. R3r). Dopo aver sofferto persecuzioni da parte del vicerè per il ruolo svolto nei tumulti del '47, nella sua seconda e ultima opera, il trattato satirico *Ragionamento sovra de l'asino*, scritto (come ha recentemente suggerito il Toscano) negli anni '60, diede molte sferzate al Toledo.

Il Tansillo che asciugava le lacrime di Antonio e del padre Alfonso per l'immatura morte del loro fratello e figlio Giovanni; le pazzie di Antonio, ammazzato con una pugnalata a Venezia; i feudi della famiglia che, uno dietro l'altro, ritornavano nelle mani della Corona; Costantino, vecchio e mal soddisfatto, che gettava fango sulle case illustri del suo tempo: il declino della famiglia, a meno di un secolo dalla sua improvvisa ascesa sociale, non poteva certo essere più malinconico. Quanto lontani i tempi di Bernardo e dei suoi figli che alla corte delle regine erano persone di casa! Alla fine del Cinquecento – si leggerà nei vari "Teatri" della nobiltà napoletana – la casa Castriota si era «estinta». Il sogno, dunque, di Alfonso Castriota (e, prima di lui, di Bernardo), di rendere imperitura la gloria della famiglia (anche grazie a una politica matrimoniale organizzata *ad hoc*[59]), era tramontato miseramente. Non aveva fatto i conti con la Fortuna! Dei figli maschi che ebbe, nessuno aveva saputo assicurargli una discendenza maschile. E il senso della sconfitta, del resto, dovette essere percepito innanzitutto dallo stesso Alfonso, il quale, – come riporta una suggestiva testimonianza dell'epoca – morì «mestissimo […] et già, morendo, antivedea la ruina della casa sua»[60].

Marco Amarelli
(Università di **??????????**)

[59] I Castriota si imparentarono con famiglie illustri come Caetani, Di Capua, Gonzaga, Fieramosca, Orsini, Carafa, Lannoy, Caracciolo, Acquaviva, etc.

[60] *Opusculo etc*., cit., p. 48v.

LUCIANO PARISI

I miti e la poetica di Pavese

This essay analyses Pavese's opinions about ancient myths and tries to demonstrate that they lead the reader to a deeper understanding of his stylistic features. The images Pavese showed the greatest interest in are the same that are found more frequently in his work and coincide with the personal myths discussed with an admirable discernment in *Feria d'agosto*. These images and myths explain the writer's aesthetic strength, his complex polysemy, and their frequent appearance in apparently incidental passages.

Vorrei segnalare in questo articolo il valore che alcune considerazioni di Pavese sui miti hanno come riflessione dello scrittore sulla propria attività e come guida alla sua opera – specialmente se nell'analisi si distinguono i miti tradizionali (che lo scrittore ha reinterpretato) e quelli collettivi (che ha cercato di creare) da quelli personali (che lo hanno effettivamente ispirato)[1].

Durante l'infanzia, osserva Pavese, si hanno esperienze fondamentali che formano la nostra identità (*Rc*, p. 9). La vita adulta aggiunge poco «al tesoro infantile di scoperte» (*Rc*, pp. 143-44). Quelle scoperte, e gli entusiasmi, le avventure, le decisioni, le ore estatiche che le accompagnano (*Rc*, p. 139), formano i simboli che «ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto» (*Rc*, p. 132).

[1] Sull'interesse di Pavese per i miti si è scritto molto. Per una dettagliata rassegna della bibliografia su questo argomento e su Pavese in genere si veda L. Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. Citando i testi di Pavese mi servirò delle sigle *Lt*, *Mv*, *Ps*, *Rc*, *Rm* e *Sl* per riferirmi alle *Lettere*, a cura di L. Mondo (I) e I. Calvino (II), Torino, Einaudi, 2 voll., 1966; *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2000; *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962; *Tutti i racconti*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi, 2006; *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000; *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1950.

In *Feria d'agosto* Pavese fa molti esempi. Un uomo si ferma ai piedi di un campo di granturco: osservandolo si accorge di ritrovare un amico che «si è fatto aspettare e senza di lui non si poteva fare nulla» (*Rc*, p. 10); anni prima, da ragazzo, si era fermato davanti a un altro campo, simile a questo, e ne aveva scoperto la bellezza, riuscendo misteriosamente a fermare il tempo (*Rc*, p. 11); l'apparire del campo stimola il ricordo, rinnova l'esperienza. Un altro uomo s'incanta per lo stesso motivo davanti a una vigna (*Rc*, p. 140). La potenza catartica di certi ricordi infantili spiega perché una donna morente «s'incapi[sca] a mangiare certa frutta che le era piaciuta da ragazza» (*Rc*, p. 20). Sono ricordi individuali, misteriosi proprio perché variano da persona a persona.

L'importanza dei momenti estatici vissuti nell'infanzia non è sempre percepita subito: la «tumultuosa baldanza» di un evento giovanile può assumere l'aspetto di «un fermo ricordo» a distanza di anni (*Rc*, p. 87). Per questo, osserva Pavese, «noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda» (*Rc*, p. 132)[2]: delle tante immagini che nell'infanzia pensiamo di notare appena (e che non «vediamo» realmente) alcune ritornano, «suggerite da un incontro, da una distrazione, da un accenno», e rivelano la loro significatività facendosi finalmente «vedere» (*Rc*, p. 132). La loro potenza è inesplicabile: la selezione di certe immagini nella memoria avviene, osserva Pavese, «secondo motivi che si direbbero capriccio, se non fosse la divorante serietà di questi simboli la quale ci fa credere che in essi si condensi l'essenza stessa della nostra singola vita» (*Rc*, p. 133)[3]. Quei simboli sono i nostri miti personali. Una selezione deliberata non funziona: i momenti che ne sono oggetto, appena scelti e proprio perché scelti, si dileguano (*Rm*, p. 365).

Le intuizioni (o idee) fondamentali di Pavese sono queste. Lo scrittore sente però il bisogno di approfondirle ed elabora alcune riflessio-

---

[2] Il «mai» di questa citazione è troppo categorico: nella narrativa di Pavese ci sono infatti immagini che acquistano subito, agli occhi dei bambini che le osservano, un valore determinante e definitivo.

[3] Questa misteriosa casualità fa sì che non si possa controllare la formazione degli ideali di una persona. Quegli ideali si costituiscono «concrescendo a questi germi, a queste figure» (*Rc*, p. 134): bisognerebbe elaborare quei germi con cautela, visto che da essi dipenderanno le scelte della maturità (*Rc*, p. 14); ma l'infanzia esclude la cautela o la ragionevolezza come principi rilevanti. In un'età di «mero gioco», così, «di umori e capricci irresponsabili, si v[a] formando, come si forma sott'acqua un corallo, tutto lo schema del contegno futuro» (*Rc*, p. 176, vedi anche p. 715, e *Dialoghi con Leucò*, pp. 105-09).

ni complementari, domandandosi in primo luogo quale sia il rapporto fra le esperienze privilegiate preparate dall'infanzia e le esperienze gratificanti che la letteratura, la pittura o la musica – da lui interpretate in maniera sostanzialmente crociana come poesia – provocano. Le esperienze privilegiate preparate dall'infanzia, risponde, sono più potenti ed originarie delle altre: l'arte è finzione; le memorie derivano dalla vita vissuta. La meraviglia provata leggendo una poesia può solo ripetere, indebolendola, la meraviglia provata dai giovani e rievocata dagli adulti: l'infanzia vissuta a Zacinto, dice riferendosi a Foscolo, «s'illumina di cultura greca; ma è soprattutto la cultura greca che s'è arricchita e rinsanguata a quegli incontri infantili» (*Rc*, p. 138)[4].

Pavese, in secondo luogo, si domanda quale sia il rapporto fra i miti personali (il campo di granturco, la vigna, il frutto mangiato da ragazza) e i miti collettivi (come quelli classici o neoclassici di Venere e Ulisse). Il rapporto è per lui uno di analogia: i miti collettivi risalgono all'infanzia dei popoli; rimandano anche loro a «un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale da altre sfere che non la nostra quotidiana, [che] versa un'aura di miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia» (*Rc*, p. 128)[5]. Pavese usa spesso questa analogia per attribuire ai miti collettivi la natura di quelli personali, e viceversa.

Come considerare, in terzo luogo, la fine di un'età privilegiata come l'infanzia e l'inizio dell'età adulta? Per alcuni personaggi di Pavese il desiderio sessuale, la cui comparsa caratterizza il passaggio fra quelle due fasi della vita, degrada l'esistenza: si esce da una dimensione essenzialmente immaginifica, e si entra in una dimensione essenzialmente animale. In quei personaggi (tutti uomini) la considerazione si accompagna alla misoginia (che compare anche nelle liriche e nei diari di Pavese): «non potevo più perdonarle di essere una donna, una

[4] Un coetaneo ed amico di Pavese, Massimo Mila, fornisce un esempio simile: a lezione il professore di italiano che lui e Pavese avevano al liceo, Augusto Monti, mescolava ricordi di vita piemontese e riferimenti all'*Orlando furioso*; «chi ci guadagna in quest'osmosi non è mica la collina di Torino, che resta quello che è, ma è l'Ariosto, è l'*Orlando Furioso*, rigenerato da quest'esperienza di vita» (M. Mila, *Augusto Monti educatore e scrittore*, «Il ponte», nn. 8-9, 1945, p. 1140).

[5] L'impresa dell'eroe mitico, aggiunge Pavese, «non è tale perché disseminata di casi soprannaturali o fratture della normalità» ma perché ha, come i ricordi dell'infanzia, «un valore assoluto di norma immobile che, proprio perché immobile, si rivela perennemente interpretabile ex novo, polivalente, simbolica insomma» (*Rc*, p. 127). Su questa analogia, e sul risvolto religioso che entrambe le esperienze hanno, è fondamentale il saggio di A. Cevolini, *Pavese mistico*, «Belfagor», vol. 64 (2009), n. 5, pp. 519-533.

che trasforma il sapore remoto del vento in sapore di carne» (*Rc*, p. 10)[6]. L'infanzia, peraltro, intesa come epoca in cui si vedono le cose per la prima volta, con uno stupore che rende il loro ritorno così forte da poter ispirare, può prolungarsi nell'età adulta e coesistere con essa. È un fenomeno di cui Pavese si occupa poco e che caratterizza secondo lui l'arte americana: per gli adulti, in quella cultura, «il reale non è un dato, ma una scoperta inesausta» (*Sl*, p. 331)[7]. Nell'arte europea, al contrario, «la maturità è solitamente un adeguarsi al tradizionale-collettivo, un riconoscere i limiti e le norme della storica classicità preesistente» (*Sl*, p. 331).

Queste riflessioni complementari fuorviano facilmente. Seguendo Pavese molti interpreti hanno confuso il ricordo mitico di eventi infantili radicati nella memoria di un individuo e il mito collettivo radicato nella tradizione di un'intera cultura, da essa quasi imposto ai suoi componenti[8], e si sono concentrati sui miti collettivi che Pavese riprende e reinterpreta (nei *Dialoghi con Leucò*) o che pretende di creare con un'insistenza artificiosa (come le mammelle umane e animali che continuano ad apparire in *Paesi tuoi* per indicare metaforicamente la presunta istintività della vita rurale)[9]. Pavese, però, non mostra mai come i miti

---

[6] Ne *La giacchetta di cuoio* Ceresa e l'io narrante progettano di esplorare il Po oltre la diga. Ma Ceresa si sposa, la moglie fa da padrona, reprime gli entusiasmi di Ceresa, e l'io narrante finisce «per andarci da solo, oltre la diga» (*Rc*, p. 32). Per ragioni analoghe, il giovane Berti dice ne *La spiaggia* che «lui delle donne sentiva ribrezzo e gli faceva rabbia che tutti vivessero solo per quello. Le donne erano stupide e smorfiose» (*Rm*, p. 124). Battute analoghe abbondano nei *Racconti* e nei versi di Pavese (si vedano per esempio *Rc*, p. 269, e *Ps*, pp. 23, 25, 31 e 46). In una lettera a Ferdinanda Pivano Pavese osserva che «poche cose sono altrettanto tristi che la sudicia, smaniosa e inesorabile scoperta del destino sessuale della carne» (*Lt*, I, p. 585).

[7] È significativo che simili osservazioni sulla cultura americana aprano e chiudano i *Saggi letterari*, pur provenendo da testi molto distanti fra loro nel tempo. Nel primo di quei testi, Pavese aggiunge: «questo succede nei romanzi [americani]. Non m'interessa ora la vita» (*Sl*, p. 9).

[8] Si vedano per esempio E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1977, pp. 67-166, e N. Arrigo, *Herman Melville e Cesare Pavese*, Firenze, Atheneum, 2006, p. 105.

[9] All'inizio del suo viaggio in campagna, per esempio, il cittadino Berto vede una collina che sembra una mammella: era «proprio una poppa, tutta rotonda sulle coste e col ciuffo delle piante che la chiazzava in punta». La casa di campagna dove abita è fra due colline: «siamo in mezzo a due mammelle […] qui nessuno ci pensa ma siamo in mezzo a due mammelle». Gli sguardi si posano su quel ciuffo di piante, «il capezzolo in punta che faceva piacere guardarlo» (*Rm*, pp. 17-18, 24 e 31). Per una discussione dettagliata di questa immagine si vedano la recensione di

personali (come lui li descrive) diventino «universali fantastici» condivisi da molti (*Lt*, II, pp. 425-26)[10]; e Moravia aveva ragione quando – riferendosi ai miti collettivi – gli rimproverava lo sforzo di volerne creare alcuni «dall'esterno, per motivi letterari, culturali, tutto da solo»[11].

Le riflessioni di Pavese valgono per i miti personali. Loro fanno «battere magicamente il cuore»; loro s'impongono all'immaginazione durante l'infanzia e vi riappaiono poi con assoluta naturalezza (*Rc*, p. 130); loro formano «una realtà enigmatica e tuttavia familiare, tanto più prepotente in quanto sempre sul punto di rivelarsi e mai scoperta» (*Rc*, p. 132). «Lì siamo noi», dice Pavese (*Rc*, p. 132), riferendosi alle immagini specifiche e ricorrenti che illuminano la sua opera: il mare, la collina (non ancora o non solo mammella), il viaggio, i porti, le strade, le trattorie, la luna, i falò, le feste rurali, i balli, «le arrochite canzoni sulle aie deserte» (*Ps*, p. 154), i musicanti, l'amico dai giudizi sobri, la donna avvenente che appoggia la testa sulla spalla di un ragazzino. Vari lettori hanno segnalato almeno una di queste immagini frequenti che nei testi di Pavese hanno un'efficacia inconfondibile. Doug Thompson ha studiato per esempio i silenzi fra amici ne *Il carcere* (Giannino era «un compagno perché sapeva tacere, e Stefano amava […] contemplare le cose non dette tra loro»; *Rm*, p. 334) e ne *La spaggia* («Doro sapeva della mia abitudine d'incantarmi per un attimo nel vivo di una conversazione per inseguire con gli occhi un'idea imprevista. Faceva anche lui lo stesso, e in tempi passati avevamo molto camminato insieme, ciascuno rimuginando in silenzio», *Rm*, p. 128)[12];

Luigi Vigliani (pseudonimo di M. Fubini) a *Paesi tuoi*, «Leonardo», 12, 5 (1941), pp. 216-218, e G. Bárberi Squarotti, *Pavese o la fuga nella metafora*, «Sigma», 1, nn. 3-4 (1964), pp. 165-188.

[10] In questi casi B. Van den Bossche (*«Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati, 2001) parla a ragione di un «allargamento metonimico» o «allargamento semantico», che ha luogo «sulla scia dell'identificazione tra attimo estatico, ricordo e simbolo» (pp. 226-227), e che costringe a «rinunciare ad un profilo unitario del termine *mito* in Pavese» (p. 419). E aggiunge: «se il mito funge da origine unitaria delle più svariate pratiche culturali, si tratta di un'origine non controllabile, cui non si può dare un contenuto positivo» (p. 421). Mi pare che si possa allora privilegiare, come faccio qui, la definizione pavesiana di mito che meglio corrisponde alla sua pratica letteraria trascurando osservazioni che a quella pratica rimandano solo occasionalmente.

[11] A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di N. Ajello, Bari, Laterza, 1978, p. 126. Di Moravia su Pavese si veda anche *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 89-93.

[12] D. Thompson, *Cesare Pavese*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 92.

«tacere è la nostra virtù», dice l'«io» de «I mari del sud» (*Ps*, p. 11)[13]. Giorgio Bárberi Squarotti ha parlato della finestra che appare per la prima volta in *Paesaggio I* (una poesia del 1933) – «una breve finestra nel cielo tranquillo / calma il cuore; qualcuno c'è morto contento» (*Ps*, p. 121) – e subito dopo in *Poggio reale* (del 1935). Quella finestra, a cui si affacciano molti personaggi pavesiani, riappare nell'ultima pagina di *Tra donne sole* (un romanzo del 1949): «il curioso era stata l'idea di affittare uno studio da pittore, farci portare una poltrona, nient'altro, e morire così davanti alla finestra che guardava Superga» (*Rm*, p. 778)[14]. Queste immagini ricorrenti permettono a Pavese di affermare la «caparbietà monotona» che caratterizza la sua attività letteraria: l'insistenza «di chi ha la certezza di aver toccato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno, e altro non può fare che aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne dei pezzi e lavorarli» (*Sl*, p. 223)[15].

Pavese lavora sui miti personali in due modi diversi. Sa di usare spesso certe immagini. In qualche opera si sforza di dar loro un significato ben determinato, evocandole ripetutamente e secondo una strategia pianificata ma riuscendo poco convincente proprio per questo eccesso di riferimenti (si pensi per esempio alla chitarra di Pablo e alla sciarpa di seta di Linda ne *Il compagno* o ai paesaggi-parete ne *Il carcere*). In altri casi, invece, si limita a usarle di sfuggita, senza cercare di farsene interprete, ed è allora, quando il mito personale è lasciato nella sua indeterminatezza originaria, che le immagini rimangono fedeli all'esperienza che le ha originate e artisticamente potenti. Il primo modo è voluto; il secondo oscilla tra il voluto e il non voluto, è un consapevole affidarsi alle risorse misteriose della propria soggettività. Pavese teorizza il primo modo quando – negli scritti dei tardi anni '40 – dice che compito dell'artista è passare dal mito alla scienza (*Sl*, p.

---

[13] Si vedano anche M. Barsacchi, *Il sorriso degli dei. Cesare Pavese mito e realtà*, Roma, Jouvence, 2005, sulle ricorrenti immagini della luna (pp. 33-50), Á. O'Healy, *Cesare Pavese*, Boston, Twayne, 1988, sulla contrapposizione città-campagna (p. 135), e Gioanola sulle frequenti apparizioni di una pipa (E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 209).

[14] G. Bárberi Squarotti, *La reinvenzione della poesia: un esempio di Pavese*, in *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi. Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001*, a cura di M. Campanello, Firenze, Olschki, 2005, pp. 7-12.

[15] Pavese dice che «la monotonia è un pegno di sincerità. Ciascuno ha il suo gorgo, e basta che vi palpiti dentro l'estrema tensione di cui la sua coscienza è capace: raccontare vorrà dire lottare per tutta la vita contro la resistenza di quel mistero» (*Sl*, p. 308).

254), dal mito al logo (*Sl*, p. 300), «ficcare lo sguardo e le mani nell'infinito caos mitico dell'amorfo e dell'irrisolto, e impastarlo, travagliarlo, illuminarlo finché non lo si possieda nella sua vera oggettività» (*Sl*, p. 254). Teorizza il secondo – contraddittoriamente, negli stessi scritti – quando afferma che il fondo mitico di una storia è «inafferrabile nella sua sostanza» (*Sl*, p. 305), che «dobbiamo accettare i simboli – il mistero di ognuno – con la pacata convinzione con cui si accettano le cose naturali» (*Sl*, p. 293). Anche in questo, alla fin fine, Pavese è un precursore: anticipa i molti che hanno spiegato le immagini ricorrenti della sua opera con un significato univoco e i pochi che si sono sforzati di accettare quelle immagini nella loro molteplice potenzialità semantica.

Il secondo approccio implica le ricerca di varie spiegazioni (non di una), cauti tentativi di comprensione (e non decifrazioni definitive). È vero, per esempio, che la luna illumina in Pavese molte situazioni tragiche; ma non è tragica necessariamente; splende anche sopra le mirabolanti avventure de *Il mare*. Quel che accomuna le immagini essenziali di Pavese è innanzi tutto la potenzialità estatica, la capacità di far battere magicamente il cuore, di far sembrare «ogni cosa […] risolta, promettente, perdonabile» (*Rm*, p. 408). Ma anche il sovrapporsi (e qualche volta il contraddirsi) dei loro molteplici significati è una caratteristica ricorrente, che contribuisce al loro fascino.

Il mare, così, è stupefacente in Pavese. Il protagonista de *Il carcere*, confinato in Calabria, si consola con la presenza di quella vasta distesa d'acqua che gli appare tra una casa e l'altra: «ognuno di quegli squarci [lo coglie] di sorpresa, come un amico inaspettato» (*Rm*, p. 286). Il protagonista de *Il compagno* resta stupito quando vede il mare per la prima volta (*Rm*, p. 182). Grazie a quella presenza Genova è il luogo dove molti personaggi trovano la forza di superare le angustie e cambiare vita (*Rm*, p. 879, *Rc*, p. 207). Le donne appassionanti appaiono al mare (*Ps*, p. 115) o dal mare: «ne hai la voce roca», «cosa ignota e selvaggia / sei rinata dal mare» (*Ps*, pp. 172-73). Il mare è un'immagine essenziale nelle fantasticherie dei personaggi più giovani, che giocano ai pirati (*Ps*, p. 12); l'«io» dei *Mari del Sud* ammira un cugino che ha girato il mondo, visto «l'aurora / sulle isole più belle della terra» (*Ps*, p. 14) e scritto alla famiglia dalla Tasmania, «circondata da un mare più azzurro, feroce di squali» (*Ps*, p. 12). Il protagonista di un racconto lo immagina «come un cielo sereno visto dietro dell'acqua» (*Rc*, p. 58), come qualcosa che deve «esistere solo di notte» (*Rc*, p. 65), e fugge da casa per poterlo vedere proseguendo ostinatamente nella

sua marcia verso sud[16]: «mi bastava sapere che il mare c'era, dietro discese e paesi, e pensarci camminando tra le siepi» (*Rc*, p. 69)[17]. S'è detto, di volta in volta con ragione, che il mare in Pavese è il simbolo de «il risveglio del desiderio alle soglie dell'adolescenza»[18], dell'infecondità[19], della vita fantastica nell'infanzia[20], della ricerca dell'assoluto[21], che è «simbolo dello stesso simbolo», affermazione di una realtà impercepibile coi sensi, raggiungibile attraverso immagini metaforicamente caricate[22]. È anche oggetto di sfoghi e delusioni banali: confinato come il suo personaggio sul litorale calabrese, Pavese trova «indegno della gravità di uno spirito contemplativo quel perenne giochetto delle onde sulla riva e quel basso orizzonte odor di pesce» (*Lt*, I, p. 435); «del mare», scrive, «ho fatto la mia sputacchiera» (*Lt*, I, p. 455). Gli abitanti di quella città apparentemente fatata che è Genova sono insensibili al suo fascino (*Rm*, p. 182). La protagonista de *L'avventura*, mandata in riviera a prenotare una stanza per l'estate, avvicinandosi alla spiaggia, viene colpita da un secchio d'acqua gettatole addosso per errore (*Rc*, p. 180). Ne *La spiaggia* il mare è lo sfondo di conversazioni fatue, situazioni imbarazzanti, amori incerti. Le sue rappresentazioni si implicano, integrano e smentiscono al tempo stesso. Vale per Pavese quel che lui diceva di Sinclair Lewis: «gli ambienti che in un luogo egli canzona, in un altro gli piacciono, li approva e ci si commuove» (*Sl*, p. 12).

Le colline sono più familiari ai personaggi di Pavese: tipiche della

---

[16] «Tutte le strade finiscono al mare, […] dove ci sono i prati, di là ci s'imbarca e si va nelle isole» (*Rc*, p. 59).

[17] In una lettera a Ferdinanda Pivano Pavese descrive sentimenti abbastanza simili parlando della propria infanzia (*Lt*, II, pp. 637-38).

[18] G. Isotti Rosowsky, *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 32.

[19] Cfr. E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 137. Dal mare, in *Paesaggio V*, «non sporgono piante, non muovono foglie: / quando piove sul mare, ogni goccia è perduta» (*Ps*, p. 89). Il protagonista di *Paternità* si ritrova «solo dinanzi all'inutile mare» (*Ps*, p. 130).

[20] Cfr. B. Van den Bossche, *«Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p. 268.

[21] Cfr. Á. O'Healy, *Cesare Pavese*, cit., p. 91.

[22] T. Wlassics, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1985, p. 72. Cevolini fa la stessa affermazione riferendosi all'immagine della collina (A. Cevolini, *Pavese mistico*, cit., p. 529) – legittimamente, perché i miti personali di Pavese hanno la stessa funzione e rimandano alla stessa dimensione (che per Cevolini è religiosa): «avvengono nel tempo, ma sono contemporaneamente un'occasione per "uscire dal tempo"» (*Ivi*, p. 526).

loro terra (*Rm*, pp. 799-800), si pongono come misura con cui valutare ogni altra esperienza (*Rm*, pp. 1-88). Anche loro hanno una componente incantante: «la collina sembrava una nuvola» (*Rc*, pp. 73-74), «si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia», *Rm*, p. 369); stimolano «la voglia di andarsene» nel protagonista de *La luna e i falò* (*Rm*, p. 859), e spiegano le scappate di Linda ne *Il compagno* (*Rm*, p. 198). In collina si canta (*Ps*, p. 33), si sogna (*Ps*, p. 62), ci si ribella al conformismo (*Rm*, p. 858). Anche le colline, d'altra parte, possono essere lontane, insignificanti (*Ps*, p. 89): chi ci vive può avere con loro il rapporto di indifferenza che i genovesi hanno col mare (*Rm*, pp. 625, 629). Anche loro, a seconda dei casi, affascinano, spaventano, deludono, lasciano indifferenti, consolano, irritano.

Un'immagine che ha sempre risalto nell'opera di Pavese è quella del giramondo: «certi giorni», dice Pablo ne *Il compagno*, «a pensare quanta gente c'è a questo mondo, anche poveri diavoli che nessuno conosce, mi veniva una voglia di andarmene a spasso, di saltare sopra un treno, che quasi gridavo» (*Rm*, pp. 181-82). I giramondo sono visti spesso attraverso gli occhi ammirati di un bambino e hanno allora dimensioni notevoli (quello de *La luna e i falò* è «grand'e grosso», quello de *I mari del Sud* «un gigante vestito di bianco», quello de *L'eremita* «un gigante irsuto e biondo»); sono modelli di vita anticonvenzionale[23].

In altri casi sono uomini sedentari a considerare nei giramondo le persone che avrebbero potuto essere e non sono: «ciò che l'aveva ucciso era stato il rassegnarsi, l'incaponirsi in un lavoro sedentario, senza prendersi mai uno svago» (*Rc*, p. 771); «avrei ben voluto saltare su una di quelle belle navi, che si fermano un istante e poi riparton via per mesi, ma è mio padre che m'ha tenuto. Lui ha in mente che gli diventi avvocato» (*Rc*, p. 207).

Quel che conta è «girare, vedere qualcosa» (*Rc*, pp. 121-22):

> […] io, che di mestieri ne ho fatto qualcuno, sono sicuro che niente è più bello di una condotta ben pagata. Le strade, le osterie, i cavalli e le campagne sembrano messi lì soltanto per noi. Quel mangiare appena giorno, prima che gli altri fossero in piedi, dopo una nottata di strada, era una gran cosa, e adesso che non faccio più questa vita ci vuol altro che il canto del gallo per farmi saltar su con tanta smania di mangiare,

[23] *Rm*, p. 784; *Ps*, p. 11; *Rc*, p. 25. Seguendo l'esempio di uno di loro, il Nino de *L'eremita* trova la forza di ribellarsi ai familiari e di fuggire da casa (per poche ore, ma anche in questo caso, come ne *Il mare*, trionfalmente): la sua fuga coincide con la maturità psicologica; «quella notte del ritorno l'ho nel cuore come l'ultima dell'infanzia di Nino», osserva il padre (*Rc*, p. 28).

> di andare e discorrere, quanta ne avevo allora. È vero che adesso sono grigio, ma se il mondo fosse quello di una volta e potessi disporre, saprei io su che carro montare e arrivare appena giorno all'osteria, svegliare tutti quanti e far la tappa (*Rc*, pp. 16-17).

«Passeggiare», «incamminarsi», «partire» sono parole chiave della narrativa pavesiana. Il protagonista de *La luna e i falò* arriva «in capo al mondo, sull'ultima costa» della California (*Rm*, p. 792). Diventa ricco, appaga le sue ambizioni, ma la ragione ultima di quei viaggi è il bisogno di soddisfare un desiderio infantile, maturato nelle sere d'estate, quando gli altri andavano a far festa e a lui toccava restare a casa «a guardare il cielo e le vigne sempre uguali» (*Rm*, p. 847). Per il Berto di *Paesi tuoi*, torinese, il soggiorno in un paese di campagna è un'esperienza sentimentale e conoscitiva.

Le immagini che ho usato finora come esempi rimandano a temi – il viaggio, l'avventura, l'esplorazione di mari e di monti – che a prima vista si conciliano male con quel che sappiamo di Pavese, un intellettuale poco portato agli spostamenti, che dedicò al lavoro la maggior parte del suo tempo. Si noti però che la «gioia di scoperta» (*Sl*, p. 173) con cui Pavese affrontò la propria attività, la costante ricerca del culturalmente nuovo, la creazione di un linguaggio letterario originale sono espressioni – sia pure astratte o eccessivamente privilegiate – di un suo gusto per l'avventura, e che in quello trovano forse la loro giustificazione ultima[24].

I miti collegati all'esplorazione del mondo sono poi bilanciati da altri di natura quotidiana. I giramondo di Pavese ritornano al luogo d'origine. Per alcuni quel ritorno coincide con la sconfitta: il protagonista de *L'avventuriero fallito* rientra dall'America dopo «quattro anni d'inferno» perché i suoi sforzi sono caduti «sempre più vuoti» (*Rc*, p. 258). Dopo la straordinaria camminata da Torino alle Langhe il Corrado de *La casa in collina* precipita in un'«attesa avvilente», ne «il fastidio e la vergogna» che l'inazione politica gli procura (*Rm*, p. 482)[25]. Torna-

---

[24] M. Forti (*Sulla poesia di Pavese*, «Sigma», 1, nn. 3-4 (1964), pp. 34-48) ha osservato che il bisogno di scoprire cose nuove in Pavese serve solo e contraddittoriamente a confermare la perennità del mondo (p. 47). Bisogna aggiungere però che la ricerca del nuovo è, come il mare o la figura del giramondo, uno dei miti essenziali di Pavese, che si impone una volta per sempre alla sua coscienza di artista e vale in quanto tale più che per i risultati che permette di raggiungere; è uno degli «agenti evocativi che la narrazione ha il compito, di volta in volta, di riattivare» (A. Cevolini, *Pavese mistico*, cit., p. 529).

[25] Anche l'Amerigo de *Il compagno*, che fa a meno di chiunque, che corre in

to in città, il protagonista proletario di *Ciau Masino* è costretto a una vita di convenzioni ed infelicità.

Per il Pablo de *Il compagno*, invece, come per i bambini che scappano da casa ne *L'eremita* e *Il mare*, il ritorno a casa segnala la raggiunta maturità[26]. Molti adulti tornano al paese più calmi, saggi, fedeli ai miti della loro infanzia ma capaci anche di riconoscere il valore della dimensione locale. Il cugino dei *Mari del Sud*:

> […] comprò un pianterreno
> nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
> con dinnanzi fiammante la pila per dar la benzina
> e sul ponte ben grossa alla curva una targa-réclame.
> Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
> e lui girò tutte le Langhe fumando.
> S'era intanto sposato, in paese. Pigliò una ragazza
> esile e bionda come le straniere
> che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.
> Ma uscì ancora da solo […] Solo un sogno
> gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta,
> da fuochista su un legno olandese da pesca, il *Cetaceo*,
> e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,
> ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
> e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.
> Me ne accenna talvolta (*Ps*, pp. 12-13).

Le stelle del Pacifico, dice l'io narrante de *La luna e i falò*, non erano le mie stelle (*Rm*, p. 791). La sua cultura è fatta di vino, polenta, raccolti, falò, cose che «conosci senza bisogno di parlarne», che «ti sei portato dentro senza saperlo», e che si risvegliano «al tintinnìo di una martinicca, al colpo di coda di un bue, al gusto di una minestra, a una voce che senti sulla piazza di notte» (*Rm*, p. 813). «Molti paesi», dice l'ex-contadino delle Langhe, «vuol dire nessuno» (*Rm*, p. 817). E poi, dice Anguilla ribaltando ancora una volta la prospettiva, «un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via» (*Rm*, p. 784).

Un'ultima caratteristica comune delle immagini privilegiate che ac-

---

moto sulle autostrade, rimane paralizzato dopo un incidente grave, vinto nel corpo e nello spirito. Il ricordo della sua fine è indelebile per Pablo.

[26] Si veda peraltro la critica di A. Guiducci (*Invito alla lettura di Pavese*, Milano, Mursia, 1972) al risvolto politico di quella maturazione, che la fa parlare di «volontarismo di una nuova leggenda» e di una «parlata sentenziosa» nella quale «invano il calco popolaresco cerca di sostenere l'intellettualismo dell'autore che si tradisce di continuo» (pp. 90-91).

cendono la scrittura di Pavese è di apparire spesso in maniera indipendente dal contesto. Pavese, osserva Bárberi Squarotti, in genere, parla delle cose essenziali di sbieco, frammentariamente[27]; la sua potenza artistica anima quel che spesso è pianificato come inessenziale; si concentra, nota Van den Bossche, in «una dimensione incontrollabile del fare»[28]. Il protagonista de *La casa in collina*, un romanzo dedicato alle sofferenze causate in Italia dagli ultimi anni di guerra, fugge da Torino, si nasconde nelle Langhe. La descrizione di quella fuga risveglia la vena miticamente ispirata di Pavese: immagini sepolte fin dall'infanzia nella memoria del protagonista – e poco collegate al resto del libro – riemergono con il solito «sussulto»; il treno, dice Corrado, «l'avevo scordato; quando spuntò fra le gaggie e lí per lí non rallentava, mi prese come un bimbo nel suo turbine» (*Rm*, p. 466); «mi sentivo temerario, incosciente, ragazzo» (*Rm*, p. 469); «in quei luoghi non ero mai stato, eppure camminavo in una nube di ricordi» (*Rm*, p. 471). In maniera analoga la descrizione di una città bombardata è indimenticabile soprattutto per i suoi giochi di luce (*Rm*, p. 380). La non-volontarietà o la semi-volontarietà rappresentativa si conferma come condizione ineliminabile per la proficua comparsa delle immagini essenziali di Pavese[29].

Si è detto che quel modo di scrivere ha una natura decadente, che implica una concezione della «poesia come irrazionale, come recupero ancestrale, come abbandono nel mito»[30]. Ma per dar sostanza a

---

[27] Cfr. G. Bárberi Squarotti, *Pavese o la fuga nella metafora*, cit., pp. 172-173 e p. 182.

[28] Cfr. B. Van den Bossche, *«Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p. 136. Su questo è ricco di esemplificazioni Wlassics (T. Wlassics, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, cit., pp. 141-142, p. 151, p. 164, p. 170, p. 178, p. 195) che accenna a una distinzione, che gli studiosi di Pavese dovrebbero fare, fra simbolo (istintivo, vago, convincente) e allegoria (pianificata, precisa, irritante). La causa della sfasatura fra essenzialità e pianificata centralità, per Wlassics, non è tanto *ogni* intellettualizzazione quanto lo specifico sforzo ideologico dello scrittore.

[29] Gioanola si rende conto di questa caratteristica dell'opera pavesiana quando osserva che «bisogna […] che sia l'"ambiente" a generare i personaggi e le vicende, e questi non pretendano di avere una struttura e una storia autonome rispetto a quell'ambiente» (E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 182). Pavese, almeno a tratti, è consapevole di questa sua condizione narrativa, ad esempio quando osserva che «in arte si esprime bene soltanto ciò che fu assorbito ingenuamente» (*Mv*, p. 233) e che «ciò che stiamo scrivendo è sempre cieco. Se ci viene bene (se cioè dopo, ritornandoci, lo stimeremo riuscito) non possiamo per il momento sapere» (*Mv*, p. 135).

[30] G. Pampaloni, *Cesare Pavese*, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1982, p. 47.

quell'accusa bisognerebbe definire in maniera ad essa coerente termini complessi come razionale, irrazionale e decadente – che possono essere intesi in molti modi, non tutti alternativi fra loro, e non tutti negativi[31]. Il modo in cui Pavese scrive è più semplicemente quello di un autore caratterizzato da una sfasatura fra una vena genuinamente ispirata e un programma culturale estraneo a quella vena[32]: è insieme una conseguenza di, e un parziale rimedio a, quella sfasatura[33].

Ecco perché il metodo più opportuno per rileggere la sua opera (che ho seguito finora) non è quello che aiuta a capire la maggior parte degli altri autori (l'analisi tematica e cronologicamente impostata dei testi). Nel caso di Pavese è più utile fare attenzione alle immagini che danno insieme forza, unità e varietà ai testi che ha scritto.

Una di quelle immagini ha un'importanza particolare: un adulto e un ragazzo parlano spesso fra di loro; nell'amicizia fra il vagabondo Pietro e il bimbo Nino (*Rc*, pp. 20-29), fra un barcaiolo e il suo apprendista (*Rc*, pp. 30-38), fra un suonatore ambulante e l'io narrante (*Rc*, pp. 57-75), fra l'immigrato tornato in paese e il ragazzo che lo ammira (*Rm*, pp. 779-896), il giovane vede nell'adulto un modello per la vita

---

[31] Molto meno proiettato di Pavese verso la modernità, Benedetto Croce, riconosceva senza problemi che «le intenzioni e i fini dei poeti rimangono di necessità affatto estranei alla poesia, e che non importa quel che il poeta si propone o vuol fare o crede di fare, ma unicamente quel che esso fa, ancorché inconsapevole e in contrasto col fine professato» (B. Croce, *La poesia*, Bari, Laterza, 1971, p. 291).

[32] Si veda in proposito M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992, p. 4.

[33] Secondo C. Lévi-Strauss (*Il crudo e il cotto*, Milano, il Saggiatore, 2008) un'elaborazione mitica deve essere involontaria. Vale infatti per i miti quel che vale per il linguaggio: il soggetto che discorresse applicando coscientemente le leggi fonologiche e grammaticali «perderebbe […] quasi subito il filo delle sue idee»; allo stesso modo «l'esercizio e l'uso del pensiero mitico esigono che le sue proprietà rimangano celate»; altrimenti «ci si metterebbe nella posizione del mitologo, che non può credere ai miti per il fatto che si applica a sezionarli» (*Ivi*, p. 27). La definizione che Lévi-Strauss dà di mito non include peraltro le esperienze che Pavese definisce mitiche in *Feria d'agosto*. Quel che in Pavese non è mito personale può essere efficace: *La spiaggia* offre un ritratto femminile di rara bellezza; *Il compagno* è utile per discutere la fruizione della cultura americana nell'Italia del dopoguerra; il tema del sesso contribuisce all'interesse che *Paesi tuoi* suscita nei lettori. Tuttavia le cose più urgenti che Pavese scrive restano quelle che corrispondono alle osservazioni mitiche di *Feria d'agosto*: osservazioni che forse non meritano l'attenzione degli studiosi per quel che dicono sul mito in generale, ma che di sicuro delineano una pratica letteraria grazie alla quale le immagini più sentite dallo scrittore trovano espressione.

che vorrebbe fare («quando gli raccontavo cos'è il porto di Genova e come si fanno i carichi e la voce delle sirene delle navi e i tatuaggi dei marinai e quanti giorni si sta in mare, lui mi ascoltava con gli occhi sottili», *Rm*, p. 810) e l'adulto ritrova nel giovane le ambizioni che aveva da ragazzo e lo spirito che le alimentava («cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui, con quello stesso padre, magari con quella gamba […] Non era mica compassione che provavo per lui, certi momenti lo invidiavo», *Rm*, p. 847). I miti personali di cui Pavese parla, s'è visto, sono contemplati due volte: da ragazzi, ingenuamente ma con forza; e da adulti, con maggiore consapevolezza, con distacco, ma con nostalgia per la perduta istintività. Questi incontri fra bambini e adulti, nella narrativa di Pavese, sono anche un incontro dell'io che vive miticamente con quella parte di sé che si trova necessariamente nel passato o nel futuro. I miti sono intuiti allora nella massima vastità che è possibile percepire[34].

Quelli che abbiamo considerato rivelano una componente genuina, poco discussa, fondamentalmente ottimista della personalità di Pavese[35], che però era un uomo ossessionato, a tratti disperato, che si uccise a 42 anni. Il pensiero del suicidio ricorre di continuo nelle sue lettere e nel diario: nel 1926 («o tornerò cristiano o mi ammazzerò», *Lt*, I, p. 44), nel 1935 («ieri ero sul punto di tirarmi un colpo», *Lt*, I, p. 397), nel 1945 («hai due volte sfiorato il suicidio quest'anno», *Mv*, p. 306). Era un'idea, dice Monti, «che maledettamente il ragazzo portò con sé quasi educandola e adattandola via via ai tempi»[36]. Inevitabilmente ci si deve chiedere se le immagini collegate a questa idea rimandano a un mito simile a quelli discussi finora.

In almeno un caso il suicidio è visto come liberatorio. Ventitreenne, ricca, amata dalla famiglia, inserita in società, Rosetta tenta senza successo di uccidersi all'inizio di *Tra donne sole*. Racconta che:

---

[34] È interessante notare che i rapporti fra padri e figli tendono invece ad essere conflittuali (*Rc*, p. 5; *Rm*, pp. 802 e 876). Su quelli fra Corrado e Dino ne *La casa sulla collina* si veda il terzo capitolo di N. Simborowski, *Secrets and Puzzles. Silence and the Unsaid in Contemporary Italian Writing*, Oxford, Legenda, 2003, pp. 49-77.

[35] Secondo N. Ginzburg (*Opere*, Milano, Mondadori, 1987, vol. II, pp. 571-572), «tante volte [Pavese] era così allegro che quelli che lo ricordano incontrano nella memoria, assai più spesso della sua tetraggine, la sua ironia e allegria […] la luce della sua ironia ci illumina la strada ancora oggi, al di fuori dei suoi romanzi, dove forse la sua persona non appare intiera».

[36] A. Monti, *Opere*, Cuneo, Araba Fenice, 1993, II, p. 459.

> […] era entrata nell'albergo quel mattino. C'era entrata […] contenta. Dopo il veglione si sentiva sollevata. Da molto tempo la notte le faceva ribrezzo, l'idea di aver finito un altro giorno, di essere sola col suo disgusto, di attendere distesa nel letto il mattino, le riusciva insopportabile. Quella notte almeno era già passata. Ma poi proprio perché non aveva dormito e gironzolava nella stanza pensando alla notte, pensando a tutte le cose sciocche che nella notte le erano successe e adesso era di nuovo sola e non poteva far nulla, a poco a poco s'era disperata e trovandosi nella borsetta il veronal… (*Rm*, p. 735).

Alla fine del romanzo la giovane si uccide sul serio: «voleva stare sola, voleva isolarsi dal baccano; e nel suo ambiente non si può star soli, non si può far da soli se non levandosi di mezzo» (*Rm*, p. 742)[37]. Stando alle pagine di *Feria d'agosto*, e nonostante la pluralità dei loro significati, i miti hanno una componente pacificante, e la morte di Rosetta evoca forse, come sostiene Cevolini, «un eterno presente», un «orizzonte inesauribile di senso ulteriore»[38]. In altri casi il suicidio è collegato a un fallimento, a una mancata unione, a un senso d'incompletezza: due amici rifiutano la mediocrità della vita tentando il suicidio insieme (ma neppure quest'ultima intesa regge: uno muore, l'altro no, *Rc*, p. 619); il protagonista de *Il cattivo meccanico* cerca di «strappare a tutti i suoi attimi una voce nuova» (*Rc*, p. 263) e si uccide quando quella voce nuova non risuona più; quello de *L'avventuriero fallito* è spinto al suicidio da «l'assillo atroce della sua bassezza» (*Rc*, p. 262); quello di *Spasimi d'ali* perché viene giudicato vile dalla donna che ama (*Rc*, p. 249). Si sarebbe tentati di assumere un punto di vista moralmente ispirato e di dire che la forza consolante della morte di Rosetta ha un valore eccezionale, che è un *hapax legomenon*, ma tutti i miti di Pavese hanno oscillazioni semantiche marcate, e mi sembra più legittimo sostenere che anche la morte in Pavese è un mito, meno controllato e ancor meno pianificato degli altri, magari in via di formazione, ma con la forza (a volte solo potenziale) di far apparire tutto «risolto» e «perdonabile».

Non parlerei invece di «miti del sangue, del sesso» o di donne che

---

[37] Una delle ultime battute di Rosetta ribadisce questo punto: «chi muore», osserva, «dovrebbe esser lasciato solo. Perché tormentarlo ancora?» (*Rm*, p. 761). Sono parole che preludono a quelle che Pavese scrisse prima di uccidersi (L. Mondo, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1970, p. 211 e p. 240). Sulla presenza del tema del suicidio nei *Dialoghi con Leucò*, si vedano E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma», 1, nn. 3-4 (1964), pp. 121-146 e T. Wlassics, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, cit., pp. 127-136.

[38] A. Cevolini, *Pavese mistico*, cit., p. 531.

si convertono «in un equivalente mitico della collina»[39]. Sesso, donne (come oggetto di passione) e sangue sono collegati a quel che di più scomposto e rancoroso c'è in Pavese[40]. Non producono – né, per come sono impostati, possono produrre – quell'«interiore immagine estatica, embrionale, gravida di sviluppi possibili» (*Sl*, p. 315) che è all'origine dei miti pavesiani. Siamo qui a contatto con ciò che ai miti (personali, come Pavese li descrive) si oppone: i suoi miti sono legati all'infanzia; questi anti-miti, o non-miti, si riferiscono ad età che all'infanzia succedono.

Augusto Monti ha significativamente parlato di Pavese come di uno scrittore che, per ragioni complesse, non ha raggiunto l'età adulta; e ha menzionato, riferendosi a lui, «la favola del girino che non riesce a diventar rana», «il dramma della pubertà mummificata»[41]. Ingeneroso (perché svaluta il ruolo positivo che l'infanzia ha nella pratica letteraria di Pavese) e perspicace insieme (perché segnala una mancata connessione fra l'artista e i temi dell'età adulta), quel giudizio spiega anche il paradosso di Pavese[42], un uomo in cui il gusto della

---

[39] La prima espressione è di F. Mollia, *La belva è solitudine*, in L. Lajolo e E. Archimede (a cura di), *Terra rossa terra nera*, Asti, La tipografica, 1964, p. 28; la seconda di M. de las Nieves Muñiz Muñiz *Introduzione a Pavese*, cit., p. 10). R. Riccobono (*Cesare Pavese e il conflitto tra fuga e ritorno alla Madre-Terra: Il carcere e Paesi tuoi*, in Ead. e D. Thompson (a cura di), *Onde di questo mare. Reconsidering Pavese*, Leicester, Troubador, 2002, pp. 55-69) esamina materiale che permetterebbe di parlare di un mito del sesso in Pavese osservando la frequenza con cui nei suoi testi appare l'immagine della capra o del caprone, associata al sesso in un contesto primitivo e selvaggio: nelle poesie («al levar della luna le capre non stanno più chete, / ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa, / altrimenti si drizza il caprone», p. 50), ne *Il carcere* (dove Concia «era proprio una capra, pronta a tutti i caproni», *Rm*, p. 307) e in *Paesi tuoi* (dove Gisella – o l'idea che di Gisella si fanno gli uomini della fattoria – è a sua volta associata a una capra, *Rm*, p. 41).

[40] Le donne, dice Pavese, «sono un popolo nemico […] come il popolo tedesco» (*Mv*, p. 320). Sulla loro rappresentazione in Pavese si veda F. Gibson, *Pavese's Women*, in R. Riccobono e D. Thompson (a cura di), *Onde di questo mare. Reconsidering Pavese*, cit., pp. 71-80. È però interessante l'osservazione di Gioanola, secondo il quale «le figure più persuasive che [Pavese] ci ha dato sono donne e ragazzi: questo gli deriva dall'impossibilità di percepire il "senso dell'adulto"» (E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 223). E ancora: «si potrebbe dire che la donna è il ragazzo al di là della esperienza sessuale, punto di arrivo e di crisi dell'adolescenza» (*Ivi*, p. 224).

[41] A. Monti, *Opere*, cit., II, p. 364.

[42] Il paradosso è che le ragioni che rendono la figura di Pavese storicamente significativa impediscono spesso l'apprezzamento della sua opera. L'impostazione epica delle poesie di Pavese contrasta per esempio con la sua natura introspettiva; il tono realista crea inevitabili problemi a chi aspira a cogliere l'essenza delle

novità sostituisce (invece di integrare) la maturazione personale, e in cui i meccanismi di crescita interiore funzionano a volte in maniera intermittente.

I temi dell'età adulta sono presenti in gran parte dell'opera di Pavese, e dominano le pagine tragicamente ispirate che ha scritto. Ma da questo punto di vista Pavese è simile ad un altro scrittore della sua generazione, Buzzati. Tutti e due esibirono una visione pessimistica delle cose che in Buzzati era ribaltata di continuo dalla creatività, dalla giocosità fantastica, e che in Pavese trovava resistenze tenaci in una capacità estatico-lirica di rara forza. Si ha spesso l'impressione che, favorendo quella visione, l'uno e l'altro facessero forza a se stessi, non perché non avessero anche un'intuizione dolorosa delle cose, ma perché non riuscivano a spiegarla con la forza di convinzione che altri spunti hanno nei loro testi.

Luciano Parisi
(University of Exeter)

cose attraverso i simboli; i modelli culturali nordamericani, fortemente pragmatici, sono per Pavese difficili da assimilare; anche il suo interesse per la psicoanalisi ha dei limiti che Giuditta Isotti Rosowski ha evidenziato; lo stesso impegno progressista di Pavese, troppe volte celebrato, è visto ormai come un elemento poco convincente in un autore «largely uncomprehending […] of politics» (Á. O'Healy, *Cesare Pavese*, cit., p. VII). Questo paradosso produce, sia pure indirettamente, l'atteggiamento critico più nocivo: la lode di quel che in Pavese fu sicuramente inadeguato: il pessimismo dogmatico, l'insistenza aproblematica sul tragico, l'affermazione di un'irrisolvibile incomunicabilità fra uomini e donne.

ROBERTO RISSO

«Oh! Il crepuscolo domenicale!» *Il romanzo liberty di Palazzeschi* :Riflessi* *e la poesia di Sergio Corazzini*

This essay analyses Aldo Palazzeschi's novel *:riflessi*, in light of his personal and intellectual relationship with th poet Sergio Corazzini. As I will argue, Palazzeschi makes use of letters, poems and critical works from the period in order to craft a protagonist reminiscent of Corazzini. The aim of this essay is to read Palasseschi's works as a *corpus*, filled with both poetry and prose and tied together by a strong poetic and ironic desire to describe the human essence – the human inability to understand themes such as death, suffering, injustice and suicide. The novel *:riflessi*, in part an epistolary work and in part narrative, is essentially a great example of Palazzeschi's ability to mix prose and poetry, reality and dream, irony and bitterness.

In una lettera del 18 giugno 1907 scritta all'amico Aldo Palazzeschi, Marino Moretti esprime tutto il dolore e lo sbigottimento per la morte prematura del comune amico, il poeta Sergio Corazzini: «Aldo! Il povero Sergio è morto! Sono stato abbattutissimo tutto ieri, e anche oggi non mi sono rimesso completamente. Ho bisogno di stare un po' con te; quindi domenica mattina *presto* sarò a Settignano. Scusami se mi prendo la libertà d'invitarmi quasi da me, ma ho tanto bisogno di un po' d'aria pura!»[1]. Neanche un anno dopo, da Cesenatico, Moretti

* Ho modificato il titolo del racconto di Palazzeschi nel titolo di questo saggio apponendo la lettera maiuscola secondo l'uso corrente mentre nel testo la lettera dopo i due punti del titolo resta minuscola.

[1] M. Moretti, *A Palazzeschi (Settignano*), in Moretti-Palazzeschi, *Carteggio (vol. I, 1904-1925*), a cura di S. Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999 p. 92; L. Lepri, *Il funambolo incosciente: Aldo Palazzeschi, 1905-1914*, Firenze, Olschki, 1991; G. Guglielmi, *L'udienza del poeta: saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979*; Palazzeschi oggi: atti del convegno, Firenze 6-8 novembre 1976*, a cura di L. Caretti, Milano, Il Saggiatore, 1978; *L'opera di Aldo Palazzeschi: atti del Convegno internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001*, a cura di G. Tellini, Firenze,

scrive di nuovo all'amico fiorentino per parlargli con calore e partecipazione di una delle prime prove in prosa di Palazzeschi, che già dalle scelte grafiche del titolo, si presenta come particolare e innovativa (e se non proprio negli esiti, sicuramente nelle intenzioni):

> Mio caro Aldo, ti scrissi subito appena ricevuti i tuoi due volumi dicendoti frettolosamente le mie prime impressioni. Ora ho letto con molta calma i tuoi *:riflessi* e posso parlartene sinceramente e spassionatamente. Lasciamo andare la mancanza di virgole e la deficienza – come debbo dire? – stilistica: questo è certo: nel tuo libro c'è veramente dell'arte, e c'è anche della psicologia e sopra tutto della vita! Pare impossibile, ma i tuoi pochi personaggi – nella loro eccezione – sono piú umani di certi protagonisti di romanzi realistici! Quelle trenta lettere sono tutte, piú o meno, belle e interessanti: la 28a poi è bellissima, magnifica, poetica, impressionante! Oh come è bello l'improvviso atto purificatore di Valentino nella chiesetta ignota! I brani dei giornali sono suggestivi, e completano il romanzo – vero romanzo – meglio di quello che non farebbero venti capitoli […] Bellissimi i caratteri **impalpabili** delle due vecchie, bellissima la descrizione dei pagliai e della bettola. Insomma un lavoro molto originale e molto superiore a' tuoi due libri precedenti. Dì al tuo editore (esiste veramente[2] un Cesare Blanc?) che faccia molta *réclame* a questo tuo libro e che lo mandi ai giornali – a tutti –: sono convinto che farà – come si suol dire – rumore[3].

Solo in quest'ultima previsione l'acuto giudizio di Moretti si sarebbe rivelato errato, come si sa il romanzo – che Moretti nel passo citato definisce non a caso "vero romanzo" – di Palazzeschi non fece affatto "rumore" dopo la sua pubblicazione e per la debita (e doverosa) rivalutazione si sarebbero dovuti aspettare i due grandi congressi in onore della figura e dell'opera dell'autore toscano, entrambi avvenuti dopo la sua morte, nel 1976 e nel 2001. L'acume e la perspicacia di Moretti colgono invece perfettamente nel segno quando si appuntano sulla potenza narrativa e la carica emotiva che il suo amico è riuscito ad infondere nei personaggi e in alcuni punti nodali della trama che pur

---

Olschki, 2002; A. Palazzeschi-G. Prezzolini, *Carteggio, 1912-1973*, a cura di M. Ferrario, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1987; W. Pedullà, *Il ritorno dell'uomo di fumo: viaggio paradossale con Palazzeschi in un paese allegro e innocente*, Venezia, Marsilio, 1987.

[2] Come è noto un *Cesare Blanc* esisteva veramente, ma era il gatto, non l'editore di Palazzeschi.

[3] M. Moretti, *A Palazzeschi (Firenze), Cesenatico, febbraio 1908*, in Moretti-Palazzeschi, *Carteggio* cit., p. 133.

narrando una vicenda «lineare»[4], riesce a raccogliere e convogliare una serie di temi e di spunti personali e originalmente preconizzatori di altre sue opere future (Perelà *in primis* ma non solo) e rappresentare letterariamente delle figure e delle atmosfere a lui ancora vicine e inscindibilmente legate, come le suggestioni crepuscolari e la dolce e malinconica figura del poeta Sergio Corazzini, a mio parere liberamente rappresentato nella figura romanzesca di Valentino Core, protagonista del romanzo ed estensore delle lettere. L'atmosfera intensa e particolare dell'opera non era sfuggita a Gozzano, raffinato intenditore di prosa, che infatti nel *post scriptum* di una cartolina del 22 aprile 1908 scrive a Palazzeschi: «Ho letto "*:riflessi*" e ho vissuto un'ora di angoscia e di gelo voluttuoso: Grazie anche di questo. Guido»[5]. Lo stesso Palazzeschi, nel 1958, al momento di stendere la breve *Premessa* alla raccolta mondadoriana delle sue opere giovanili, così scriveva di questa sua opera, che ancora recava il suo titolo primigenio: «*Allegoria di Novembre*, quello che io chiamo il mio romanzo liberty, ho voluto che fosse compreso in questa raccolta perché, con una forma che risente in certo modo il gusto di quel tempo e che non doveva essere poi l'espressione giusta della mia personalità, rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata»[6]. Questa atmosfera è creata ad arte e attorno alla figura del protagonista del romanzo, che, se da una parte sembra perfettamente configurarsi nella categoria del "geniale" che Romano Luperini individua e definisce nel pensiero di Marinetti: «un giovane ingegnoso, dotato di talento artistico, capace di intuizione e di improvvisazione, e che non può né trarre profitto dalle sue qualità, né impiegarle, perché la società non prevede per lui alcuno sbocco»[7], dall'altra si presenta come la rappresentazione di una figura ideale di individuo malinconico e alla ricerca di risposte impossibili da ottenere, di una realtà impossibile da ricreare e rappresentare, in una serie di allegorie infrante e di riflessi irrealizzabili. La modernità è in quest'opera rappresentata come serie di riflessi di un quadro franto e frammentato, sfumato nei confini e arduo nell'insieme, come ope-

---

[4] L. Balducci, *Uno scrittore in libertà*, in A. Palazzeschi, *Tutti i romanzi, vol. I*, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2004, p. xxxiii.

[5] Il testo della cartolina è riportato in una nota a piè di pagina della lettera di Moretti a Palazzeschi del febbrario 1908 riportata sopra e si trova a pagina 133 del *Carteggio Moretti Palazzeschi* citato.

[6] A. Palazzeschi, *Premessa*, in Id., *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958, p. 2.

[7] R. Luperini, *La allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 129-130.

ra d'arte abbozzata e subito interrotta, come impossibilità di connessione con il proprio passato e con il semplice ricordo di esso. Palazzeschi non volle mai essere 'lineare', 'semplice', e a maggior ragione non lo fu nel suo periodo giovanile, quando nei versi descriveva l'artista come 'incendiario' ingabbiato ed esposto al ludibrio e ai lazzi della folla dei mediocri. Come scrive Baldacci: «Palazzeschi non è di quegli autori che ci vengono incontro, che chiariscono le proprie intenzioni, i trapassi, le maturazioni, o costruiscono alibi e giustificazioni ai propri regressi»[8]. Uno dei temi dominanti nell'opera di Palazzeschi è, senza dubbio, quello della diversità: alla diversità è collegata l'emarginazione, emarginazione come isolamento sancito per autodifesa dal gruppo da parte di un singolo (o di piú singoli) deviante o, come nell'opera che si è scelto di analizzare, auto-emarginazione di un singolo in conflitto con la società per questioni di pura estetica e, anche se con qualche decennio di ritardo, per autentico e conclamato *mal de vivre*. A questo malessere incontenibile si unisce nel personaggio di Valentino un forte disagio, uno sbigottimento doloroso, una disperazione continua che lo porta prima ad un tentativo d'isolamento (la villa avita), poi di apertura (verso le vecchie serve e in parte verso i villani) e poi di nuovo di chiusura, questa volta definitiva e culminante nella misteriosa quanto emblematica sparizione.

Nella finzione epistolare del romanzo, il protagonista, il giovane e malinconico nobile Valentino Core, dopo la volontaria separazione dal suo amato Johnny Mare, si isola nella villa avita dove anni prima sua madre era morta suicida durante una festa sfarzosa. Il volontario isolamento fisico e psicologico, il contatto prima cercato e poi fuggito con i servitori, la fascinazione e il timore per i villani che popolano il borgo e le campagne dei dintorni, la stesura rituale di una lettera al giorno all'amato lontano, l'altrettanto rituale viaggio serale-notturno per inviare la lettera sono tutti elementi caratterizzanti dell'opera e rivelatori dell'atmosfera che l'autore ha voluto infondere nel suo lavoro. Non solo, temi, simboli e atmosfere sono allo stesso tempo caratteristici di un sentire poetico crepuscolare e malinconico[9], magari perva-

[8] L. Baldacci, *Uno scrittore in libertà*, cit., p. xi.

[9] G. Petronio, *I crepuscolari*, Firenze, Sansoni, 1936; W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936; L. Baldacci, *I crepuscolari*, Torino, ERI, 1967; B. Porcelli, *Tradizione e personalità in Corazzini*, in «Italianistica», 2, 1974, pp. 296-346; A. Nozzoli e J. Soldateschi, *I crepuscolari*, Firenze, La Nuova Italia, 1978 e *Gozzano e i poeti crepuscolari*, a cura di D. Marinari, Roma, Bonacci, 1985; *«Io non sono un poeta». Sergio Corazzini (1886-1907), Atti del Convegno Internazionale*, Roma,

so da un sottilissimo sentimento d'ironia, ma comunque reso con profonda commozione. Si tratta inoltre di echi reali di tutto l'universo poetico di Palazzeschi stesso, con precise rispondenze testuali e poetiche, facilmente individuabili nel modo di descrivere la campagna, il ricorrere di simboli di morte quali cimiteri, tombe e cipressi, le figure familiari di serve e nutrici che ricordano le materne balie dei crepuscolari e gli 'amori ancillari' gozzaniani, nonché le fontane e un altro simbolo palazzeschiano del trascorrere inesorabile e minaccioso del tempo quale l'orologio, che in *Allegoria* viene prima infranto e poi nascosto all'interno dell'imbottitura di un divano. Fra i simboli di poesia, di vita e di morte, non poteva mancare il ritratto. In *Allegoria* il ritratto della giovane ed algida madre del protagonista, morta suicida senza un motivo rivelato – e in questo elemento si potrebbe ravvisare la volontà del giovane Palazzeschi di rappresentare, allegorizzandola, l'inspiegabilità della vita e della sua rappresentazione diretta, l'arte – e ricorrente come rispondenza, anzi come *riflesso*, la scomparsa altrettanto misteriosa ed inesplicabile di Valentino stesso alla fine del romanzo.

La prima lettera dell'opera, che porta significativamente la data del primo giorno del mese durante il quale si svolgerà l'intera corrispondenza a senso unico, si apre con la descrizione dell'arrivo nel luogo scelto per isolarsi, e con la menzione della separazione, avvenuta il giorno stesso: «Mio caro Johnny, eccomi a Bermualda: sono giunto che era già notte. Tre ore di vettura mi hanno, posso dire, assassinato: mi sono irrigidito. Tu hai visto la giornata»[10]. Il buio della notte, l'irrigidimento, la parola 'assassinio', le stesse intemperie sono tutti elementi mortuari, presagi della futura condizione del protagonista e allo stesso

---

1989; S. Morotti, *Il testamento poetico di Sergio Corazzini: "Il sentiero" e "La morte di Tantalo"*, in «Soglie», 1, 2002, pp. 22-39; P. Pieri, *"La fiaccola sotto il moggio" in Corazzini, Moretti, Palazzeschi e Govoni. La sorprendente alleanza crepuscolare di d'Annunzio*, in «Poetiche», 2, 2004, pp. 145-236; G. Farinelli, *Per Sergio Corazzini nel centenario della morte*, in «Otto/Novecento», 3, 2007, pp. 5-10. Gli studi a mio avviso fondamentali sul Crepuscolarismo restano quelli di Sanguineti e di Guglielminetti: E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961 e M. Guglielminetti, *La scuola dell'ironia, Gozzano e i vincitori*, Firenze, Olschki, 1984, a cui si deve aggiungere la raccolta di poesie*: Gozzano e i crepuscolari*, a cura di C. Ghelli, Milano, Garzanti, 1983.

[10] A. Palazzeschi, *Allegoria di Novembre*, in Id., *Opere giovanili*, cit., p. 311. D'ora in poi il romanzo verrà citato con le iniziali AN seguite dal numero della pagina; Id., *Il controdolore. Manifesto futurist*a, apparso nella Rivista *Lacerba* nel 1914, ora in *La cultura italiana attraverso le riviste*, Lacerba La Voce *(1914-1916)*, a cura di G. Scalia, Torino, Einaudi, 1961, vol. 4.

tempo *topoi* della poesia crepuscolare. La coesistenza nel protagonista dell'opera di Palazzeschi di giovinezza e presagi di morte riporta il lettore alle suggestioni di un'intensa lirica corazziniana, contenuta in *Dolcezze*[11] e intitolata sintomaticamente *Il fanciullo suicida*: «Ma il fanciullo, sdegnoso, nelle altere / luci sognava di abbaglianti soglie, / ed attendea la pura man che coglie / fiore da fiore ne le primavere. / O il sogno vano! L'anima impotente, / ruggiva de la sua tetra sconfitta, / e il cuore, oh il cuore, lagrimava sangue! Il bimbo disperò perdutamente, / e la debole fibra derelitta / sentì costretta da insaziabil angue. […] Oh, la gloria e la morte, in loro arcano / fascino hanno le illusioni istesse! / Quanta di sogni ardimentosa messe / nasce in un cielo e muore in un pantano! / Quietamente il bimbo a morte elesse / la giovinezza sua fiorente in vano ne l'estasi d'un sogno sovrumano / che la fantasiosa anima eresse. / Una sera, s'uccise»[12]. Anche il protagonista del romanzo pallazzeschiano ad un tratto, in un momento culmine della trama, una festa organizzata da tempo nei minimi dettagli, sparisce, come inghiottito dalle tenebre. L'inizio della seconda parte dell'opera, non piú epistolare ma in forma diaristico-cronachistica (e qui si manifesta l'irresistibile *verve* comico-polemica palazzeschiana, la potenza del suo 'sberleffo' irridente) informa usando strategicamente il condizionale (e poi un non meno incerto imperfetto indicativo), del presunto suicidio del giovane. La data, specularmente alla parte epistolare che iniziava il 1 Novembre, è del 1 Dicembre[13].

In contrasto con la prosa piú lineare, ipotattica ed elegante della prima parte del romanzo, nella seconda parte la narrazione – che è passata dalla prima persona della prosa epistolare alla terza persona di quella cronachistica, giornalistica e pseudogiudiziaria – procede fram-

---

[11] Per i versi di Corazzini cito da: S. Corazzini, *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992 e 1999 pp. 106-107 e da S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968; S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Milano, Mursia, 1970; *Io non sono un poeta: Sergio Corazzini, 1886-1907, Atti del Convegno internazionale di studi: Roma, 11-13 marzo 1987*, a cura di F. Livi e di A. Zingone, Roma, Bulzoni e Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989; M.C. Papini, *Sergio Corazzini*, Firenze, La nuova Italia, 1977; G. Gozzano, *Poesie e Prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1961; G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, *Introduzione* di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980.

[12] S. Corazzini, *Poesie*, cit., pp. 106-107.

[13] «Giunge un telegramma dalla Toscana recante la notizia che il Principe Valentino Core si sarebbe suicidato la scorsa notte nella sua villa di Bemualda. La scorsa notte, nella sua villa di Bemualda, in Toscana, si suicidava il Principe Valentino Core. La notizia si è subito divulgata per la città arrecando un'impressione vivissima» (AN: 413.)

mentata e discontinua, in paragrafi lunghi da poche righe a due pagine ma con netta prevalenza di frammenti brevi e brevissimi, separati graficamente da spazi asteriscati. Saccone parla a questo proposito di un: «rovescio complementare, contrappunto parodistico generato dall'interno stesso del processo di mimetizzazione e di autocancellazione dell'io narrante e della *sua* scrittura»[14]. È, come si accennava, la dissacrante e buffa ricerca di una mimesi con la prosa giornalistica e cronachistica di periodici e rotocalchi, con buffe incursioni nel linguaggio delle forze dell'ordine e dei tribunali, ma la *verve* ironica e parodica di Palazzeschi non si espleta solo nella forma linguistica, la carica 'eversiva' risiede infatti principalmente nel contenuto e nello sviluppo narrativo dei frammenti. In questa seconda parte del romanzo Palazzeschi intende ricreare l'atmosfera surreale del chiacchiericcio pettegolo che sta a metà strada fra la cronaca e la mondanità frivola e oziosa, la frammentazione del *collage* di notizie che si susseguono e si sovrappongono ammucchiandosi senza logica e senza ordine, l'ultima notizia completata dalla successiva e poi smentita, ribadita, cassata e alla fine magari ripresa e poi di nuovo smentita. Così se nella prima parte dell'opera il protagonista è la figura aggregante della trama in quanto protagonista, estensore delle lettere ed io narrante, nella seconda parte, notevolmente piú breve della prima, è la sua assenza e il conseguente mistero da essa generato e nutrito a costituire l'elemento portante e unificatore della trama. Pur consapevole dei rischi che una scelta narrativa del genere comporta, Palazzeschi sensibilmente si diverte e in certi passi sembra chiaramente rivendicare il suo diritto a divertirsi narrando, ricollegandosi ai celebri (e anche troppo spesso citati) versi della lirica *Lasciatemi divertire (canzonetta)*: «Il poeta si diverte, / pazzamente, / smisuratamente. / Non lo state a insolentire, / lasciatelo divertire / poveretto. / Queste piccole corbellerie / sono il suo diletto», versi amari, seguiti verso la fine della canzonetta da altri ancora piú amari e rivelatori dello stato d'animo con cui il trasgressore (avanguardista o meno) trasgredisce: «Lasciate pure che si sbizzarrisca, / anzi, è bene che non lo finisca, / il divertimento gli costerà caro»[15].

Come il giovane e infelice poeta-adolescente Sergio Corazzini, delicato e sensibile, il Principe Valentino Core non si diverte affatto. Attraverso questa figura complessa e umbratile Palazzeschi ha anche

---

[14] A. Saccone, "*Un giuoco complicato, molto complicato*", in Id., *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987, p. 38.

[15] A. Palazzeschi, *Lasciatemi divertire (Canzonetta)* in Id., *Opere giovanili*, cit., pp. 179-182.

voluto rappresentare l'altro aspetto della sua eversione giovanile, non la parte selvaggia e irriverente ma quella dolente e conflittuale. La figura stessa del 'Principe' è emblematica in Palazzeschi, non solo nelle poesie ma anche nelle prose, di una condizione di distacco e di inconciliabilità prestabilita con il reale ed il contemporaneo: con tutto ciò che circonda e uniforma. Se il principe fiabesco è emblema di questa diversità-inconciliabilità, il poeta lo è su un altro piano prospettico, ne è cioè l'equivalente intimo, attraverso il quale Palazzeschi depone – o sembra deporre – il distacco ironico e ridanciano che pervade altre opere. L'io poetico del personaggio Valentino si rivela principalmente negli struggenti *incipit* delle missive, autentiche poesie in prosa che hanno la funzione di immergere il lettore nell'atmosfera incantata della villa-castello in cui ha trovato rifugio il Principe-poeta, e che si tratti di un poeta con spiccate preferenze malinconico-crepuscolari è chiaro fin dall'inizio[16].

A contrasto con la parte poetica e intimistica della prima parte del romanzo, come si accennava, nella seconda l'autore scatena la sua vena ironica, anzi la sua propensione sistematica allo sberleffo, alla risata demistificatrice e destrutturante. Se in molte opere di Palazzeschi l'individuo isolato si pone all'esterno o in contrapposizione rispetto ad un gruppo, la componente 'corale' ha sempre nella sua opera una valenza negativa e profondamente ironica, da teatrino dell'ipocrisia e del conformismo. Questo aspetto chiave dell'opera di Palazzeschi ha una rappresentazione davvero plateale nel suo romanzo piú noto, *Il codice di Perelà*, in cui la folla, di cortigiani e maggiorenti in un primo momento e poi anche di popolani e bruti, prima osanna e incensa l'uomo di fumo per poi condannarlo, perseguitarlo e distruggerlo. Tuttavia la folla giudice e forcaiola è presente anche nella poesia *L'Incendia-*

[16] Alcuni esempi: «Ho sentito il sole. Dormendo lo sentivo già. Mi sono svegliato prima stamani e ho veduto la stanza rischiarata da una luce viva e leggera (6 Novembre). Accanto è la sala dei giuochi, senza drapperie e tutta adorna, anche alle pareti, di legni lucidi e rari (9 Novembre). E oggi non ho corso, non ho cercato, non mi sono mosso un solo istante, ho dormito tutto il giorno coi grandi occhi aperti e sono rimasto fermo (9 Novembre). Che passare e turbinare di nebbie, urlare e mugolare di vento. Vento impetuoso che trasportava vertiginosamente le nebbie cariche e biancastre (15 Novembre). C'è, c'è qualche cosa, c'è qualcheduno che mi chiama, sento una forza circuirmi appena appena; qualche cosa che si aggira e piano piano mi lega, e sento talora una attrazione… (20 Novembre). Per tutto il giorno il mio povero corpo è rimasto abbandonato sopra la poltrona, e gli occhi hanno vagato naufraghi nel vuoto implorando misericordia, e le braccia penzoloni senza piú vita in segno del mio rassegnato martirio (23 Novembre)».

rio dove rappresenta l'abbrutimento e nel dolentissimo *La morte di Cobò*, poesia notevole non solo per la carica inventiva ma anche come rappresentazione dell'umano agire come insieme di azioni negative guidate dall'avidità, dall'indifferenza e dall'egoismo. Il solo, povero Cobò prefigura la figura incompresa e dolente dell'uomo di fumo, Perelà, quando, da tutti abbandonato e sfruttato, muore fra l'incomprensione e gli improperii di coloro, gli animali, che ha beneficiato.

Il rapporto stretto fra Crepuscolarismo e Fumismo, come argutamente osserva Poggioli, non va sottovalutato nell'ambito culturale ed ideologico del periodo, e qui s'inserisce l'irrisione palazzeschiana che prima crea un personaggio crepuscolare (Valentino Core di *:riflessi*) e poi va oltre passando direttamente all'uomo di fumo, irrisione del Fumismo e certamente sberleffo nei riguardi di d'Annunzio e del suo celeberrimo (e celebratissimo, soprattutto all'inizio del Novecento, romanzo *Il Fuoco*). Il dialogo di Palazzeschi con la tradizione precedente e contemporanea non si limita pertanto ad una sola opera o ad un unico *corpus* poetico ma ingloba le sue opere in un discorso continuo, che fonde Crepuscolarismo, Fumismo e Dannunzianesimo in una serie di personaggi a un tempo dolenti e drammatici, dolci e indimenticabili: Cobò, l'Incendiario, Valentino Core, Perelà, Stefanino. Come scrive Poggioli: «A special form of avant-garde humorism is surely the attitude called fumisterie, after Laforgue's Pierrot fumiste. That attitude is of course present even more conventional poetic currents, such as *poesia crepuscolare* and *fantaisiste*»[17].

Nel romanzo *:riflessi* la folla è rappresentata dall'universo mediatico e dal proprio chiacchiericcio asssordante e vacuo. La folla-giudice non è rappresentata come insieme di persone ma come lettori e ascoltatori potenziali delle notizie continue e contraddittorie che si alternano e si susseguono come agenzie di stampa che vengono battute senza sosta. Il protagonista crepuscolare dell'opera scompare e viene rimpiazzato da una folla invisibile e variopinta per la quale viene inscenata la farsa delle indagini e delle vane ricerche dello scomparso. L'ironia palazzeschiana è a questo punto libera di scatenarsi fino a raggiungere livelli di assoluta irriverenza[18].

---

[17] R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1962), Cambridge-London, Harvard University Press, 1968, p. 142; per un'interpretazione antitetica, e polemica nella sua antiteticità sul concetto di arte e artista d'avanguardia rinvio a: P. Burger, *The Theory of the Avant-Garde* (1974; 1980), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

[18] Nell'ultima pagina dell'opera Palazzeschi scrive infatti: «Si parla di ritiro in

Temi, figure e simboli che permeano il romanzo – e che contribuiscono in modo determinante a caratterizzare la figura del protagonista, allegorizzazione di un insieme di suggestioni palazzeschiane – possono essere agevolmente rintracciate nelle poesie giovanili di Palazzeschi, molte delle quali profondamente permeate di Crepuscolarismo e di echi corazziniani e, in misura minore, gozzaniani. Il nucleo di poesie palazzeschiane in cui l'influsso dei versi corazziniani è piú avvertibile ed è anche – e la cosa non deve sorprendere per tutta una serie di motivi che ho cercato di delineare – il nucleo di liriche che contengono in assoluto piú simboli, suggestioni ed atmosfere che passeranno senza forzature in *:riflessi* e quindi in *Allegoria di Novembre*[19]. Non solo certi titoli sono indicativi dei contenuti e delle atmosfere dei versi, ma non poche situazioni poetiche e narrative vi sono letteralmente prefigurate. Esemplari mi sembrano a questo proposito i versi di *Palazzo Mirena* in cui viene descritto un incendio durante una festa da ballo: Palazzo Mirena è distrutto: / Distrutto dal fuoco. / In sera la festa, la veglia era piena, / Le fiamme terribili avvolsero / Il grande palazzo (P: 70), non solo, durante la festa in cui divampa l'incendio, la padrona di casa, Miranda, s'immola fra le fiamme in una sorta di suicidio rituale emblematico di una volontà di sacrificio, d'isolamento e di annientamento, nesso che nel romanzo lega inscindibilmente la madre di Valentino a Valentino stesso: Nessuno piú rivide madama Mirena, / Padrona, rimase al suo posto, / Strisciando alle fiamme l'inchino infinito (P: 72). Nella lirica intitolata *l'Orologio*, i cui versi sono permeati dal senso dell'imminenza e dell'inevitabilità della morte, del trascorrere minaccioso e inesorabile del tempo distruttore, l'annientamento («E lo sventrai. / Tutto gettai, vetro, lancet-

---

qualche monastero: quale? Nessun monastero è autorizzato a celare delle persone così attivamente ricercate dalla polizia, quale monastero se lo assumerebbe dopo ventuno giorni di pubblicità ? Il Principe Valentino Core avrebbe raggiunto sua madre in un monastero della Spagna. La Principessa sarebbe resuscitata? Si può assicurare con certezza che non esistono nella Spagna dei monasteri misti. Giornali parigini si occupano del fatto con grandissimo interesse e diffusamente; e sostengono ognuno una tesi diversa. Anche giornali americani se ne occupano, non con esatta cognizione di causa ma con giovanile curiosità», A. Palazzeschi, *:riflessi*, cit., p. 436.

[19] Si tratta delle seguenti poesie: *La fontana malata; Lo specchio; La finestra terrena; Le fanciulle bianche; Il castello dei fanciulli; L'orto dei veleni; Palazzo Mirena; Il Principe scomparso; L'Orologio; Il ballo* e, naturalmente, la poesia *:riflessi*. Tutte queste poesie sono raccolte nelle citate *Opere giovanili* di Palazzeschi sotto il titolo di *Poesie 1904-1914*.

te / il suo tagliente meccanismo infernale, / tutto dispersi» P: 215) del meccanismo inanimato precede e introduce il suicidio vero e proprio, operato per prevenire e sostituire la morte naturale, preceduta dall'invecchiamento, descritto con disgusto in una serie d'interrogative retoriche:

> Io benedico chi sa l'ora di morire,
> E m'inginocchio ai piedi del suicida.
> E penso: che aspetto?
> Aspetto che ad uno ad uno cadano
> Tutti i miei bei capelli,
> I miei bei denti?
> Aspetto che una piaga gialla
> Sbuchi da qualche parte
> Per insozzare la mia pelle bianca,
> E l'invada, la ricopra?
> Oh! Com'è bello morire
> Con un fiore rosso in fronte.
> La rosa piú vermiglia
> Che si sfoglia… che si sfoglia.

Suicida senza spiegazioni con un colpo di pistola in testa ('con un fiore rosso in fronte') morirà la madre del protagonista, innescando, anni dopo la fine del figlio, il gioco di riflessi e corrispondenza che il titolo ha il potere di evocare immediatamente. Speculare al suicidio materno è la scomparsa di Valentino, a sua volta prefigurata e rappresentata in un'altra lirica dal titolo eloquente: *Il principe scomparso*. Qui ritorna il ritmo incalzante delle voci dialoganti che dibattendo ricostruiscono una vicenda appena avvenuta: E voi lo vedeste? / Potete giurarlo? / Lo giuro. / Qual giorno? / Sapete voi dirci? […] Vagava. / Dov'era diretto? / Non era diretto, / vagava v'ho detto. / E come vi parve? / Ma come? / Vagava qua e là… / con una faccia di… / completamente infelice (P: 118). Morte, suicidio, festa da ballo, scomparsa, sono tutti elementi costitutivi del romanzo *:riflessi*, così come il titolo stesso trova esatta corrispondenza nel titolo di un'altra lirica, il cui contenuto allegorizza molti dei temi del romanzo quali la solitudine, l'isolamento, l'abbandono, la morte e il mistero insostenibile della vita[20].

[20] «Rasentano piano gli specchi invisibili / avvolti di nebbia, / non lasciano traccia nell'ombra, / gli specchi non hanno riflessi, / non cade su loro dell'ombra una macchia / neppure la macchia dell'oro. / Un raggio vien fuori dal centro / di luce giallastra. / Sul raggio rimangono lievi, impalpabili, / impronte sfumate di

Nell'opera di Palazzeschi la realtà è rappresentata attraverso una costante allegorizzazione: il fiabesco e il fantastico sono solo gli esempi piú immediati e lampanti di questo processo (ma si potrebbe dire *filtraggio*) di rappresentazione e ri-creazione della realtà all'interno della sua opera poetica e narrativa. Nel caso di *:riflessi* questo processo è evidente e, nella seconda parte dell'opera, sfatato, demitizzato e superato attraverso l'ironia e lo sberleffo, altri procedimenti-chiave della poetica e del *modus operandi* palazzeschiani. In questo senso è possibile accostare il primo Palazzeschi al gruppo di autori vicini alla rivista «Lacerba», autentico crogiuolo di opere e di pratiche avanguardistiche del primo Novecento italiano. Come scrisse Miccinesi: «i lacerbiani difendevano un concetto dell'arte come interpretazione lirica della realtà, dinamica, attiva, spregiudicata, ma pur sempre distinta dalla realtà empirica come la realtà dello spirito si distingue dall'oggetto del suo pensiero»[21].

Un nodo fondamentale della poetica del primo Palazzeschi ruota proprio attorno al concetto di rappresentazione ed interpretazione della realtà. In *:riflessi*, come nelle liriche piú o meno contemporanee a quest'opera, la rappresentazione e l'interpretazione della realtà narrativa e poetica si confrontano con la figura di Sergio Corazzini, poeta caro a Palazzeschi sia poeticamente che personalmente, e con il quale fu in corrispondenza. Non è certo sorprendente che il tono (e in certa misura anche il lessico) delle lettere che i due poeti si scambiarono sia molto simile – formalmente e contenutisticamente – alle lettere che compongono la prima parte di *:riflessi*. In questo romanzo Palazzeschi, dopo la prematura morte di Corazzini, ricrea l'atmosfera crepuscolare che pervadeva le liriche dell'amico e nel protagonista Valentino Core rispecchia la figura dolente e sfumata di Corazzini stesso, spingendo poi la suggestione fino al punto dell'adombramento del proprio dialo-

---

luci, di nebbie: riflessi. / Appaiono spaiono lenti, / si fanno ora vivi ora smorti, / appaiono spaiono lenti. / Dei volti talora vi appaiono, / dei volti bianchissimi, / appena il pallore la luce ne scopre. / Talaltre vi passan dei manti fioriti, / vi passano lenti, cangianti, splendenti. / S'arrestano i volti, / s'arrestan, piú chiari si fanno, / vi splende d'un tratto uno sguardo, / due occhi che corron cercando pungenti, / o in fondo confusi v'appaion languenti, morenti. / Vi passa pian piano la nebbia e ricopre, / confonde gli sguardi con luci di gemme. / In basso, / si segue la ridda / dei piccoli punti / di dadi danzanti. / Due dadi grandissimi, in fondo, / rimangono fermi, / ne splendono i punti nerissimi intenti. / Vi passano lievi davanti / le impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi. / Appaiono spaiono lenti, / si fanno ora vivi ora smorti, / appaiono spaiono lenti» (P: 81-2).

[21] M. Miccinesi, *Aldo Palazzeschi*, Firenze, Il Castoro, 1972, p. 56.

go epistolare con Corazzini in quello dei due personaggi, Valentino e Johnny. Gioco di rispecchiamenti e di *riflessi* biografici, poetici e letterari tutt'altro che inedito in letteratura[22].

Si percepisce, nelle parole di Corazzini, la tensione malinconica verso il nulla, verso la morte non cercata ma neppure temuta né aborrita, si sente la fatalità di un riflesso senza peso, un riflesso cui è impossibile resistere. Il sonno, il colore bianco, poi il viola, la mestizia e la richiesta di preghiere rispecchiano una volontà di pace e di pacificazione, di unione e comunanza delle anime pur nella lontananza dei corpi e delle vite. L'atmosfera è la stessa che il protagonista di *:riflessi* descrive nelle sue trenta lettere destinate all'amico lontano dalla villa di Bemualda prima dell'insolubile ed enigmatica scomparsa, anzi, prima del definitivo svelamento che culmina nella scomparsa, come i riflessi dei versi omonimi, che «appaiono spaiono lenti». Atmosfere di questo tipo naturalmente non mancavano nei versi di Sergio Corazzini: «Io, vedi, soffro molto, / e piú soffro e piú sento / che soffrirei; se ascolto / il mio vaneggiamento / continuo, senza tregua, / senza un breve momento / di pace» (*Dolore*, II). Non solo, liriche come *Chiesa abbandonata*, il già citato *Fanciullo suicida*, *Giardini, Cappella in campagna, Il cuore e la pioggia, Sonetto d'autunno, Spleen, La finestra aperta sul mare, Il fanciullo, Sonetto della desolazione, L'ultimo sogno*, prefigurano non solo stilisticamente ma anche simbolicamente e tematicamente

[22] In una lettera del 1905 Corazzini scrive a Palazzeschi: «Mio carissimo Palazzeschi, Alle vostre parole fervide di gioia e di voti augurali, rispondo oggi, riavutomi appena da una insidia alla mia salute, e voglio, prima di ogni altra cosa, dirvi di me. Ecco, mio dolce fratello, la lotta cogli uomini non è per colui che sappia ogni felicità nel dolore. Io so provar ribrezzo, ma non ingiuriare. Gli amici pensano della mia vita niente altro che un povero piccolo sogno. Ecco». Per il carteggio Palazzeschi-Corazzini cito dal contributo dello stesso Palazzeschi in *Vent'anni*, all'interno di «*Pègaso*», III, 6, giugno 1931. E ancora: «Mio carissimo poeta, Vi scrivo, in fretta, nell'angolo di un piccolo caffé triste. Così mi piace, oggi parlare a voi, giovine fratello mio, sempre piú lontano e fuggitivo come la felicità. Vorrei sapervi dire tante cose tenere e dolci, che di niente sapessero, a simiglianza di certe meravigliose canzoni popolari; vorrei sognare con voi il grande sogno comune della nostra giovinezza, dolermi, in vostra compagnia […] Vi parlo dunque dall'ombra e dal silenzio, malinconicamente […] Aldo, il crepuscolo è il mio regno di tristezza. Il letto bianco e triste che mi accoglie da venti giorni è diventato il mio trono in questo mondo. Non ho, però, pianto mai. Ho sognato di esser morto. Tetro risveglio, tu comprendi. […] Prega, per il tuo Sergio malato, nella piú povera chiesa fiorentina. Non ti ho mai pensato intensamente come ora. Il crepuscolo si veste di nero e suona le sue campane. La sua stola viola s'è perduta, ma domani ne avrà un'altra piú bella».

molte soluzioni di *:riflessi*, in un gioco finissimo di rispecchiamenti, citazioni e adombramenti[23].

In *:riflessi* è davvero agevole cogliere quella rete di citazioni e suggestioni che Saccone ha definito come un: «fitto rimando intertestuale»[24], intertestualità che certo dialoga con Corazzini ma che allo stesso tempo non è – né poteva essere – immune da echi dannunziani e gozzaniani. A mio parere è tuttavia la figura di Sergio Corazzini ad informare di sé e della propria poesia quest'opera palazzeschiana, lasciando d'Annunzio e Gozzano (ma anche, aggiungerei senza temere forzature, Govoni, Jammes, il primo Moretti e non pochi altri) sullo sfondo, in quella nebbia sfocata del fondale, eppure anch'essa operante su altri livelli tematici e testuali. Come in una lettera a Palazzeschi di Corazzini, Valentino Core, nella prima pagina del romanzo, appena arrivato nella villa, si abbandona, senza dormire, ad uno stato che prefigura l'annullamento, che *riflette* la morte: «Appena giunto mi sono buttato sopra il letto grande, bianco, e vi sono rimasto fino ad ora senza dormire e senza aprire mai gli occhi. Forse ho paura di guardarmi attorno anzi, certo, ho paura»[25]. Altro simbolo di morte, il cipresso, compare fin dall'inizio del romanzo e ritorna piú volte nel corso della narrazione: «incurante del suo carico di nebbia e d'acqua, il cipresso si erge fiero»[26]. L'umidità stessa è percepita come prefigurazione del sonno eterno: «tutto questo mese trascorrerà così, e io piano piano mi irrigidirò nel bell'abito di velluto nero divenuto una spugna carica d'umidità; e forse il sole non tornerà piú, non rivedrò il sole, e non sarò capace di muovermi né di aprire gli occhi alla luce»[27]. Come il cipresso anche l'orologio, e la fine dell'orologio, prefigura la morte e l'annullamento: «il mio orologio era caduto a terra, caduto in un colpo che ha fatto sentire l'interiore disastro, simile allo schianto dell'anima in un

[23] Un caso particolarmente rivelatore si trova nella lirica dal titolo emblematico, *Amore e morte*: «Oh è bello, è bello, sai far della vita / un'eterna dolcezza e poi passare / con un bacio alla morte! Ecco che bramo! / Nella fronte di lei pallida e ardita / risplendettero i grandi occhi di mare / e appassionata sospirò: Moriamo… / Un lampo sotto la sua ciglia folta / brillò d'ebbrezza e porse all'estasiato / le sue labbra divine e il dolce fiato… / Baciò, baciò furente ed ogni volta / che baciava, moriva sull'amato / corpo che come rosa appena colta / era fragrante… […] Venne la morte; piansero le rose / petali tristi sopra i corpi belli (*Amore e morte*, I e II).

[24] A. Saccone, *Un giuoco complicato…*, cit., p. 35.

[25] A. Palazzeschi, *Allegoria di novembre*, cit., p. 311.

[26] *Ivi*, p. 324.

[27] *Ivi*, p. 327

corpo»[28]. La descrizione del fumo e poi di un incendio in aperta campagna[29], unita alle suggestioni delle vecchie serve, una delle quali è decrepita, non può non far pensare ad un'anticipazione della genesi di Perelà, così come termini quali 'sera', 'crepuscolo' e 'fanciullo' sono sempre evocatori di un gusto poetico ben preciso e delimitato[30].

Altro forte richiamo all'interno dell'opera di Palazzeschi alle atmosfere del carteggio Corazzini-Palazzeschi è l'indicazione della diverse condizioni psicofisiche dei due personaggi, l'estensore delle lettere, Valentino-Corazzini, e il destinatario, Johhny-Aldo. Verso la fine dell'opera infatti Valentino scrive a Johnny in questi termini: «tu sei nel pieno scoppio della gioventú, e io sono decrepito, non per gli anni, ma per le vicende, sono l'ultimo rampollo di un vecchio ceppo, su di me pesano i secoli, sono qualcosa che è oltre la vita. Tu sei un meraviglioso adolescente tutto di forza e di freschezza, di purità, mi sembra di aver gettato un'ombra su tanta luce, per il contatto della mia giovinezza sfiorita»[31]. È tuttavia solo all'inizio della seconda parte del romanzo, in un gioco di rispondenze o meglio di *riflessi*, che finalmente Palazzeschi, nascondendosi con pudore dietro alla terza persona dei finti telegrammi e delle indagini poliziesche e giudiziarie, offre un breve e intenso ritratto del caro amico scomparso, suggellando con esso il suo personale *riflesso* fra vita e letteratura:

> Tenne sempre vita solitaria, lontana dalla mondanità; possedeva una cultura vasta e profonda, non frequentava che pochi intellettuali, ed era valentissimo violinista[32].

Roberto Risso
(University of Wisconsin-Madison)

---

[28] *Ivi*, p. 331.

[29] *Ivi*, *Lettera* del 13 novembre, pp. 358-367 e particolarmente le pp. 362-3.

[30] «Sulla sera, le mie membra erano esauste e le pupille naufraghe nell'oscurità del crepuscolo, ho avuta la rivelazione del mio vero, del mio grande, del mio unico amore. Con l'ultima luce del crepuscolo l'ho veduta, soave, candida, dolce; distesa sul mio letto, dormente un sonno puro, placidissimo. Bella! Bella, Johnny! Non poteva che calmare ogni mio spirito per ridestare il piú alto sentimento degli uomini. È bastata la sua apparizione a purificarmi d'ogni angoscia, d'ogni interiore tumulto, e ora mi sento come un fanciullo: immacolato». *Ivi*, p. 389.

[31] Ivi, p. 395.

[32] Ivi, p. 414.

FABRIZIO SCRIVANO

Una scrittura tra cronaca e romanzo. I Diari di guerra e di prigionia *di Enzo Colantoni e altri scrittori a Wietzendorf*

The complete edition of Enzo Colantoni's *Diari*, which deals with the traumas suffered by the author during the Second World War (the sea battles he fought, his imprisonment and his homecoming), can be studied from two main perspectives: as a diary, a literary genre always characterized by a peculiar connection between narration and experience, and as a documented report of the prisoner-of-war camp of Wietzendorf where Giovannino Guareschi was also imprisoned.

Sappiamo quanto sia vasto l'archivio silente della memoria. Migliaia di ricordi, immagini, emozioni, racconti sono come conservati in altrettante pagine mai scritte. Per questo dà sempre una certa emozione leggere pagine che gli diano corpo. A svolgere questa funzione di materializzazione c'è un particolare tipo di scrittura, il diario. Che in realtà non organizza tanto il ricordo quanto piuttosto l'esperienza o anche il fatto o l'evento che capita nel presente. Spesso queste pagine neppure aspettano che qualcuno le prenda in mano e le legga: rimangono volentieri nei cassetti, nelle scatole, nelle soffitte. Per lo più sono servite per riempire il tempo dell'attesa, della noia, della paura. Questo sono e in parte a questo servono i diari. Ciò non vuol dire che non valga la pena di cercarli, scovarli, leggerli e pubblicarli.

Sempre che si possa considerare un genere letterario, il diario è certo tra i più fragili e per molti aspetti tra i più ibridi, pencolante com'è questa scrittura tra la cronaca e il romanzo, tra la registrazione e la narrazione, quasi sempre indefinita e disomogenea. I diari conterranno una storia interessante solo se il caso darà a chi li scrive una storia interessante da annotare; avranno una fine solo se il destino non li interromperà prima che si compiano: insomma la loro scrittura non è premeditata, sebbene anche sia spesso fortemente voluta, quasi esito di una qualche ostinazione, e altrettanto fortemente necessaria, come la risposta a un bisogno primario.

Tutte queste caratteristiche sono confermate, direi in prezioso formato, nei *Diari* di Enzo Colantoni, pagine ricchissime e trascinanti di osservazioni, pensieri, "cose" di un'esperienza di guerra e di prigionia forse non esclusiva, certo non insolita, ma comunque ancora circondata da margini importanti di scoperta. Una decina di anni fa alcune pagine del diario di prigionia erano pervenute alle stampe; ma ora tutti i taccuini originali sono stati trascritti da Claudio Brancaleoni e pubblicati: Enzo Colantoni, *Diari di guerra e di prigionia. 1942-1947*, a cura di Claudio Brancaleoni, prefazione di Giorgio Galli, con un'intervista ad Angela Maria Stevani Colantoni, Perugia, Aguaplano (*Memoria*), 2011. Il curatore li accompagna con un saggio introduttivo nel quale, oltre a fornire molti ragguagli su aspetti di valore storiografico che quelle pagine contengono, non manca di valutare la narrazione che intrinsecamente posseggono, una narrazione generazionale che al di là del rilievo storico sviluppa un'importante forza simbolica.

Uno storico forse troverebbe in questi *Diari* conferme a cose conosciute: in essi si raccontano di giorni di guerra, quando Colantoni era in servizio nel Mediterraneo come ufficiale della Marina Militare dal 20 marzo 1942 fino all'8 settembre 1943; e poi a seguire quelli di prigionia, nei campi di Czestochowa, Chelm, Deblin in Polonia e Sandbostel e Wietzendorf in Bassa Sassonia, fino alla notte tra il 12 e il 13 aprile del 1945, quando i tedeschi abbandonano il campo e il 16 quando arrivano gli inglesi; e poi ancora i mesi nell'attesa, anche questa interminabile, del definitivo ritorno a casa ai primi di settembre; infine raccontano gli anni del rientro e della "normalizzazione", personale e nazionale, in un'appendice relativamente breve che si estende fino all'aprile del 1947, ma ancora tutta inclusa nel cerchio psicologico di quell'esperienza. I fatti annotati sono molto simili a tanti altri ricordi e diari, pubblicati e non, e a tante altre memorie di chi ha fatto la stessa esperienza. Ma si sa che ogni uomo fa una piccola storia a sé, confrontabile ma non riducibile a quella di tanti altri. E in questi uno storico troverebbe anche un modo originale di raccontare e di vivere la storia, magari a partire dal fatto che coprono un arco di tempo abbastanza vasto e diverso nella sostanza: guerra, prigionia e ritorno. Infatti, rispetto a molti diari di guerra e di prigionia, che si contano a centinaia, tra quelli rimasti nel loro stato originario e che non hanno subito limature, aggiustamenti, piccole e grandi censure, rimaneggiamenti di vario tipo (quando addirittura non trasformati in memoriali e in racconti), questi di Colantoni mostrano in più punti una gran voglia di raccontare.

Così, anche un lettore attento al farsi di un lavoro letterario sarebbe coinvolto da questa scrittura, non solo per la storia di cui è testimo-

nianza giorno per giorno, ma anche per la narrazione che vi si svolge, ordinata e sempre piena di tensione, in un'aurea un po' magica di non premeditazione, come solo un diario riesce a creare; e il lettore stesso si sentirebbe nel flusso di una *storia non romanzata*, come solo da un diario può scaturire.

Le pagine di Colantoni manifestano un certo talento narrativo e una sicura capacità di focalizzare gli eventi e di descrivere le situazioni. In lui, la voglia e la possibilità di trasformare in romanzo la sua vita c'era, tanto che nei diari più volte ci riflette un po' sopra e, cosa ancor più significativa, nel tempo le motivazioni hanno diversa consistenza. Vale la pena di seguire la questione anche solo attraverso due diversi momenti in cui il proposito letterario viene manifestato.

Il 9 giugno 1942 (nel *Diario di guerra* quindi), raccontando di una piacevole serata triestina, registra il balenare improvviso della «idea del romanzo in cui esprimere tutto questo mondo e la mia sensibilità», idea che si coniuga con la convinzione che sia stata una «sera in cui sono tornato a ritrovarmi». In questa situazione sembra prevalere come via al racconto una sorta di ingenuo lirismo romantico, e certamente l'impulso a diventare scrittore è assai debole; mentre è funzionale alla scrittura del diario riconoscere in quell'impulso l'esigenza di riflettere su se stesso e di trovare nella produzione letteraria un modo per realizzare questa concentrazione. Un po', forse, Colantoni ritiene che ciò che gli sta capitando sia qualcosa di eccezionale (quale guerra non lo è?), e di certo il solo fatto di pensare a una narrazione della sua esperienza è per lui stesso il segno di una acquisita consapevolezza rispetto allo smarrimento di quell'avventura da poco iniziata.

Tutta diversa la faccenda nella pagina del 26 ottobre 1943, quando ormai è già prigioniero a Czestochowa. Colantoni progetta un romanzo biografico, la cui stesura assai curiosamente rimanda al momento del ritorno «alla vita normale, alla professione». Ma ancora più curiosa è la motivazione: «Gioverebbe, nella giornata, un simile colloquio con se stessi, e tenere desto lo spirito e sempre sensibile al bello, a tutto quello che non sia arida vita quotidiana». Sta parlando di un impegno letterario che proietta nel futuro, un lavoro per il quale non si sente d'avere le forze né l'abilità, «che però sento vivo in me», proprio mentre sta riprendendo a scrivere un diario, questo sì strumento che davvero giova al suo presente di recluso. Il motivo di questo rimandare al futuro una cosa che avrebbe potuto cominciare a fare in quegli stessi giorni, si può spiegare solo con il fatto che la storia che voleva poter raccontare non era ancora conclusa. Senza la fine, senza conoscere la fine, rispetto al compito del racconto l'aspirante romanziere

sembra spiazzato, come se la fine contenesse o desse significato all'intera logica della narrazione.

In entrambi i casi, il diario non sembra posto in relazione con questa narrazione eventuale e futura; situazione un po' sorprendente perché è come se lo strumento che lo introduce alla letteratura, il diario che sta scrivendo, non fosse percepito, fosse cioè un mezzo silenzioso. Al quale evidentemente non si può applicare l'arte della scrittura, e non perché non lo meriti ma per il fatto che non è controllabile nel suo svolgimento. In questo almeno si può riscontrare quanto spesso il diario nasca in una situazione di precarietà o ad essa si relazioni.

Quindi nel tempo è diverso il compito che Colantoni attribuisce alla scrittura di un ipotetico futuro romanzo: prima sembra essere teso a rappresentare o esprimere la relazione dell'io con il mondo; successivamente sembra essere lo strumento di una disciplina personale e anche lo spazio per un rapporto etico con l'immaginazione. Un diverso atteggiamento rispetto alla relazione tra la vita e la scrittura che è sicuramente il riflesso del rapporto che il diario instaura col presente che egli sta vivendo.

Ciò dà già in parte la misura di un solco profondo tra i due diari, quello di guerra e quello di prigionia. Certo è la sostanza delle differenti situazioni in cui si viene a trovare Colantoni a determinare il diverso modo di guardare al "contesto".

Il giovane Guardiamarina imbarcato rivolge i suoi appunti del *Diario di guerra* principalmente a tre situazioni, che assorbono tutta la sua vitalità emotiva: le missioni, le licenze e le ragazze. È evidentemente preso nel turbine degli avvenimenti: ma certo è da sottolineare (con qualche traccia di stupore) che fino al luglio del 1943, quando ormai gli Alleati avevano cominciato a sbarcare in Italia (il 10 in Sicilia) e Mussolini veniva costretto alle dimissioni (il 25), Colantoni non rivolge mai una riflessione politica agli avvenimenti, non solleva mai lo sguardo oltre il presente. Ma in fondo sta qui il bello di quelle pagine, che da una parte raccontano le avventure per mare, le battaglie e le sparatorie contro gli aerei nemici, le missioni nei porti greci e libici e siciliani, la vita di bordo, il rapporto con gli altri ufficiali e con i soldati; dall'altra raccontano gli sbarchi, gli svaghi a terra, gli incontri con le ragazze, i corteggiamenti, i balli, le simpatie, gli amorazzi, e anche le serate al bordello; infine, i vari ritorni a casa durante le licenze, che sono sempre un motivo di riflessione sulla sua vita familiare, le amicizie e gli affetti, e che culminano con la morte del padre nel luglio del 1943. Tutto il *Diario di guerra* si può dire che insegua una disciplina emotiva personale: è priva di domande sul futuro, sui motivi di quel

presente, sulle ragioni dei tempi, ed è invece ricco di avvenimenti puri, siano quelli dello svago o delle missioni.

Tra i vari, c'è una figura costante che attraversa la narrazione di Colantoni relativamente ai teatri di guerra e che vale la pena di essere ricordata. Il controllo della paura della morte, di essere centrati da un siluro o da una bomba, di colare a picco o morire in un'esplosione, è un tratto importante di questa autodisciplina emotiva: la paura per lo più viene dal cielo, ha le ali e colpisce senza esitazioni, per questo la testa è sempre rivolta verso l'alto e l'orecchio scandaglia in continuazione l'aria. Colantoni registra sempre questi segnali dal cielo, sia che si rivelino aerei amici sia che si manifestino nella battaglia; e un giorno il suo diario registra una cosa stupenda: nel cielo un'ombra scura si avvicina lentamente, sembra un grosso velivolo ma non se ne avverte il rombo,

> «Ad un tratto vedo: devono essere uccelli. La 'cosa' ingrandisce sempre più. Sono anatre. Saranno 500. Bellissima formazione a cuneo. Dopo mezz'ora uno stormo di allodole ci ronza attorno, sembra volersi posare su una delle navi. Dopo un quarto d'ora un imponente e maestoso stormo di bianchi aironi: sono stupendi. Dev'essere giornata di passo oggi…».

Il valore psicologico di questa apparizione sta nel fatto che se fosse stata in un romanzo o in un racconto non si sarebbe esitato un istante a interpretarla come una riuscita metafora dell'attesa, della paura e della speranza di salvezza di un personaggio. Se Colantoni registra quell'episodio serale nel mare di Creta, capace di riempire il 19 ottobre 1942, non è perché voglia improvvisarsi aruspice, quanto perché nell'evento vede il compiersi della figura di una narrazione che tiene insieme le parti della sua esperienza. Altrimenti avrebbe potuto semplicemente ignorarlo.

La cosa permette una riflessione più generale sui modi in cui il diario, come genere testuale, assembla la storia che racconta. È molto interessante, infatti, che l'occasione citata non spinga Colantoni a un commento, e neppure lo spinga a narrare l'accadimento: esso invece rimane nell'estensione di un'annotazione apparentemente irrelata con tutto il resto, e solo in relazione indiretta con quello. Questo potrebbe essere uno dei modi con cui il diario costruisce la sua narrazione in maniera non intenzionale: scrivendo il diario uno pensa che si registrino i fatti, e ciò darebbe al diario un certo grado di oggettività, una certa rispondenza al vero. Così è ma solo in una dimensione parziale, perché la registrazione non riguarda gli avvenimenti bensì l'attenzio-

ne dedicata ad essi. Il diario, in altri termini, non registra lo svolgersi della realtà, ma la tensione verso di essa. Il fascino di questa scrittura sta nel fatto che attraverso fatti reali si crea involontariamente una catena di eventi e figure il cui valore è finzionale, cioè questo valore è costruito su un'esigenza narrativa, anche inconsapevole, che seleziona porzioni di realtà e relative immagini di essa.

Torniamo ai diari di Colantoni: questa presa diretta (e inconsapevole) sugli eventi che accadono al giovane ufficiale si modifica bruscamente, si diceva, a partire dalla fine di luglio del '43. Anzi è significativo il lungo silenzio del diario tra l'8 aprile e il 23 luglio, pagina quest'ultima nella quale si tenta un riassunto e dunque c'è una dimensione più meditata della successione di eventi (tra cui la morte del padre). Il cambiamento sta tuttavia proprio in coincidenza con la nomina di Badoglio a Capo del Governo: il ruolo personale del soldato Colantoni è tutto cambiato. Il fascismo si schianta all'improvviso, l'Italia è sul punto di una resa incondizionata, le forze armate non sanno che fare, la gente per strada manifesta ostilità a Mussolini, la guerra continua e non si sa più perché dovrebbe continuare. Per questo le annotazioni di Colantoni dal 26 luglio fino alla firma dell'armistizio dell'8 settembre riflettono sul momento storico, rispetto al quale la sua prospettiva politica deve cambiare: all'improvviso si fa urgente una necessità di chiarimento della sua posizione, che evidentemente non aveva mai considerato a fondo. Si sente un militare fedele al Re, garante dell'unità nazionale, ma si sente ancora vincolato al progetto politico del fascismo, che Colantoni forse non ha condiviso interamente ma non ha neppure negato, e comunque ha delle perplessità sulla presa di potere di Badoglio, che in qualche modo ha fatto un colpo di stato. Tra queste incertezze giunge l'8 settembre, e in una pagina che ha il sapore del congedo, presaga com'è dell'imminente resa, ma anche percorsa da una tensione narrativa fortissima, si chiude il sipario della guerra.

Molto diversa, infatti, la relazione tra scrittura e vita così come si manifesta dopo l'8 settembre 1943, quella registrata nelle pagine del *Diario di prigionia*, che prende avvio il 22 ottobre, quando ormai si è consegnato ai tedeschi ed è stato avviato al campo di prigionia per gli ufficiali.

Il rumore di fondo, mai celato, anzi lasciato come una prova certissima della sopravvivenza, è il rumore della pancia affamata. Ogni occasione di cibo è sottolineata con gioia, ogni privazione di cibo accompagnata da apprensione e dolore; di ogni pacco di viveri che viene ad alleviare la fame ne è registrato l'arrivo e manifestata la felicità intima

e collettiva che procura il consumarlo e il dividerlo con i compagni di prigionia. In quasi ogni pagina ricorrono le parole fame e cibo, speciali antinomici delle parole sopravvivenza e stenti. Ma la salute e la forza fisica servono a mantenere una lucidità mentale che nelle condizioni di prigionia è sempre fortemente a rischio. Il tempo della prigionia è ciclico, è fatto di albe e giornate e tramonti e nottate, di colazioni e ranci, di tutto ciò che riempia il tempo infinito dell'attesa di libertà. Ma è fatto soprattutto di prossimità e solidarietà con altri reclusi, in particolare l'amico Roberto, di minuta organizzazione del quotidiano, di spartizione di compiti, di piccoli riti d'evasione passeggera, di invenzione di occasioni per allenare la mente e in fondo anche di qualche svago dalla monotonia dei giorni.

Le pressioni sono tante, nonostante il trattamento non sia particolarmente violento. Ma la vita del prigioniero è continuamente esposta a piccoli e grandi ricatti, continuamente soggetta a compiere scelte di cui non si capisce il senso né si intuiscono le conseguenze. Colantoni, per esempio, è tra coloro che rifiutano qualsiasi collaborazione sia con i fascisti di Salò, che vengono a reclutare militari nei campi, sia con i tedeschi, che utilizzano i prigionieri per svolgere dei lavori, in genere di fatica. Insieme ad altri non accetta alcun compromesso né alcuna promessa di relativo benessere: pagina per pagina ribadisce, nonostante la durezza del proposito, la sua decisione di fare e di compiere fino in fondo il suo destino di prigioniero, senza ambiguità. Forse per questo la disumanità che lambisce la sua condizione sembra lasciarlo integro in profondità, nonostante fuori gli acciacchi affiorino. Colantoni incolpa l'età, che infatti si avvicina ai trent'anni (!), ma sono il freddo e la continua tensione ad aggiungere in realtà anni al suo aspetto. Non è vera decadenza, anzi, è semmai il giungere di una maturità emotiva e intellettuale che gli permette di attraversare al buio il cammino di tempo che lo separa dalla libertà.

Un motivo di interesse assai speciale della narrazione sta nella circolazione delle notizie sulle sorti della guerra. Finte o vere, non si sa, accompagnate sempre da un sospetto di essere esagerate nel fomentare speranze o al contrario sconforto. Comunque sia, l'attualità della guerra e dei suoi minuti risvolti, la sorte dei fronti, l'esito delle battaglie in Europa come nel resto del mondo, l'avanzata degli Alleati, le riunioni dei potenti, fino all'attentato a Hitler, i bombardamenti delle città tedesche, lo sbarco di Normandia, la liberazione delle città italiane, etc. è sempre presente e seguita nel diario, anche così come queste notizie circolano e vengono commentate dai detenuti del campo. Colantoni sa che tutte queste *voci*, così le chiama, non vanno prese troppo

sul serio: «Sembra che Hitler abbia detto che parteciperà alla battaglia decisiva. Chiacchiere? Sono curioso di chiarire quanto di fantasia esiste in queste notizie. Sono persuaso che durerà ancora un paio di mesi al massimo. Fine agosto, armistizio! Il rientro poi, chi sa quando» (15 giugno 1944), ma è chiaro che le notizie sono in relazione con l'attesa. In fondo è la più grande attività del campo parlare e fantasticare delle sorti della guerra, per prigionieri che neppure possono avvicinarsi al recinto per il rischio di prendersi una pallottola mortale.

Il diario è costellato di episodi rilevanti: per esempio quello in cui un prigioniero, evidentemente estraniato, che oltrepassa la linea proibita per raccogliere le margherite: miracolosamente il cecchino di guardia non spara e l'uomo viene salvato (ma salvato davvero?). Bellissime le pagine stese in date ormai prossime alla liberazione, quando la guerra si avvicina al campo e se ne sentono i tuoni e si vedono i lampi e gli aerei impegnati nelle battaglie. Il diario si riempie di fremiti e anche di impazienza, visto che ormai l'imminente caduta nazista è una certezza. Straordinarie anche le pagine tra il 12 aprile, alla vigilia di quando il grosso dei soldati tedeschi avranno abbandonato il campo, e il 16 aprile, quando un ufficiale inglese arriva a certificare la riacquisita libertà. Un episodio su cui vorrei indugiare a chiusura di questa nota.

Gli avvenimenti raccontati e anche gli oggetti di narrazione presenti nel diario sono tanti, e qui se ne possono ricordare solo alcuni. Ma è certo che la stesura del diario per Colantoni non risponde a un dovere di cronaca né a una velleità letteraria. Sembra più un fatto esistenziale, e anche uno spazio minimo di evasione dalla vita del prigioniero, un atto del corpo e anche un elemento di trascinamento della mente, che inizia ma non si esaurisce nella pratica di scrittura, e che tuttavia nella conferma della sua esistenza trova una finalità forte e continuata. Che il ritmo di scrittura sia un fattore di legame con il corpo e anche una causa efficiente del suo mantenimento, è intuibile dal fatto che nei periodi del freddo diminuisce di intensità, frequenza e lunghezza, mentre a ogni inizio primavera la scrittura si distende, si fa più narrativa e circostanziata. Forse semplicemente le giornate si allungano e vanno riempite di più, forse durante l'inverno anche la guerra sonnecchia, forse anche la voglia di scrivere ascolta i torpori e le energie del corpo. Certo è che il diario nei tempi dell'attesa infinita della fine del conflitto è stato un'ancora di salvezza.

Anche le pagine di diario dedicate al ritorno e che registrano il riavviarsi di un'esistenza interrotta e in parte compromessa dalla guerra e dalla prigionia contengono tante notizie interessanti. Poche certo,

rispetto ai *Diari di guerra e di prigionia*, e meno continue nella stesura, che se non proprio occasionale ha scadenze più dilatate; ed essendo spesso riassuntive dei periodi trascorsi, sono comunque in grado di dare conto di un passaggio, di un transito in cui Colantoni progetta il futuro, professionale ma anche personale, che è o assomiglia e insomma nella sua parzialità illustra il passaggio di un'intera generazione all'uscita dalla dittatura e dalla guerra. Certo è strano che al referendum del giugno del 1946 non si faccia neppure un accenno, ma è anche vero che tra l'aprile e l'ottobre di quell'anno il diario è di fatto sospeso. Le preoccupazioni di Colantoni in quegli anni sono principalmente rivolte alla sistemazione lavorativa, anche questo è un segno, e alla chiarezza sentimentale, alla ricerca di amore, ed è lo stesso segno di bisogno di stabilità.

Riproporre al pubblico questa scrittura, questa vita e questa persona, in una edizione completa dei quaderni che raccolsero le annotazioni, è un'ottima iniziativa. Il curatore, Claudio Brancaleoni, spiega nell'introduzione al volume che Colantoni coltivò per tutta la vita l'idea, mai realizzata, di trasformare questi appunti in un romanzo. Io trovo un bene che non l'abbia mai fatto, perché il romanzo c'è già in modo completo nelle sue pagine di diario, mentre forse con la stesura del romanzo il diario avrebbe rischiato di scomparire. La storia del suo autore e la storia di quegli anni terribili nei diari c'è tutta, senza lacune, esposta con un forza diretta e intensa. Non c'è mai una voce che spiega, che fa della diegesi, che tiene le redini del raccontare. Il corso narrativo non ha mai deviazioni, indugi, approfondimenti o deviazioni. La logica della narrazione non è mai enunciata, proposta né raccontata. C'è invece un bellissimo esempio di una scrittura in presa diretta sul presente. Questo loro stare in bilico tra cronaca e romanzo non deve far pensare a un'opera incompiuta, bensì a un esempio di una speciale dinamica di scrittura.

Per concludere, è importante mettere in luce un aspetto non marginale, che in questa occasione può solo essere accennato e non certo svolto nella sua ampiezza. I *Diari* di Colantoni non sono un'esperienza isolata, perché s'incrociano con alcune altre simili esperienze di scrittura diaristica fatte nei campi di prigionia. L'*Oflag 83* di Wietzendorf, per esempio, fu la destinazione finale di quasi tutti gli ufficiali internati italiani, che avevano in genere un grado d'istruzione alto di cui erano pienamente consapevoli, così com'erano consapevoli che questo possesso non poteva essergli strappato dall'abbrutimento cui erano esposti. In questo, come negli altri campi, c'era un'attività cultu-

rale d'intrattenimento, di sopravvivenza e di resistenza molto varia: le conferenze su temi storici, letterari, giuridici, economici e anche scientifici e tecnici spesso prendevano la forma di cicli di lezioni e si parlava di essi come dell'università; ma poi nei campi erano organizzati spettacoli teatrali e veniva condotta un'attività di informazione tramite i "Giornali parlati". Insomma, i prigionieri impiegavano il loro tempo e le poche forze a tenere allenato il cervello e a trovare forme di convivenza produttive.

Tra l'altro, molti tenevano un diario, chi più scarno chi più circostanziato, che nella prigionia costituiva una vera ancora di salvezza. Tra questi c'era anche Giovannino Guareschi, che quell'esperienza trattò prima in *Diario clandestino. 1943-1945*, uscito da Rizzoli nel 1949; in realtà quest'opera raccoglieva o meglio selezionava alcune pagine scritte durante la prigionia e che non erano necessariamente quelle del diario, le cui parti supersiti sono state ritrovate e pubblicate solo di recente dai figli Alberto e Carlotta (*Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*, Milano, Rizzoli, 2008), quelle che appunto erano scritte in contemporanea con quelle di Colantoni. Spesso la narrazione converge sugli stessi fatti, come quello drammatico, mentre sono ancora a Sandbotel, del 28 agosto 1944: il Tenente Vincenzo Romeo appoggia il suo asciugamano alla recinzione e subito il soldato di guardia sulla torretta lo colpisce mortalmente. L'annotazione immediata di Guareschi è lapidaria e sarcastica:

> «Ore 10.30 ucciso ten. Vincenzo Romeo. Lo stesso che ha accoppato il russo sabato. Stava lavandosi, lo curava … palla di rimbalzo sulle ossa nella nostra baracca (89b). Premio a chi uccide. Se non colpisce arresti».

Sempre conciso, ma più particolareggiato è il racconto di Colantoni, che registra oltre che l'orrore della vicenda, l'ansia e lo sdegno che genera nel campo, i commenti, il giro della notizia, alcune osservazioni sull'ingiustizia commessa, la curiosità di andare a vedere il ferito. Il fatto prende l'intera giornata di entrambi i diari, ma quella di Guareschi è una nota che sembra volersi tenere a distanza, uno sdegno disincantato, quasi in cerca di una condanna apodittica, mentre quella di Colantoni è una tragedia più partecipata ed elaborata, più incrinata dalle pieghe dell'incertezza. In realtà poi Guareschi darà spazio alla vicenda nel *Diario clandestino*, datandola erroneamente 8 agosto, in una pagina assai commossa, ma analitica e fortemente visiva, come se fossero inquadrature filmiche, nella quale le annotazioni rapide del diario vengono puntualmente riprese anche nella loro forma emotiva

oltre che nell'ordine in cui furono stese. Ancora, bisogna notare che mentre Colantoni non dà alcuna notizia del tempo meteorologico, Guareschi, che invece è sempre attento ad annotarlo, racconta di un uragano che si abbatte sul campo la sera: tutti lo interpretano come il segnale del disappunto divino e si aspettano che un fulmine inceneri-sca la torretta, ma «l'uragano finisce, e non succede niente: una sem-plice protesta formale del Padre Eterno», commenta Guareschi con indubbia forza umoristica.

Arrivato anch'egli al campo di Wietzendorf nei primi mesi del 1945, in questo esercizio di scrittura in parallelo si può aggiungere Enrico Zampetti (*Dal Lager: lettera a Marisa*, a cura di Olindo Orlandi e Claudio Sommaruga, Roma, Studium, 1992). Un diario che inizial-mente è pensato e scritto come se si trattasse di una lettera alla fidan-zata, vergata giorno per giorno, ma che a un certo punto, quando or-mai la prigionia si protrae molto a lungo, non riesce più a presentarsi come tale: forse un segno che quell'esperienza si andava riempiendo di cose non riferibili, seppure ancora raccontabili.

E allora varrebbe certamente la pena mettere alla prova la narra-zione di ciascuno di questi diari, per vari motivi. Primo perché costi-tuirebbe una possibilità di approfondimento del convergere delle va-rie testimonianze tanto a verifica dei fatti quanto a rafforzamento del-la loro comprensione. Un lavoro che va in questa direzione è la raccol-ta fatta da Mario Avagliano e Marco Palmieri, che hanno prodotto la ricca antologia *Gli internati militari italiani. Diari e lettere dai lager nazi-sti. 1943-1945* (Torino, Einaudi, 2009), che senza mediazioni presenta il complicato mondo della prigionia così com'era sentito e sofferto, o anche così come pensavano di volerlo far percepire a posteri e corri-spondenti gli internati militari italiani (gli IMI erano circa 600 mila sul milione di catturati dai tedeschi all'indomani dell'8 settembre), che scrivevano dalle decine di campi in cui erano segregati.

Un secondo motivo può ancora essere ricondotto alla specificità della scrittura del diario. Perché certo non capita di frequente di poter vedere lo sviluppo di una narrazione a partire da una stessa realtà di fatti e di eventi. Si potrebbero analizzare, ad esempio, come i tre diari espongono le giornate della liberazione, che in tutti sono in una se-quenza narrativa molto serrata. Che la liberazione sia vicina si capisce dai primi giorni d'aprile dall'intensità dei combattimenti nelle vici-nanze, ma anche dall'assottigliarsi del contingente tedesco di custo-dia. Prima che qualcuno dell'esercito alleato si faccia vedere dovrà passare qualche giorno, fino al 16 aprile. Il momento è davvero im-portante, perché segna una prospettiva di cambiamento: e in effetti la

narrazione prende diverse spigolature, viene condotta verso diverse prospettive e mostra una diversa realtà psicologica o emotiva. Un esempio per tutti, da accompagnare a un troppo rapido giudizio su quei testi.

Zampetti tiene il diario con una precisione controllata, quasi che il suo diario fosse un atto ufficiale e meritasse di non essere contaminato dall'umore o dalle passioni, eppure non può dirsi disattento alla sofferenza psicologica: quando il comandante tedesco del campo Lohse lascia il comando al colonnello Pietro Testa (al quale tra l'altro si deve la prima e dettagliata descrizione del campo che lui diresse come responsabile e decano degli IMI dalla sua fondazione, *Wietzendorf*, Roma, Leonardo, 1947, poi Roma, Centro studi sulla deportazione e l'internamento, 1998), si chiede come possa sentirsi quel tedesco adesso in paragone ai suoi 18 mesi trascorsi da prigioniero.

Guareschi, invece, attento ai caratteri e anche assai abile nella loro resa, racconta quei giorni con la solita tempra ironica: lui il comandante Loshe l'ha sempre soprannominato Armistizio (in *Diario clandestino* diventerà un personaggio quasi comico) e al momento dell'arrivo degli inglesi scrive: «Il capitano "Armistizio" prigioniero (finalmente libero anche lui)». Tutte le pagine di Guareschi sono permeate di questo sorriso un po' cinico, che gli permette un'acutezza di osservazione singolare e anche eccezionale.

Colantoni, infine, che in quei giorni proietta tutte le sue energie a immaginare come sarà bello essere a casa, fin nei dettagli del ritorno agognatissimo, e anzi quasi si lascia andare a una commozione profonda, quasi già pronto a perdonare tutto il male sofferto pur di poter riconquistare la sua serenità, scrive:

> «Ora da solo, gusto appieno la gioia di questo avvenimento. Una folla di immagini e sensazioni. Il pagliericcio con la paglia triturata e che si perde un po' ogni sera, rimescolandola: non ha più importanza. Il pigiama a fette, uno straccio: non ha più senso. Il freddo e la fame: non hanno più senso. La partenza da Tschenstochau, il gelo di Cholm, la disperazione di Sandbostel, la partenza terribile, la tortura di Wietzendorf: non hanno più senso. Non più i tedeschi. Che profondo senso si liberazione, di padronanza di me, quando ho visto i tedeschi consegnare i fucili, e poi incolonnati, per tre, con in testa i due ufficiali rimasti con addosso i bagagli più vari, legati con cinghie e spaghi: valigie, scatole di cartone, sacchi, involti. Come noi, aspetto di colonna di prigionieri, pieno, miseri come lo eravamo noi. Quelle divise che erano il terrore, ora bene allineate e deturpate dal quel ciarpame addosso, da quell'aspetto troppo noto e doloroso della colonna del prigioniero.

> Senza più armi. Soltanto il capitano dagli occhiali, quello buono, dall'aspetto di vescovo, come dicevo io, mi ha fatto un po' compassione [Si riferisce al solito Lohse?]».

Su quest'ultima pagina, che ha una costruzione letterariamente valida e convincente, forse vale la pena di chiudere questa nota. Aggiungendo solo un'ultima osservazione: in un caso come questo che si è presentato, quello di una scrittura così fortemente legata a una situazione forte e di emergenza, fa una certa impressione constatare che la distinzione tra ciò che è descrizione della realtà e elaborazione (quindi finzione) letteraria non è sempre tracciabile con precisione. In questo senso la circostanza potrebbe far pensare al fatto, o forse anche solo confermare, che l'esperienza ha molte caratteristiche performative e poietiche e che la letteratura è un mezzo davvero potente dell'esperienza.

Fabrizio Scrivano
(Università degli Studi di Perugia)

Recensioni

Luigi Mastrangelo, *Leopardi politico e il Risorgimento*, Napoli, Luciano Editore, 2010, pp. 156.

Attraverso un'accurata analisi di svariate opere leopardiane– da quelle strettamente politiche a quelle letterarie o di altra natura – lo studioso, mettendo in luce in che modo il poeta recanatese, morto a Napoli il 14 giugno 1837, abbia effettivamente contribuito all'unità nazionale, si propone di smentire quel (pre)giudizio diffuso dagli intellettuali del Risorgimento, secondo il quale l'influsso del Leopardi, a cui, come affermò perentoriamente il Treves, mancò "un risorgimentistico sentire", sia stato piuttosto scarso nella fase decisiva della formazione della nazione, da lui così ardentemente desiderata.

Dopo aver opportunamente ricordato che gli intellettuali del Risorgimento non ebbero la possibilità di accedere a tutta l'opera di Leopardi poiché l'*opera omnia* fu acquisita dallo stato italiano solo tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, l'autore, nel primo capitolo (*I testi politici e civili*, pp. 13-38), si sofferma sulle opere strettamente politiche: dall'orazione *Agl'italiani*, scritta tra il 19 maggio e il 18 giugno 1815, in occasione della liberazione del Piceno, dal non ancora diciottenne Giacomo (uno dei testi ignoti al Risorgimento in quanto pubblicato per la prima volta da Giuseppe Cugnoni nelle sue *Opere inedite* leopardiane) ai *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, poemetto dallo "spirito polemico", iniziato nel 1831 e portato avanti sotto dettatura al Ranieri fino agli ultimi giorni di vita, in cui il poeta, pur nel distacco favolistico, con uno stato d'animo oscillante tra ironia e ira, «traccia un ritratto esatto dei fatti italiani avvenuti tra il 1815, anno della battaglia di Tolentino oggetto del suo primo componimento politico e il fatidico 1848» (p. 38). Successive alla giovanile orazione, sono le due canzoni gemelle, composte a Recanati tra il settembre e l'ottobre 1818, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, e *All'Italia*, in cui emerge quel «tema del confronto tra grandezza passata e decadenza attuale, tra gloria dei padri e miseria dei figli, che si rivelerà una costante nel pensiero leopardiano, come l'immagine femminile dell'Italia "formosissima donna" che, però, "di catene ha carche ambe le braccia" e, trasformata in "povera ancella", piange sconsolata» (p. 16). Oltre che nei *Disegni letterari*, nel dia-

logo *Filosofo greco, Murco Senatore Romano, Popolo romano, Congiurati* (in cui viene affrontato il tema classico dell'uccisione di Giulio Cesare alle idi di marzo del 44 a.C.), nella novella *Senofonte e Niccolò Machiavello*, nei *Pensieri*, e in alcuni passi dello *Zibaldone* – in cui, all'interessamento verso la precettistica esposta dal Machiavelli nel *Principe* e nei *Discorsi*, si affianca la generale sfiducia nelle istituzioni, percepite come inutili ("Quante istituzioni fatte, o politiche o morali o religiose ecc. per iscoprire la nostra origine, i nostri destini, la natura delle cose, l'ordine universale, la nostra felicità! Ma noi eravamo felici naturalmente, e tali quali eravamo nati" (p. 30) – il pensiero politico di Leopardi, e il suo contributo alla formazione dell'idea della nazione, emergono con particolar rilievo nella complessa analisi svolta ne *Il discorso sopra lo stato presente dei costumi Italiani*, considerato il testo politico leopardiano per eccellenza. In questo, composto nel 1824 secondo lo Scarpa, e nel '26-'27 secondo il Savarese, e pubblicato solo nel 1906, il poeta, dopo aver passato in rassegna i vari errori, commessi in particolare dagli scrittori stranieri negli infiniti volumi aventi come oggetto le cose d'Italia (tra gli altri *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël), quindi messo in evidenza come la condizione di minorità dell'Italia rispetto alle altre nazioni europee fosse dovuta «alla generale corruzione della civiltà, alla mancanza di principi di costume e di morale che altrove permettono una vita nazionale» (p. 33), sottolineava, sulla scia del Montesquieu, le differenze tra popoli settentrionali e meridionali, giungendo ad adoperare poi il termine *risorgimento*, in un'accezione del tutto peculiare: risorgimento dalla barbarie significa infatti per il recanatese la liberazione da quell'età di mezzo che separa gli italiani dalla grandezza antica, riallacciando la continuità interrotta. «L'Italia – scrive lo studioso – si mostra infatti a Leopardi in tutta la sua contraddizione: troppo poco civile per essere al passo delle società più evolute, comunque troppo avanzata per avvalersi dei benefici delle società arretrate» (p. 35). Non avendo né capitale, né letteratura, né altre istituzioni che possano promuovere un processo di uniformità e di armonizzazione nel territorio, l'Italia, come aveva scritto nello *Zibaldone* nel 1821, non è «neppure una nazione, né una patria», come invece riesce ad esserlo la Germania, ancorché politicamente divisa.

Dai testi strettamente politici, si passa, nel secondo capitolo (*I testi di altra natura con contenuti politici*, pp. 39-68) a quelli indirettamente politici tra i quali spiccano, in particolare, la *Canzone ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica* (in cui la vicenda filologica, esaurita nelle prime quattro strofe, è solo un pretesto che apre alla tematica patriottica), la canzone *Nelle nozze della sorella Paolina* (in cui la vicenda familiare diventa lo spunto per affrontare ancora il tema patriottico, oltre che per ribadire l'importanza del compito di educatrici delle madri: "Donne da voi non poco la patria aspetta"), e la canzone *A un vincitore nel pallone* (in cui l'esemplarità degli antichi emerge con tutta evidenza nel tema agonistico, che i greci in particolare concepivano in funzione patriottica). Seguono, nell'accorto excursus, il *Bruto minore* (in cui la tematica patriottica è sviluppata in maniera più

complessa rispetto alle opere precedenti e in cui, contrariamente alla presentazione e condanna dantesca nel quarto girone del nono cerchio, «Giunio Bruto è l'eroico difensore della libertà romana, minacciata dal personalismo cesariano, e la sua sconfitta segna l'inizio della fine del mondo antico e i prodromi di quella decadenza che le invasioni barbariche renderanno palese» (p. 47), *Le operette morali* (le quali, a partire da la *Storia del genere umano*, offrono diversi spunti politicamente interessanti) e lo *Zibaldone*, il quale, pur nella sua disomogeneità e non infrequenti contraddizioni, rappresenta una imprescindibile chiave di lettura del pensiero leopardiano anche per quanto concerne la concezione della democrazia, estranea alla sua formazione di aristocratico, ma non alla sua sensibilità oppressa dalla figura paterna.

Partendo dal presupposto che «l'individuo non è sempre virtuoso, la moltitudine sì e sempre», Leopardi ritiene l'individualismo la principale causa di corruzione del sistema democratico. La degenerazione dell'amor proprio, coincidente con l'amor patrio, in egoismo, passa inevitabilmente dal carattere individuale alla relazione politica, distruggendola. Particolare spazio, con singolare presa di posizione, è dedicato, nello *Zibaldone*, al tema politico della pace e della guerra, nonché alle varie forme di governo, tra cui quella repubblicana, che consente ai meritevoli di emergere. Segue l'analisi della *Palinodia al marchese Gino Capponi*, composta tra la fine del 1834 e gli inizi del 1835 e della *Ginestra*, pubblicata postuma nel 1845, due opere che dimostrano ulteriormente «come Leopardi sia […] da considerare (e si considerasse egli stesso) poeta nazionale, di una nazione ancora da costruire ma che, a differenza delle altre moderne, nazione era già stata nell'antichità, e al massimo fulgore possibile, quello di potenza imperiale. Leopardi sembra porsi come una sorta di Vate metatemporale, sospeso tra passato esemplare e futuro da costruire, *ante litteram* (l'Italia) ma *post rem* (Roma)» (p. 68).

Passati in rassegna, nel terzo capitolo (*L'articolarsi della discussione*: pp. 69-112) i vari interventi suscitati dai testi leopardiani fino all'Unità d'Italia, nel quarto capitolo (*Dopo il 1848 "confortatore e combattitore"*: pp. 113-133) lo studioso dimostra, con espliciti riferimenti testuali, come un punto di svolta nella questione del Leopardi patriota sia segnato dal 1848. Dal 1848 in poi nella ricostruzione di Tenca a Leopardi viene infatti «riconosciuto quel ruolo di profeta risorgimentale cui la sua poesia patriottica legittimamente aspirava» (p. 114). Ed è appunto partendo dalla ricostruzione di Tenca – passando per le liriche dedicate al recanatese dal Baldacchini e dal Poerio, nonché attraverso gli interventi di Giosue Carducci, di Carlo Pisacane, ecc. – che si giunge all'interpretazione in chiave estremamente patriottica di Francesco De Sanctis, nella quale viene sottolineata «la nobiltà d'animo di un uomo che, "con il cuore e la poesia", ottiene "l'effetto contrario a quello che si propone con l'intelletto acre": «Non crede al progresso – scrive nel 1858 il De Sanctis – e te lo fa desiderare: non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. […] È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men triste per la

patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiamma a nobili fatti […]» (pp. 124-125).

Un volume di particolare interesse e spessore, insomma, quello offerto dal Mastrangelo, il quale offre un contributo notevole alla conoscenza dell'opera leopardiana, intesa nel suo complesso e non limitata ai titoli più noti. Come emerge dall'accurato excursus, e come opportunamente sottolinea lo studioso, essa infatti a ragione «deve essere inserita in quello che Alberto Banti definisce il "canone risorgimentale", ossia quell'eterogeneo corpus letterario che ha contribuito in maniera non solo ideale, ma reale e concreta, non meno della diplomazia cavouriana e del coraggio garibaldino, alla realizzazione dell'Unità italiana, avendo saputo resistere ai continui tentativi di neutralizzazione, perpetrati anche dagli stessi sostenitori o imitatori» (p. 133).

Stefania Della Badia

Toni Iermano - Pasquale Sabbatino (a cura di), *La comunità inconfessabile - Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 252.

La ricorrenza, nel 2008, del centesimo anniversario della nascita di Elio Vittorini ha confermato la tendenza interna alla critica letteraria italiana a non concedere eccessivo credito all'autore di *Conversazione in Sicilia*. Non c'è stato, infatti, quel risveglio d'interesse che pure, forse, non sarebbe stato illegittimo attendersi, mentre c'è stato un ampio fermento intorno alla figura del coetaneo Cesare Pavese, da tempo preferito a Vittorini sia a livello di ricerca accademica che di favori incontrati presso il pubblico. Per questa ragione questa pubblicazione assume non solamente il valore di scelta in controtendenza, ma, per certi aspetti, anche di provocazione. Una provocazione realizzata senza ricorrere alle armi spuntate dell'apologetica ma attraverso la scrupolosa volontà di individuare (per dirla con Croce) «ciò che è vivo» e «ciò che è morto» in Elio Vittorini.

E l'*incipit* del volume – che ospita al proprio interno gli interventi tenuti a Cassino il 27 gennaio 2009, durante la giornata di studi *"Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori"*, integrandoli con contributi critici pervenuti in un secondo momento – constata in prima battuta proprio «ciò che è morto» nello scrittore siracusano. Le prime righe del saggio di Giorgio Barberi Squarotti (*Lettura di Vittorini*) sono dedicate infatti a sottolineare come gli esordi dell'autore di *Uomini e no*, legati alla lezione de «La Ronda» ed alla realizzazione del romanzo *Il brigantino del papa*, siano all'insegna di una ricerca prettamente stilistica che non trova basi nella materia narrata, al punto da risultare «esclusivamente un esercizio di stile» (cit. p. 1) volto a prender confidenza con la scrittura. Né, a parere di Barberi Squarotti, i racconti «solariani» di *Piccola borghesia* riescono a costituire una svolta all'interno di questa «cura accanita dello stile» che si poggia su una «materia informe, spenta» (*ibidem*): una svolta che inizia a mostrare i propri primi segnali con *Il garofano rosso* (dove compaiono i primi nomi-emblema ed il tutto assume una pur embrionale caratterizzazione mitica ed esemplare), passa per *Erica e i suoi fratelli* (romanzo in-

compiuto che mostra di aver pienamente recepito la lezione della letteratura americana, a cui Vittorini iniziò ad interessarsi proprio in quel periodo) e giunge a compimento con *Conversazione in Sicilia*. Lì lo stile – mitico, allusivo, intriso di echi biblici e rimandi ad Hemingway e Saroyan – si sposa con una materia viva, sentita con urgenza dall'autore, che da allora in poi procederà sempre su quel binario pur mantenendo intatta una profonda tensione volta all'autotrascendimento.

Il secondo intervento è un lungo saggio («*Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia». Per un profilo di Elio Vittorini*) con cui Toni Iermano aspira ad attuare un confronto "complessivo" con la figura del *Gran Lombardo* siracusano, affrontato tanto dal punto di vista letterario quanto sul piano umano e intellettuale. Così tra le pagine dello studioso trovano posto l'infanzia siciliana dello scrittore, passata nelle stazioni ferroviarie in cui si recava al seguito del padre, come pure la polemica che lo vide opporsi ai *diktat* rivolti a «Il Politecnico» dai vertici del PCI (impersonati da Palmiro Togliatti e Mario Alicata); la creazione della collana «I Gettoni» ed il duro giudizio – forse il più astioso ed unilaterale della storia della ricezione critica vittoriniana – formulato da Alberto Asor Rosa in *Scrittori e popolo*. In questo ampio ritratto, che finisce per ospitare sullo sfondo anche le trasformazioni storiche e sociali dell'Italia con cui ebbe a che fare Vittorini, Iermano non esita a mettere in campo proposte critiche inedite, come l'accurata ricostruzione delle polemiche che seguirono al conferimento del Premio Fracchia ad Eurialo De Michelis e Aldo Papasso (durante le quali Giuseppe Ungaretti, membro della giuria, si adoperò perché Vittorini, da egli ritenuto un «sicario di Montale», venisse estromesso dalla collaborazione a «Il Bargello») e la rilevanza da egli attribuita alla figura del Gran Lombardo in *Conversazione in Sicilia*. Di particolare interesse, da questo punto di vista, è l'attenzione che Iermano dedica a quello che definisce «lo scandalo del gran rifiuto» (cit. p. 62) vittoriniano a far entrare ne «I Gettoni» *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, generalmente interpretato dagli studiosi come un'incomprensione ed invece qui presentato come il frutto di una ben precisa presa d'atto, da parte di Vittorini, della natura del romanzo, da egli ritenuto inadatto per la sua collana.

Pasquale Guaragnella, col saggio *Elio Vittorini dalla ricezione di Svevo al racconto* "Quindici minuti di ritardo", si sofferma sugli anni «solariani» dello scrittore osservando la ricezione della narrativa sveviana tanto sotto il profilo critico quanto sotto quello letterario. È un intervento che si differenzia dai precedenti – e si associa, invece, ai successivi – per il fatto di non avere l'ampio respiro di un confronto con la figura di Vittorini nella sua complessità, ma offre diversi spunti interessanti soprattutto dal punto di vista della delucidazione dell'idea di modernità che in questi anni lo scrittore siciliano viene maturando e dell'inquadramento di una fonte di *Piccola borghesia* (Svevo, appunto) che solitamente la critica letteraria ha preso sottogamba, avendo più facilmente occhi per Joyce e Proust.

Sono, invece, le riflessioni teoriche di Frank Kermode e Northtrop Frye

a fungere da punto di partenza dell'analisi critica che Giovanni Maffei effettua su *Uomini e no* (*Il «paradigma apocalittico» in* Uomini e no). Lo studioso, con uno stile agile e spigliato che ben si sposa con suggestive aperture filosofico-antropologiche, individua nel romanzo di Enne 2 una sorta di dissimulazione spaesante del "paradigma apocalittico" formulato da Kermode e Frye. Una dissimulazione che nasce dalla volontà vittoriniana di evitare una facile retorica celebrativa della Resistenza, ma che comunque non evita che il romanzo risolva la propria narrazione in un impianto dotato di senso compiuto, pur essendosi quest'ultimo annidato in una foresta di simboli e rimandi nella quale si perse anche il giovane Italo Calvino, che al posto di *Uomini e no* avrebbe voluto una più semplice – e, tutto sommato, prevedibile – «autobiografia sincera» da parte dell'autore.

Di carattere meno strettamente letterario sono, invece, gli interventi di Pasquale Sabbatino (*Le sofferenze d'Italia e la nuova cultura nel «Politecnico» di Vittorini. I casi di Cassino e Napoli*) ed Antonio Catalfamo (*Pavese, Vittorini, la nuova Italia e il «paradosso» dell'«impegno»*), che guardano soprattutto al clima culturale postbellico ed all'imperativo dell'*engagement* che si venne imponendo nei confronti degli intellettuali. Tuttavia, per quanto prossimi sotto il profilo dei temi affrontati, i due saggi non potrebbero essere più distanti sul piano della valutazione: mentre Sabbatino, infatti, offre un intenso spaccato della passionalità con cui Vittorini si lanciò nel progetto di una «nuova cultura» in grado di rinunciare alle proprie antiche funzioni consolatorie e di dedicarsi al generoso tentativo dell'edificazione di una nuova civiltà, Catalfamo interpreta quella stessa passionalità come una forma di velleitario intellettualismo, contrapponendola a quello che egli ritiene essere il più "ponderato" sguardo di Cesare Pavese sulle cose. Un giudizio, quest'ultimo, assai difficile da condividere – specie se si considera l'elevato tasso di "politicità" che informa di sé l'intero intervento di Catalfamo –, ma che all'interno di un volume come *La comunità inconfessabile* diviene prezioso perché la sua stessa presenza mostra in atto la perdurante capacità vittoriniana di suscitare divisioni ed animosità – e, di conseguenza, la natura frettolosa di ogni tentativo di liquidare l'autore de *Le città del mondo* come il frutto di un'epoca della quale è rimasto irrimediabilmente prigioniero.

Giuseppe Varone, invece, sposta lo sguardo sull'ultimo Vittorini (*L'ultimo è «ancora un Vittorini: il «silenzio» tra le* due tensioni) mostrando l'immagine, per certi aspetti paradossale, di un autore ormai giunto all'apice della carriera che ancora tiene desta la giovanile propensione alla rottura degli schemi consolidati ed al rifiuto delle certezze che si pretendono acquisite una volta per sempre. Nell'Italia del «boom» economico, di fronte ad una nuova generazione di scrittori ed alle nuove tendenze sperimentali inaugurate dalle riviste «Officina» e «Il Verri», Vittorini infatti non si rifugia nella difesa di esperienze pregresse ma, al contrario, dà vita insieme ad Italo Calvino alla rivista «Il Menabò», sulle cui pagine prende corpo il dibattito sui rapporti tra letteratura e industria e la proposta di una scrittura che sappia andare al di là di soluzioni ormai consunte ed in-

servibili. Di tutto ciò Varone rende ampiamente conto nel suo intervento, che fin dal titolo riprende un'espressione autocritica dello scrittore siciliano (pare che con quell'«è ancora un Vittorini» egli abbia giustificato il suo rifiuto di pubblicare *Le città del mondo*) per reinterpretarla alla luce della sua persistente volontà di non adagiarsi sul noto e sull'ovvio.

Una notevole attenzione ad aspetti stilistici e concettuali è invece dedicata da Caterina De Caprio all'individuazione della persistenza della lezione vittoriniana in Leonardo Sciascia (*L'eredità di Vittorini in Sciascia*), di una generazione più giovane dell'autore de *Il garofano rosso*, ma suo attento lettore ed estimatore, soprattutto per ciò che concerne l'analisi del costume italiano e la tensione all'affermazione di un progetto letterario e civile di matrice razionale.

L'ultimo intervento è firmato da Gianluca Lauta (*Per un apparato delle varianti del* "Garofano rosso"), che partendo dal mancato reperimento di una redazione intermedia del romanzo di Alessio Mainardi – Vittorini, nella celebre *Prefazione* all'edizione del '48, disse che con essa presentava senza modifiche la versione del 1938, diversa da quella originaria: ma, giustamente, Lauta osserva che non sempre lo scrittore è attendibilissimo nel fornire informazioni di questo genere – giunge a constatare, attraverso un'accurata analisi linguistica, come tra il *Garofano* del '33-34 e quello del '48 sussistano talmente tante differenze da autorizzare gli studiosi a parlare, sotto più punti di vista, di due romanzi diversi. È un rilievo non da poco, specie se si considera l'assoluta priorità finora riconosciuta dagli studiosi alla versione del '48 ed il sostanziale disinteresse riservato a quella del '33-34, della quale tra l'altro manca un'edizione in volume.

A lettura terminata, dunque, *La comunità inconfessabile* si configura come un volume fatto più di problemi che di soluzioni, disposto a mettere a confronto pareri differenti e letture contrastanti dell'opera vittoriniana. Ma proprio perché fatto di problemi e discussioni è un contributo che assolve alla funzione di cui c'è maggiormente bisogno, oggi, negli studi su Vittorini: mostrare le zone d'ombra più che quelle in luce e, talvolta, osservare come la luce sia troppo fioca e necessiti di essere aumentata. Entrambe propensioni che, d'altronde, molto probabilmente non sarebbero dispiaciute a Vittorini stesso, essendo stato egli, come lo definì Italo Calvino in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon, «un'energia proiettata sul nuovo».

Tommaso Di Brango

Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato / L'inamoramento de Orlando*, 2 voll., a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011, pp. 2200.

Non si ferma l'ondata di edizioni delle opere di Matteo Maria Boiardo. Ultime in ordine di tempo sono le *Pastorali* (Parma 2005, a cura di Stefano Carrai e Marina Riccucci), il volgarizzamento da Riccobaldo Ferrarese (Roma 2008, a cura di Andrea Rizzi), la produzione drammaturgica (Novara 2009, a cura di Mariantonietta Acocella e Antonia Tissoni Benvenuti) e la poesia in lingua latina (Novara 2010, a cura di Stefano Carrai e

Francesco Tissoni). E adesso vi si unisce validamente un *Orlando innamorato* curato da Andrea Canova, ricercatore di linguistica e filologia italiana presso la sede bresciana dell'Università Cattolica e membro del comitato direttivo del Centro Studi Matteo Maria Boiardo.

Oggi, al posto del titolo tradizionale *Orlando innamorato*, va affermandosi la denominazione *L'inamoramento de Orlando*, revisione impostasi a partire da una benemerita edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. Uscita nel 1999 nella collezione ricciardiana «La letteratura italiana. Storia e testi», tale edizione ha inaugurato una nuova stagione negli studi boiardeschi: tra le ragioni il commento allestito dalla Tissoni Benvenuti, approdo di una lunga fedeltà verso lo scrittore scandianese e serbatoio inesausto di notizie e spunti di ricerca.

I due volumi di Andrea Canova fanno tesoro dell'operosità confluita nella pubblicazione ricciardiana. Punto di partenza infatti è il testo procurato da Tissoni Benvenuti e Montagnani, il quale, in assenza di carte autografe o di segretario nonché della prima edizione del poema cavalleresco, prende come base per i primi due libri l'incunabolo veneziano del 1487, realizzato da Piero de' Piasi, per il terzo libro la stampa veneziana 1506 di Giorgio de' Rusconi (entrambi conservati in un unico esemplare presso la Marciana), declassando a testimone secondario il manoscritto Trivulziano Triv. 1094, all'origine della vulgata novecentesca. Nella sua edizione, comunque improntata a dichiarati intenti divulgativi, Canova interviene per modernizzare la grafia. Ecco quindi la fierissima regina orientale, *bellatrix* impareggiabile, smettere un'esotica veste grafica classicheggiante per una più scialba divisa italiana: da «Marphysa» alla più familiare «Marfisa». Oltre a ciò (e si cita dalla *Nota al testo e al commento*): «*q*uando la tradizione presentata dall'apparato dell'edizione critica lo consentisse, si è qui preferito restituire un assetto più regolare ai versi, in particolare a quelli che richiedessero solo interventi minimi» (p. 80). Pertanto, di fronte al verso dell'edizione Tissoni Benvenuti-Montagnani «Ma questo è un hom forte oltra misura!» (I iv 75), per cui nel primo emistichio si ipotizza un quinario tronco, Canova preferisce rifarsi alla lezione metricamente più normale del manoscritto Trivulziano e della stampa veneziana del 1528, «Ma questo è un om*o* forte oltra misura!» [corsivo mio], optando quindi per una soluzione più consona al canone alto italiano. Lo spazio qui a disposizione non consente una discussione più ampia delle modifiche testuali apportate da Canova: non rimane che esprimere un certo rammarico nel constatare la mancata riproposta integrale – data l'occasione – del testo critico stabilito da Tissoni Benvenuti e Montagnani. (Si aggiunga, tra parentesi, che una ristampa dei due volumi BUR dovrebbe provvedere alla rimozione di alcuni refusi che, come capita, si sono insinuati nel testo del poema e altrove; tra gli elementi che maggiormente danno nell'occhio, nel libro primo, le intestazioni del canto ventesimo lo indicano come diciannovesimo.)

Nell'opera curata da Canova ogni canto è preceduto da un cappello riassuntivo, sempre redatto nell'italiano impeccabile proprio del curatore.

Da emendare però un'inesattezza a p. 301 (ricorrente a p. 653): Agricane è infatti re (o imperatore) di Tartaria e non Circassia, onore che spetta a Sacripante. Al cappello di introduzione segue poi il commento a piè di pagina, corposo quanto l'oggetto della sua attenzione. Un commento, va precisato, le cui dimensioni si giustificano per via della stessa natura del poema, tutt'altro che uniformemente limpido e trasparente, intricato nel procedimento narrativo, caleidoscopico nella lingua, elaborato sul piano retorico e, infine, intessuto di rimandi extratestuali e nessi intertestuali. Di una mole imponente le chiose realizzate da Canova al fine di ovviare alle difficoltà di un lettore del terzo millennio, magari poco pratico dell'italiano antico settentrionale e a digiuno di latino e francese, disorientato davanti a lessemi quali «bociarello», «trecolero», «tragualcio», «giotarel», «barbena» e «alirompa». Tanto si adopera il commentatore che, in oltre duemila pagine, si contano sulle dita le occasioni in cui ci si sente disertati. Semmai la bilancia delle chiose pende dal lato della ridondanza. Si trattasse di un'edizione scolastica a uso licei, molti interventi chiarificatori avrebbero motivo di esistere; per una persona adulta con una base di preparazione letteraria, invece, colui o colei che dovrebbe costituire un acquirente tipo della nuova edizione dell'*Inamoramento de Orlando*, talvolta hanno del superfluo.

Il dovere del recensore esige la messa in evidenza di alcuni luoghi sporadici dove il commento non persuade. I vv. 1-4 dell'ottava II iv 16 si soffermano sul muro stratosferico che cinge il giardino di Falerina: «Quel era un sasso d'una pietra viva / Che tuta intégra atorno l'agirava: / Da mile braza verso il ciel saliva / E trenta miglia quel cerchio voltava». Così viene parafrasato il v. 4: «e quella cerchia aveva un diametro di circa trenta miglia» – il termine «diametro» andrebbe sostituito con «circonferenza», il «circa» soppresso. A p. 1296, sull'argomento di Dudone il Santo, si rinvia alla pubblicazione «Boni 1984-1985», la quale tuttavia non compare nell'elenco di opere citate in forma abbreviata preposto al testo del poema (l'enigma è presto risolto: si veda uno studio edito negli «Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti»). L'ottava II xxvi 40 incomincia: «Cossì dicendo, ala porta calava / E quela con romor in freta apriva» e, a dare credito al commento, il soggetto dei due verbi all'imperfetto corrisponderebbe all'io narratrice, vale a dire Doristella. In realtà, l'agente dovrebbe assumere le sembianze dello schiavo Gambone; Doristella, moglie fedifraga ligia alla migliore tradizione boccacciana, finge il sonno in camera. A p. 1823 il verso «Le lanze dele prime eran più grosse» viene glossato: «*dele prime*: 'che avevano usato prima'». Da preferire invece: «Le lance erano più grosse di quelle precedenti». Nell'ottava III ii 25, protagonista il venturoso Mandricardo, i vv. 3-8 recitano: «Lucea un carbonchio a guisa de dopiero / Qual rendea lume come il sole al giorno; / La tomba era d'un sasso tutto intiero, / Ma quel era coperto e tanto adorno / De ambra e coralo e d'argento brunito / Che non se vede di quel sasso un dito». Segue, in piè di pagina, un'annotazione relativa al v. 6: «*quel*: il carbonchio» – al

contrario il pronome dimostrativo si riferisce al sasso del v. 5.

Oltre alle chiose esplicative, il commento di Canova sviluppa il tema dell'intertestualità. I rimandi alle altre opere boiardesche non scarseggiano, eppure il discorso poteva allargarsi ulteriormente: in particolare, sarebbe stata auspicabile una maggiore attenzione nei confronti del canzoniere d'amore e le egloghe volgari. Quanto invece ai legami con la produzione altrui, è Canova stesso ad accennare a «una pur incrementabile dotazione intertestuale» (p. 81). Incrementare si poteva, eccome: trattandosi di un autore portato a un «virtuosismo contaminatorio» (p. 828), il commento ne sarebbe uscito potenziato. Al tempo stesso, meglio la parsimonia sorvegliata del commentatore – in larga misura debitrice di indagini recenti e autorevoli (Bruscagli, Donnarumma, Montagnani, Tissoni Benvenuti, Zampese, ecc.) – che la resa alla tentazione contraria; detto in altre parole, meglio una buona temperanza anziché certi deliri di citazionismo a oltranza. Le letture di un poeta permeano la sua scrittura; in ultima analisi, ogni singolo verso nasce da un grembo foggiato dalla totalità delle esperienze verbali assimilate in precedenza e di conseguenza, almeno da una prospettiva ideale, una mappatura delle fonti richiederebbe l'enumerazione di ogni testo ipoteticamente accessibile all'interessato. Nei fatti però supposizioni di influenza si differiscono in virtù del grado di verosimiglianza e un commento perspicace ne terrà conto, integrando soltanto le riprese sicure o molto plausibili, sbarrando il passaggio alla moltitudine di frammenti ombrosamente affini, di sin troppo facile reperibilità in questa nostra ingorda età ipercomputerizzata, di banche dati e motori di ricerca. Bisogna d'altronde ammettere l'esistenza dell'originalità, concetto poco gradito alla dilagante filosofia postmoderna.

Mal si addice la definizione di opera nuovissima all'*Inamoramento de Orlando*, e ciò vale anche a prescindere dall'affollato retroterra greco-latino, *auctores* come Omero, Erodoto, Plauto, Virgilio, Ovidio, Seneca, Plinio il Vecchio, Lucano, Stazio, Valerio Flacco e Apuleio. Già il XII secolo assisteva alla diffusione della *Chanson de Roland* e dei romanzi bretoni di Chrétien de Troyes: un buon distillato di tanto materiale si approssima all'essenza del capolavoro boiardesco. Andate a mescolarvi una dose generosa del Boccaccio minore, tipo il *Filostrato*, e il cocktail letterario si tinge di un colore molto familiare per chi ha una certa dimestichezza con le imprese di Orlando, Rinaldo, Brandimarte e compagnia. Ma per la *vexata quaestio* dei modelli e fonti del poema cavalleresco è ora dato rinviare all'introduzione posta in apertura all'edizione Canova, nella quale non potevano mancare il *Morgante* pulciano, Andrea da Barberino, l'*Inamoramento de Carlo Mano* e la *Spagna* ferrarese. Oltre a interessarsi dell'intertestualità, la stessa introduzione tocca il motivo encomiastico, lo stile e la struttura e la fortuna e sfortuna dell'opera quattrocentesca. «È lecito semmai chiedersi – si legge in un paragrafo tra i più suggestivi – se l'autore intendesse ottenere un'opera chiusa, cioè se volesse veramente arrivare alla fine del suo romanzo» (p. 59).

La nuova edizione commentata dell'*Inamoramento de Orlando* esce in collaborazione con ADI (Associazio-

ne degli italianisti). Per gli studiosi, l'edizione di riferimento permane quella a cura di Tissoni Benvenuti e Montagnani. Per il lettore non specialista, invece, non si trova oggi in commercio nulla di più aggiornato o raccomandabile dei due volumi qui presi in esame. Chi vuole addentrarsi nel grande poema, chi desidera conoscerne l'autore da vicino, quel signore «dall'ideologia epicurea e neofeudale» (p. 757), si affidi alla guida esperta di Andrea Canova e alla dovizia del suo commento.

John Butcher

Dora Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 120

Dora Marchese continua ad avvalersi dell'angolazione prospettica già utilizzata nella sua accurata indagine sull'immaginario figurativo di Verga novelliere (*La poetica del paesaggio nelle* Novelle rusticane *di Giovanni Verga*). Nel libro del 2009 edito da Bonanno, come nel recente volume pubblicato da Le Monnier, l'autrice adotta una chiave interpretativa funzionale alla definizione del ruolo simbolico che gli elementi sensoriali assolvono in riferimento alla semiosi profonda dei testi letterari.

Introducendo la sua nuova ricognizione critica, la giovane studiosa catanese enuncia gli intenti programmatici che hanno guidato una ricerca orientata su autori italiani (Capuana, Verga, Serao, Pirandello, Vittorini, Tomasi di Lampedusa) e stranieri (Zola, Baudelaire, Proust) nei cui scritti, accanto ai sensi della distanza, ovvero vista e udito, trovano spazio i sensi della prossimità, olfatto, tatto e gusto, «più istintivi e animali» in quanto immediatamente evocatori della realtà circostante.

L'olfatto è certamente il senso meno correlato a una visione mediata, razionalmente filtrata della realtà. Ma i profumi e gli odori che percepiamo giocano un ruolo notevole all'interno della nostra sfera emotiva. E spesso attivano una dialettica memoriale, veicolano il recupero di un «tempo perduto», restituiscono inaspettatamente turbamenti antichi. Basti citare il celeberrimo esempio offerto dal Proust maliosamente catturato dall'odore e dal sapore delle *petites madeleines* che improvvisamente lo proiettano verso la dimensione dell'infanzia.

Sui significati emotivamente coinvolgenti che sensi della vicinanza assoluta come il gusto e l'olfatto acquisiscono per l'autore della *Recherche*, Dora Marchese si sofferma opportunamente nella prima sezione del volume. Qui si fa riferimento anche ad altri narratori francesi (Balzac, Flaubert, Huysmans) inclini a inoltrarsi in vari domini sensoriali, talvolta poco nobili, e a utilizzare tecniche descrittive congeniali a un'idea moderna, innovativa di letteratura. «Ma – osserva l'autrice – al di là della preminenza di un senso su un altro (fattore eminentemente culturale e perciò variabile nel tempo e nello spazio), è importante sottolineare che l'attenzione riservata a una percezione piuttosto che a un'altra comporta anche un forte grado di significazione».

A confermare la validità di questa affermazione provvedono soprattutto il terzo e il quarto capitolo del libro, dedicati rispettivamente a Luigi

Capuana e a Matilde Serao. Nel capuaniano *Profumo* (1890) assume un ruolo di assoluta centralità un aroma di origine misteriosa, un'inebriante fragranza emanata dalla pelle della giovane Eugenia in risposta all'ostile presenza della suocera Gertrude. Anche in alcune costruzioni narrative della Serao si attribuisce agli odori la facoltà di veicolare particolari stati d'animo: ansia, gioia, sofferenza, soddisfazione o, come accade in *Fantasia*, la dolorosa consapevolezza di un progressivo disfacimento fisico e spirituale.

Il principale oggetto di interesse, di ricerca e di studio per Dora Marchese è rappresentato dalla struttura interna e dai modi di organizzazione degli enunciati descrittivi, relativamente a un arco cronologico compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. In questo torno di tempo la prassi descrittiva punta in misura sempre più rilevante sulla registrazione di percezioni sensoriali – il tatto, l'olfatto e il gusto – che, scarsamente considerate in passato, assurgono a un ruolo di rilievo nell'epoca della modernità letteraria.

L'opera di Émile Zola all'interno di tale percorso si erge a modello prototipico. Operazione pioneristica, coraggiosa ed eversiva, quella condotta dal nume tutelare del naturalismo, il quale imprime qualità "documentaria" alle sue descrizioni, ne garantisce l'oggettività e l'immediata verosimiglianza affidando «il compito di raffigurare espressivi lacerti di vita quotidiana alla più sfuggente ed evanescente delle percezioni, l'olfatto». Una pluralità di percezioni multisensoriali contribuisce, per esempio, alla resa realistica della pittura di ambienti parigini sbalzati sulle pagine dell'*Assommoir.* È proprio su questo versante che si stabilisce la distanza tra Zola e Verga. Il narratore siciliano scrive "da lontano", a posteriori, attribuendo più importanza alla vista e all'udito che agli odori, centrali invece nelle creazioni letterarie di Zola e addirittura rivelatori di fondamentali snodi semantici nell'*Assommoir*.

La ricognizione operata da Dora Marchese non trascura i «referenti alimentari», che anche se minimi si rivelano sempre funzionali al disegno narrativo a cui pertengono. Sono molto interessanti a tal riguardo i capitoli del libro in cui si esplorano aspetti poco studiati della produzione dei veristi, di Pirandello e di due scrittori appartenenti alle generazioni successive, Elio Vittorini e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Tanto il Verga novelliere quanto l'autore dei *Malavoglia* e del *Mastro Don Gesualdo* concedono scarsa attenzione ai pasti, generalmente frugali, consumati dai personaggi.

Se «pane, minestra e vino sono alla base della tavola del Verga rusticano», se il regime alimentare dei *Malavoglia* è costituito semplicemente da acciughe, pane, cipolle e minestre di fave, molto modesti sono anche gli alimenti menzionati nel romanzo del 1889. Qui, scrive Dora Marchese, «il rinvio alla sfera alimentare vuol essere chiara e subitanea metafora dei sacrifici, della sobrietà dello stile di vita di chi ha speso per accumulare roba e non vuole, viceversa, intaccare la roba per spendere».

Fungono da connotatori indiziari, in forza del loro ancorarsi a particolari ambienti umani e contesti spaziotemporali, anche le numerose, dettagliate raffigurazioni di momenti conviviali che nella narrativa di Matilde

Serao divengono occasioni di incontro sociale, di confronto culturale e, soprattutto, di verifica della condizione sociale dei vari commensali.

La sfera del «fagismo» sottende implicazioni di ordine socio-culturale anche in romanzi apparsi in Italia tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento. Basti pensare a *Conversazione in Sicilia* e al *Gattopardo*. Qui l'«atto del mangiare» appare fortemente ritualizzato, regolato da norme codificate e pertanto denso di significati che la studiosa illustra con acutezza interpretativa. Le sequenze conviviali suggellano la superiorità sociale del Principe di Salina, siglano una supremazia di rango e di casta.

Il libro di Dora Marchese si chiude con un *excursus* di ampio respiro sulla narrativa post-naturalista, che ha nelle novelle surreali di Pirandello una delle sue più alte espressioni. La scrittura si adegua in questo caso, con toni rarefatti e leggerezza aerea, all'esigenza di trasmettere la percezione di un universo "altro" di cui è consentito captare i messaggi solo «morendo al sensibile». E la descrizione conquista nuovi spazi, proiettandosi (come ad esempio avviene in *Soffio*) verso una dimensione sconosciuta su cui trascorrono le labili ombre della realtà inattingibile.

GISELLA PADOVANI

GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011, pp. 232.

Se si volesse cercare un'etichetta che contraddistingua il recente volume di Giuseppina Scognamiglio (*Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2011), essa dovrebbe sicuramente identificarsi nella doppia indicazione (di genere e di luogo) del titolo. I quattro capitoli e l'appendice conclusiva, che strutturano il testo dedicato appunto a donne e a centri specifici della produzione goldoniana, rappresentano il punto di arrivo di anni di ricerca dedicati alla figura di Goldoni e, in generale, alla letteratura teatrale italiana. L'opera goldoniana è, in tal senso, posta al vaglio critico della Scognamiglio, la quale evidenzia tappe e momenti di quella produzione. Lo si avverte fin dal capitolo I (*L'esordio teatrale di Carlo Goldoni sotto il segno delle donne*, pp. 9-21), dove si dichiara che «il fascino della rappresentazione della figura femminile, come stimolo per l'intelletto e la fantasia, è avvertito da Carlo Goldoni in maniera prepotente, per cui grande spazio è stato concesso nelle sue opere alle donne» (p. 9). Si parte dai *Mémoires* e dal ricordo della madre, per giungere alla verifica della trasposizione teatrale relativa ad alcune specifiche vicende biografiche. Il discorso, però, risulta generale sulla mutata condizione della donna nel mondo settecentesco e sugli scontri che tale mutamento provoca nel rapporto tra figlie e genitori. Si citano *Il padre di famiglia*, *La figlia obbediente*, *L'avvocato veneziano* e, soprattutto, *I rusteghi*, nella quale opera «il contrasto tra la moderna società, in cui la donna ha preso ormai il sopravvento, e quella vecchia, dove ancora vige, imperiosa, l'autorità maschile, permette a Goldoni di raggiungere notevoli effetti comici» (p. 20).

Su questa scia è possibile segnalare il capitolo II (*Il personaggio femminile*

nella scrittura teatrale di Carlo Goldoni e la variegata dinamica dei testi, pp. 23-93). In tal caso l'analisi dei personaggi femminili del teatro goldoniano consente, innanzitutto, una riflessione sui legami delle opere esaminate con testi drammaturgici di autori coevi a Goldoni (come Fagiuoli, Nelli), di poco precedenti (come Moliere) o della classicità (come Plauto, Terenzio, Aristofane e Menandro). Da questa analisi è possibile trarre una prima galleria di donne. Lo scontro tra suocera e nuora, il motivo della serva padrona rappresentano, tra gli altri, temi continui della scrittura del Veneziano (da *La donna di governo* a *La cameriera brillante*, a voler fare qualche esempio, passando per *La castalda*). Particolare attenzione, però, la Scognamiglio pone sulla dimensione "morale" di tali opere. «La chiave di lettura scelta per indagare ulteriormente il rapporto che lega Goldoni ai suoi personaggi femminili – dichiara la Studiosa –, è il funzionamento di quello che possiamo definire 'dinamismo morale', un'azione volontaria o involontaria di moralizzazione che procede, in genere, dal basso verso l'alto e che ha come suo centro propulsore sempre una figura di donna» (p. 57). Il vero incunabolo del moralismo goldoniano appare *La donna di garbo* del 1743, dove la protagonista Rosaura rimane sospesa tra scaltrezza e finzione sociale. Ne *La putta onorata* (1749), invece, abbiamo la contrapposizione netta tra una situazione di immoralità e un'altra di intransigente eticità, per la quale la seconda (dal segno positivo) prevarrà sulla prima (dal segno negativo). Non poteva mancare, in tale riflessione critica, una considerazione sul capolavoro *La locandiera* del 1753, il quale segna la fine di un ciclo ritenuto esaurito. Qui termina quel dinamismo morale precedentemente evidenziato. Basterebbe, in questo senso, un riferimento, del tutto esemplificativo, a opere come *Il prodigo (o Momolo sulla Brenta)* del 1757. La figura femminile Beatrice è, in questo caso, moglie savia e giudiziosa, la quale però ha un fratello dissennato e scialacquatore, Momolo. L'affetto della prima nei confronti del secondo, nonostante i problemi da questi provocati, rimane costante e ammirevole per tutta la commedia. Tale bene costante e disinteressato avrà l'effetto – positivo – di "convertire" a nuova vita Momolo, il quale troverà una buona moglie.

Tra le stazioni principali del viaggio "al femminile" nella produzione teatrale di Carlo Goldoni non può – lo ribadiamo – mancare il riferimento alla figura di Mirandolina. Proprio all'insegna di tale figura e delle "altre civettuole" si apre il capitolo III, intitolato *Tra il* theatrum mundi *e la società del Settecento* (pp. 95-148). Mirandolina è protagonista assoluta della commedia, è colei che domina la scena e attorno alla quale si muovono le azioni dei ricchi o nobili pretendenti. In particolare Scognamiglio sottolinea come il Cavaliere di Ripafratta abbia subito, nel corso dei secoli, forzature critiche spesso poco condivisibili. «Il nostro parere – evidenzia l'Autrice – è che la figura del Cavaliere sia stata in realtà piegata a forzature interpretative non sempre o non totalmente condivisibili, anche perché esse finiscono per trascurare o fraintendere gli stessi dati della commedia, che, soli, vanno considerati o interpretati» (p. 106). All'universo femminile è legata spesso l'ar-

te della finzione. La casistica ci offre un numero davvero elevato di opere, le quali presentano la tipologia della donna-attrice. Sono analizzati, tra gli altri, testi come *La vedova scaltra*, *La donna bizzarra*, *La donna vendicativa*, *La donna volubile*, *La bancarotta ossia il mercante fallito*, *Il padre di famiglia*, *Le smanie per la villeggiatura*, *La serva amorosa*, *Le femmine puntigliose* e, ancora, *La locandiera*, dove la comica Ortensia finge di essere una gran dama, ingannando gli avventori della locanda. Innumerevoli risultano, quindi, le figure femminili pronte a servirsi dello strumento della finzione con maestria e bravura. In questa ampia galleria di tipologie, non poteva mancare la donna gelosa. Anche in tal caso, si esibisce un'ampia casistica esemplificativa, la quale ha l'obiettivo di dimostrare come, nonostante l'amore passionale e istintivo sia spesso assente nella scrittura goldoniana, esistano comunque figure portatrici di passione. Succede nella trilogia della villeggiatura, dove Giacinta, destinata in moglie a Leonardo, è invece innamora di Guglielmo (ma gli esempi potrebbero, in tal senso, davvero moltiplicarsi a dismisura).

Nel capitolo IV il discorso "al femminile" sul Goldoni consente una verifica della sua fortuna in area meridionale attraverso l'analisi delle opere di Filippo Cammarano (*Carlo Goldoni e Filippo Cammarano*, pp. 149-198). Si confrontano, in questo capitolo, i modelli del Veneziano e la loro resa in vernacolo partenopeo. È il caso de *La gastalda*, la quale diviene *La parzolana de coppa Posilleco*. Entrambe le commedie girano, soprattutto, intorno alle loro protagoniste femminili (la gastalda Corallina in Goldoni e la parzolana Carmosina in Cammarano): «ambedue si rivelano donne energiche, maliziose, scaltre e abili nel realizzare i propri disegni matrimoniali» (p. 153). Il capitolo procede con una serie di puntuali riscontri tra testo di partenza e relativo adattamento nella consapevolezza che, tra le due opere, non ci siano evidenti sproporzioni o differenze. «Filippo Cammarano, dunque, metabolizza il modello goldoniano, accentuando tutti gli elementi capaci di conferire alla sua creazione maggiore teatralità, come le ambientazioni, il dinamismo delle azioni, l'immediatezza del dialetto, per cui, mediante un suo peculiare talento ed alla maniera di Carlo Goldoni, gioca programmaticamente con i vizi della società del tempo, ponendo lo spettatore di fronte ai propri limiti ed ai propri difetti» (p. 165). È ciò che emerge anche nell'altro adattamento analizzato. La trilogia della villeggiatura di Carlo Goldoni (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*) può essere, infatti, messa a confronto con una speculare (e rimasta allo stato manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III") trilogia del Cammarano (*Li femmene attarantute pe' la villeggiatura de Puortece*, *Li spasse e l'allegria de lo mese d'ottobre*, *Chi sciala d'ottombre, lo novembre picceja*). Anche in tal caso è possibile parlare di fedeltà dei testi d'arrivo rispetto a quelli di partenza, ma anche in questo caso è necessario evidenziare alcuni elementi che differenziano gli uni dagli altri: «anche le commedie che compongono la trilogia cammaraniana rivelano l'impegno profuso dal drammaturgo napoletano nell'esibire uno spaccato so-

ciale in una situazione storica particolare, da cui emergono, chiaramente nefasti, i segnali premonitori di un vicino e graduale crollo dei valori di un'intera epoca» (p. 198).

La conclusione del volume è affidata all'*Appendice* (*Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, pp. 199-222). Ci troviamo di fronte a uno strumento utile per districarsi nel labirinto di figure femminili protagoniste della produzione goldoniana. Si delineano in ordine cronologico le opere del Veneziano e si segnalano rispettivamente le figure femminili in esse presenti e i relativi elementi caratteriali, siano essi positivi o negativi. Si condensa così, attraverso un importante ausilio critico, l'essenza del volume, il quale punta l'attenzione su un aspetto fondamentale del teatro di Goldoni. Si fa viva, attraverso tale regesto di tipologie femminili, la convinzione – dichiarata dalla Scognamiglio nella *Prefazione* – che «la donna studiata come personaggio in rilievo può contribuire a generare nuovi interessi verso una tipologia ineludibile, anzi necessaria, sia ai testi che ai contesti teatrali» (p. 8).

Vincenzo Caputo

AA.VV., *Alberto Moravia e gli amici*, Sarno, Edizioni scientifiche, 2011, pp. 247.

La pubblicazione degli atti del convegno *Alberto Moravia e gli amici*, tenuto a Sabaudia il 30 novembre 2010 ha l'indubbio merito di svelare i retroscena di relazioni con importanti scrittori dell'humus letterario del secondo dopoguerra. Primo fra tutti si segnala il rapporto di Moravia con Alberto Mondadori, di otto o nove anni inferiore d'età.

Rispetto a Bompiani, Moravia aveva pubblicato il suo primo romanzo, *Gli indifferenti;* quindi vengono analizzati i rapporti di amicizia tra Moravia e la Morante, nel romanzo *Menzogna e sortilegio*, che vinse il premio Viareggio, mentre oravia ottenne il premio Strega con la raccolta *I racconti*, nel 1952. Al loro rapporto va aggiunto quello con Pier Paolo Pisolini, mentre l'ultimo romanzo della scrittrice rimane *Aracoeli*, nel 1982. L'amicizia tra Moravia e Pasolini fu di tipo affettivo e intellettuale, entro un sodalizio che non nacque immediatamente, e che coinvolse la stima per un intellettuale, l'ammirazione per il romanziere, oltre che un rapporto di amicizia. Altro rapporto importante fu quello tra Moravia e Brancati, che avevano entrambi mostrato precoci doti letterarie. I primi contatti di Moravia con Brancati risalgono al 1929. In *Diario romano* Brancati avrebbe parlato del fascismo in toni molto aspri. *Gli Indifferenti (*1929) e *La noia (1960)* costituiscono i poli della produzione moraviana sulla quale si concentra l'attenzione di Sanguineti, che giudicò Moravia uno degli scrittori più in vista del Novecento italiano.

Il volume degli Atti del Convegno di Sabaudia, per le cure di Angelo Favaro costituisce un numero monografico della rivista "Sinestesie", brillantemente curata e diretta da Carlo Santoli, e si impone all'attenzione degli studiosi per il suo valore di testimonianza delle relazioni amicali di uno dei più tormentati scrittori del secondo dopoguerra.

Valeria Giannantonio

Viaggiare con la scrittura. Tracciati odeporici, letterari e autobiografici, a cura di Annamaria Cavalli, Bologna, ArchetipoLibri, 2011, pp. 312.

Il volume curato da Annamaria Cavalli è una felice raccolta dei lavori degli studenti del corso di Saggistica italiana della Laurea Magistrale in Giornalismo dell'Università di Parma. Nella premessa introduttiva al testo, suggestivamente intitolata *Viaggiare per scrivere, scrivere per ri-vivere*, la curatrice, cui si deve, ovviamente, l'idea dell'opera, nata dall'*hinc et nunc* di un corso universitario evidentemente entusiasmante, evoca, sin dalle prime battute, il dato estremamente importante, che poi è, ovviamente, uno dei maggiori punti di forza del volume, della estrema e quasi volontaristica disponibilità degli studenti a mettersi in discussione, e rivela il desiderio, troppo spesso mortificato dalle contingenze orarie dei Corsi di laurea, di cimentarsi nella scrittura del mondo, quanto nella scrittura di un sé, che del mondo è gli occhi, la mente ed in qualche caso il cuore. La "passione" è, infatti, il *fil rouge* di queste pagine, in cui i nomi di autori sconosciuti al panorama della critica diventano poco a poco volti e realtà critiche interessanti per il disincantato e non sempre benevolo lettore, che, dopo alcune decine di pagine, fatica a ricordare di dover esercitare l'occhio critico ed ha la tentazione di godersi la lettura di questa interessante metaletteratura odeporica.

Annamaria Cavalli svela già nelle prime pagine della sua Introduzione la natura e gli obiettivi del libro: «*Viaggiare con la scrittura vuole* dunque essere una silloge di esempi rivolta – in modo particolare ma non esclusivo – a quegli studenti di giornalismo, che vogliono imparare a scrivere in maniera chiara e catturante: agile ma non corriva, discorsiva ma non banale, insomma in linea con l'attualità senza perdere in dignità "scientifica"; una scrittura lontana da ogni eccesso di tecnicismo e dalle astrusità lessicali o semantiche, che talora attraversano le pagine dei critici militanti e, soprattutto, accademici» (p. 8).

Una delle novità di questo lavoro risiede, indubbiamente, nell'ambizione, insita in questa raccolta di saggi, di farsi manuale, pur senza essere un manuale. I lavori che seguono l'Introduzione, sono, infatti, a vari livelli, paradigmatici di come si debba scrivere perché la scrittura possa essere viaggio e, per questa strada, occasione di ri-vivere la vita.

Chiarendo la natura proteiforme della scrittura saggistica, con opportuni riferimenti critici, ma con la *levitas* di chi, pur plasmando demiurgicamente il progetto di questo volume, ha tutta l'ansia didattica di rifugiarsi dietro le quinte per lasciare spazio alla scrittura dei suoi *discipuli*, la Cavalli sottolinea che, in un universo critico in cui si tende sempre più a subordinare al gusto del pubblico la scelta dell'argomento, dell'approccio e del codice linguistico, evitando uno specialismo ed un tecnicismo eccessivi, il saggista, soprattutto letterario o culturale, deve assumersi «una funzione anche etico-pedagogica, se non altro perché induce il lettore a riflettere e magari anche a rivedere il proprio modo di essere e di pensare» (p. 10).

Il saggista, insomma, ha un indubbio ed impegnativo ruolo di orientamento del suo lettore. Le strade del giornalismo, che non a caso diviene,

sempre più frequentemente negli ultimi anni, materia di aule universitarie, si intersecano inesorabilmente con quelle della saggistica che, proprio come il giornalismo – si pensi anche solo al lungo ed articolato dibattito critico sui confini tra giornalismo e letteratura a partire dall'Ottocento-, è sospesa sul *limen* di una scrittura che spesso si contamina di letteratura.

Il volume, che non delude affatto le aspettative prefatorie, è articolato in tre sezioni: *Viaggiatori-scrittori, Viaggiare attraverso la letteratura, Viaggi fuori-Viaggi dentro.*

La prima parte ospita i contributi (saggi critici e recensioni) dei giovani saggisti intorno ai racconti di viaggio e agli scritti odeporici di varia natura di alcuni scrittori italiani. Apre il "viaggio" il Foscolo del *Viaggio sentimentale di Sterne*, cui fanno seguito l'analisi di *Verso la foce* di Gianni Celati, una suggestiva recensione della *Penisola pentagonale* di Mario Praz ed un'analisi parallela di *Microcosmi* e de *L'infinito Viaggiare* di Claudio Magris. Interessante è anche la prospettica analisi de *Le città invisibili* di Calvino e de *Il Viaggiatore sedentario* di Malerba. Dal viaggio africano di Moravia si passa a quello in India letto in parallelo con *L'odore dell'India di Pasolini*. In un libro di odeporica non poteva, poi, ovviamente mancare il riferimento ad uno degli scrittori più cari alle giovani generazioni, il Tiziano Terzani del *Viaggio in Asia*. A chiudere la prima sezione del volume ci sono poi l'interessante confronto tra gli scritti odeporici di De Amicis e Borgese ambientati a Costantinopoli ed in terra americana e l'originale contributo sui viaggi in Medioriente di Vittoria Alliata.

La seconda sezione è, fatta eccezione per un contributo sveviano, interamente dedicata a Calvino, con una vocazione più spiccatamente letteraria, che bene esemplifica la *quaestio* dei confini tra scrittura giornalistica e letteraria.

L'ultima sezione offre poi lo spazio "intimista" ad interventi di tipo autobiografico, divisi in due tipologie: *Reportage* e *Pezzi di vita*. La pagina, in quest'ultima parte del volume, si fa prepotentemente narrativa ed, in particolare, nella scrittura di alcuni contributi, l'intonazione saggistica incipitale naufraga dolcemente nell'emozione letteraria.

A lettura conclusa risulta particolarmente opportuna l'osservazione prefatoria della Cavalli, che scrive: «E se è vero che il leggere, come voleva Borges, può essere l'avventura di un'intera vita, forse, paradossalmente, quella più vera di tutte, non è certo da meno l'avventura della scrittura (creativa o critica). Sono due facce della medesima medaglia, intercambiabili e indispensabili l'una all'altra: leggere per imparare a scrivere e scrivere perché si è imparato a leggere sia il fuori che il dentro e perciò, sicuramente, anche a vivere» (p. 11).

Daniela De Liso

Giovanni Pontano, *Sertorius overo La Spagna in rivolta*, introduzione volgarizzamento di Francesco Tateo, con testo latino a fronte e illustrazioni di Carlo Fusca, Bari, Palomar, 2010, pp. 102.

La bibliografia dei contributi che Francesco Tateo ha dedicato, nel corso degli anni, allo studio di quel-

l'Umanesimo latino e volgare, che è ancora oggi una inesauribile fonte di spinose *quaestiones* critiche, è veramente copiosa ed, ovviamente, fondamentale. Gioviano Pontano è, nell'ambito degli interessi umanistici di Tateo, senza alcun dubbio, l'*auctor*. Per questa ragione gli allievi di ieri e di oggi hanno voluto omaggiare i suoi ottanta anni, offrendogli questa briosa stampa, di un poemetto – *lusus*, che chiude l'*Antonius*, del suo Pontano, il *Sertorius overo la Spagna in rivolta*, corredata da una introduzione ed un volgarizzamento del Maestro.

Il *Sertorius*, che respira i toni autobiografici ed autoironici dell'*Antonius*, è incentrato intorno ad un episodio secondario della guerra in Spagna combattuta dal ribelle Sertorio, umbro come il Pontano, che aveva tenuto in scacco il generale Pompeo e la *res publica*. Come è stato, tuttavia, osservato la singolarità del testo è data non tanto dal suo *argumentum*, quanto dal travestimento epico del racconto, narrato da un *poeta personatus* che dalla Gallia Cisalpina è giunto ad intrattenere il popolo napoletano, suscitando il disgusto dei seriosi accademici ed il riso amaro del Pontano, a casa con una gamba rotta, cui giungono i *rumores* della strada, animata dal cantastorie e dal *vulgus* che lo segue. Nei personaggi che prendono forma dal *cantus* di strada, che offre al Pontano l'occasione per una fugace riflessione sulla decadenza dei tempi, l'umanista si diverte ad immaginare se stesso, i suoi amici accademici ed altri personaggi della Napoli aragonese. Al di là «del gioco dei nomi e della trovata canterina», l'introduzione di Tateo si interroga sin dalle prime battute sui significati del testo pontaniano: «[…] non possiamo fare a meno di pensare – scrive – ad un travestimento della narrativa epica medievale e popolare nelle forme di un poema classico umanistico ispirato all'impresa sfortunata di Sertorio» (p. 14). E non è casuale –lo ricorda ancora Tateo – che il poemetto sia ambientato in quella Spagna che era anche il paese d'origine della stirpe aragonese, i cui umori antiromani potevano favorire nel Pontano il ricordo della rivolta di Sertorio.

La parabola dell'eroe umbro, tramandata dalle *Vite parallele* di Plutarco, era nota in ambito umanistico grazie alle traduzioni dello storico greco di Guarino Guarini e di Leonardo Bruni, di cui, tuttavia, – sostiene Tateo – il Pontano non sembra servirsi, poiché il suo racconto epico è basato su reminiscenze fantastiche, più che sui dati storici, tradìti anche nell'epilogo della vicenda, in cui Sertorio non muore in una congiura, come storicamente accertato, ma misteriosamente, tributo evidente alla stravagante tradizione canterina. Il Sertorio di questo *lusus* pontaniano, in cui i nomi antichi non sono che un travestimento di quelli moderni, è, dunque, non l'eroe di una rievocazione storica, ma l'emblema di quel confronto tra antichi e moderni che impegnava ed avrebbe impegnato, soprattutto a livelli non ludici, tutta la produzione umanistica. La ricca introduzione di Tateo stabilisce non solo il valore del testo, guidando il lettore a sfrondarlo dai travestimenti formali che tentano di occultarne le implicazioni ideologiche, ma chiarisce anche le ragioni di una traduzione, che non è il «pur faticoso divertimento di un chierico», come la modestia di Tateo vuol suggerire, ma il

frutto di un impegno interpretativo, cui non sfugge l'antipatia pontaniana per le traduzioni, «che sentiva mancare di vera capacità interpretativa» (p. 27). A questo desiderio di non tradire la presunta volontà del suo *auctor* si deve anche la scelta di una traduzione in endecasillabi sciolti, il metro in cui gli umanisti tradussero Virgilio: «L'endecasillabo sciolto era insomma, soprattutto per un gioco, il minor danno che si potesse fare alla memoria pontaniana. Perché Pontano, mettendo in versi eroici le imprese di antichi guerrieri, intendeva anzitutto rivalutarle rispetto ai moderni, degni piuttosto del metro cantabile dell'ottava, e quindi riservar loro una forma più adeguata alla loro statura» (p. 29).

Attraverso questo *divertissement* il suo *doctus* autore dona al lettore una nuova tessera di quel mosaico interpretativo del Pontano, che i suoi studi hanno sapientemente contribuito a costruire.

Daniela De Liso

Francesco Tateo, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno, Edisud (*Nuovi Paradigmi*, Collezione di Studi e testi oltre i confini), 2010, pp. 174.

La lunga attività critica di Francesco Tateo, pur spaziando tra autori e testi di età differenti, ha, senza dubbio, sempre privilegiato l'Umanesimo ed il Rinascimento. Tateo, però, non è solo uno studioso dell'Umanesimo latino e volgare, ma un umanista. Lo si intuisce sin dalle prime righe prefatorie di questo nuovo volume dedicato alla *Modernità dell'Umanesimo*, come lo si intuisce dalla lettura dei suoi precedenti, numerosi e fondamentali studi umanistici.

Il volume, primo della collana *Nuovi Paradigmi* diretta da Sebastiano Martelli, Mario Mignone e Franco Vitelli, inaugura un ambizioso progetto editoriale che intende proporre studi di una "letteratura contaminata" che «presuppone l'allargamento del canone fuori dai recinti della letterarietà con una moltiplicazione di senso e di significato attinente sia all'ordine estetico che conoscitivo» – come si legge nel risvolto di copertina.

Il progetto parte, insomma, dalla legittima convinzione che la letteratura non possa, in una società globale come quella in cui siamo "travolti", arroccarsi in una chiusura protezionistica dei propri ambiti di studio, ma debba necessariamente dialogare con altri ambiti disciplinari per arricchire il proprio valore e la funzione. Non a caso la *Prefazione* di Tateo, dopo aver registrato la lunga "sfortuna" critica dell'Umanesimo, si impegna a chiarire subito che il volume è dedicato ad «un'epoca di cui noi siamo (o quelli di noi che condividono certi ideali sono) in effetti un prolungamento. E non nel senso generico che ogni generazione deriva dalle precedenti e ne porta i segni, ma nel senso specifico che proprio lo sviluppo civile, gli ideali repubblicani, la lotta di Liberazione, la ricerca di una più stretta collaborazione fra la cultura e l'impegno politico, i tentativi di superare i confini religiosi e i settarismi ideologici, l'utopia europeistica e il riconoscimento della molteplicità delle culture, hanno aiutato in quest'ultimo secolo a recuperare, a vari livelli e con varie angolazioni di studio, il contesto cultura-

le nel quale si è affermata la civiltà umanistica» (p. 5).

In questa prospettiva il volume si sviluppa intorno ad alcune idee tanto fondamentali, da potersi ritenere ormai topiche dell'Umanesimo storico, ma anche di quel movimento di pensiero e di azione che, al di là dei confini cronologicamente impostigli, per consuetudine, si spinge ad una certa altezza del Rinascimento e, proprio in quelle idee fondanti, finisce, per consustanziare il bagaglio ideologico della modernità.

Dal punto di vista strutturale il volume è suddiviso in due parti: *Prospetti* e *Proiezioni*. La prima parte discute di *Umanesimo e modernità, Rinascita e renovatio, Restauro e conservazione, Ragione e natura, Pensiero e azione, Allegoria, Storia, L'educazione alla scrittura, L'educazione al governo, La vocazione globale e il particolarismo*. Nella trattazione di ognuno dei *Prospetti* Tateo sceglie come *incipit* citazioni significative estrapolate da alcuni dei più importanti studi critici sull'argomento in questione, per poi passare alla sua esemplificazione attraverso un ampio corredo di riferimenti testuali e critici.

La seconda parte, *Proiezioni*, offre un'ampia antologia di testi significativi, scelti per la loro *brevitas* tra le pagine di autori, la cui attività è cronologicamente riconducibile, secondo la convenzione, alla stagione propriamente umanistica, da Petrarca a Bruni, da Lapo di Castiglionchio il giovane a Bracciolini, Valla e Leon Battista Alberti, da Vergerio a Palmieri, da Ficino al Piccolomini, dal Poliziano al Pontano, al Galateo e al Sannazaro. Nell'ultima parte delle sue *Proiezioni*, Tateo sceglie poi di ospitare, secondo gli avvertimenti della *Prefazione*, autori la cui attività si snoda nel secolo del Rinascimento fino a lambire i confini dell'età barocca, come Machiavelli, Guicciardini, Erasmo da Rotterdam, Bembo, Ariosto, Tasso, Giraldi Cinzio, Bruno, Galilei, Marino.

Daniela De Liso

A. Meda, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011, pp. 376.

Una nuova tessera nel mosaico sempre più ricco della letteratura di viaggio è inserita da *Al di là del mito* di Ambra Meda, studiosa del palermitano G. A. Borgese, del quale si è occupata nella monografia *Giuseppe Antonio Borgese "Pellegrino appassionato". Cronache e racconti di viaggio* (Parma, Mup, 2006) e nelle riedizioni *Atlante americano* (Firenze, Vallecchi, 2007), *Autunno di Costantinopoli, Pagine d'Atlante con 16 vecchie stampe* (Roma, Carocci, 2009), *Escursione in terre nuove. Visioni e notizie* (Bologna, Pàtron, 2011). Il saggio in oggetto, articolato in due parti, sviluppa una ricognizione "multifocale" del rapporto tra l'Italia e gli Stati Uniti alla luce della produzione odeporica, proposta per *exempla*, del Ventennio fascista. L'obiettivo esplicito di questo studio è quello di fornire una visione «ponderata» (p. 7) e «autentica» (p. 17), che eluda le letture viziate da proiezioni fantastiche (come nel caso di Pavese e Vittorini), non sostenute da una conoscenza diretta degli *States*.

Nella prima sezione l'Autrice si concentra su opere emblematiche che offrono prospettive in antitesi o

parallelismi suggestivi, e traccia il profilo di sei viaggiatori-letterati di rilievo, eterogenei quanto a posizioni ideologiche: dal politico Franco Ciarlantini, allineato alla gerarchia fascista e pronto ad affossare il mito americano comparandolo con il modello italiano, al giornalista Luigi Barzini jr., che non esita a demolire i preconcetti sugli Usa in un'ottica non moralistica ma realisticamente documentaria; dall'artista futurista Fortunato Depero, che mira a conoscere da vicino le novità tecnologiche della Grande Mela, al Mario Soldati, ventitreenne borsista, di *America primo amore* (Firenze, Bemporad, 1935), oscillante tra «passione istintiva» (p. 99) e risentite critiche al sistema statunitense. Da ultimo, una coppia di intellettuali eclettici, divisa tra l'apertura mentale del docente universitario Giuseppe Antonio Borgese, in autoesilio negli *States*, e il conservatorismo del «raffinato elzevirista» Emilio Cecchi, che non risparmia attacchi sprezzanti, da aristocratico «letterato europeo» (p. 143), a una società ritenuta primordiale e falsamente democratica. L'indagine della sostanza concettuale e figurativa dei testi è integrata da notazioni stilistiche attente alla quota espressiva della scrittura o all'asciuttezza cronachistica, alle scelte lessicali-sintattiche e alla rete metaforica. Si spazia dalla «lucidità espositiva» (p. 153) di Ciarlantini, che tuttavia conosce una virata "aulica" in *Al paese delle stelle. Dall'Atlantico al Pacifico* (Milano, Alpes, 1931), alla dizione «essenziale, fattuale» (p. 60), sorretta da acribia analitica, di Barzini jr. Il "polimorfismo" stilistico della *New York nuova Babele* di Depero, opera progettata nel 1933 e uscita postuma nel 1990, in cui l'«onomalingua» (p. 89) si combina con espedienti fonosimbolici di impronta futurista, si oppone alla linearità «leggera» ed «elegante» (p. 107) della prosa di Soldati, all'interno di un cesellato equilibrio strutturale. Quanto a scaltrita qualità estetica certo non difettano né *Atlante americano* di Borgese, denso di echi letterari e «sintagmi iconologici di particolare forza visiva» (p. 125), né *America amara* di Cecchi, i cui brani – le corrispondenze californiane dei primi anni Trenta, farcite di «bozzetti» e «impressioni rapide» (p. 137) – sono stati a lungo rielaborati in funzione di un tessuto testuale organico e di un'accurata veste formale.

La seconda parte del volume, di impianto tematico, ruota attorno a *leitmotive* che illustrano relazioni analogiche di ordine iconografico o speculativo, ma anche differenze di sguardo. L'Autrice passa in rassegna *topoi* quali la traversata atlantica, che catalizza il registro lirico o è sinonimo di «pericolo, incognita, aleatorietà» (p. 162); il sentimento ambivalente (sgomento *vs*. fascinazione) di fronte all'imponenza architettonica delle *cities*; il "mostruoso" e il "meraviglioso" connessi alla meccanizzazione avanzata, con i correlati di *comfort*, politica uniformatrice e «soppressione dell'originalità» (p. 206); il «consumismo sfrenato» (p. 204) e la «"furia" produttivistica» (p. 208) che lo determina, simbolo della «divinizzazione» del "Dio"-dollaro (p. 210), ma anche di una pregevole energia vitale. Un altro aspetto indagato è la dialettica sulla consistenza storica di una nazione priva di un solido patrimonio culturale, ma all'avanguardia nelle emergenti espressioni artistiche

(cinema, pubblicità, jazz). Anche sotto il profilo sociologico, persistono le realtà "fluide": l'amalgama, più o meno riuscito, del melting pot rappresenta il contraltare delle spinte xenofobe e razziste; l'integrazione senza perdita di identità è la chimera o la conquista dell'immigrato italoamericano, che spesso sperimenta il senso di inappartenenza e lo straniamento linguistico. Infine, in campo religioso e civile, il paradossale connubio di puritanesimo e "paganesimo" s'intreccia al fenomeno della violenza organizzata (il gangsterismo), che denuncia la fragilità dell'apparato giurisdizionale d'oltreoceano insieme a un singolare nesso biunivoco tra il quotidiano e il mondo "finzionale" dei *movies* e del romanzo.

In uno stimolante approccio intertestuale, scritti di diversa tipologia (dalla narrativa alla saggistica, dai reportage e le raccolte di corrispondenze giornalistiche alle testimonianze memoriali e gli assemblaggi di aneddoti e aforismi) vengono posti in relazione tra loro, a comporre un "atlante" unitario e insieme differenziato, con spaccati situazionali ed emotivi che illustrano le molteplici sfumature tra gli estremi del filoamericanismo e del filofascismo. La "frontiera" americana, se da un lato affascina per ricchezza di possibilità e risorse, dall'altro intimorisce per i suoi aspetti aggressivi e "altri"; può magnetizzare e deludere, ma resta pur sempre un'indiscussa terra di confronto e scoperta, in cui sfidare i pregiudizi coltivati in patria e, nella migliore delle ipotesi, interrogarsi con sensibilità critica.

MANCA FIRMA

PASQUALE VOZA, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 98.

A ben guardare, Pasolini può essere considerato in qualche modo vittima di quel Dopostoria "tutto presente" che egli aveva identificato come tempo del neo-capitalismo: è frutto della presentificazione infatti il "pasolinismo selvaggio", che perpetua, confonde e ricicla *topoi* schematici di fasi differenti della sua scrittura e biografia, senza osservarne lo sviluppo diacronico, collocandoli in un presente indifferenziato, quasi a mo' di un'etichetta apposta una volta per tutte sugli esemplari di una letteratura ridotta a prodotto di consumo in un supermarket (a-) culturale.

Al pericolo di queste letture superficiali e confuse si propone programmaticamente di contrapporsi questo recente studio di Voza, che indaga lucidamente l'ultima stagione di Pasolini e osserva il cammino «tortuoso» e «tormentato» (p. 13) della sua poetica in quattro delle sei tragedie borghesi dell'autore (*Orgia, Porcile, Pilade* e *Bestia da stile*) fino alla sua codifica estrema ed esplicita nell'"opera monumentale" di *Petrolio*, in cui le azioni e i personaggi appaiono ormai pietrificati e collocati in "nicchie" o "altari", allorché si è ormai dinnanzi alla «morte trasformata in vita artificiale» (p. 28).

In quest'ultima fase della sua scrittura, Pasolini appare un testimone-superstite che denuncia con forme «iperboliche ed 'eccessive'» (p. 7) una mutazione antropologica in atto nella realtà, che sta portando a quella che Didi-Huberman ha definito co-

me una «sparizione dell'umanità»[1]. Ad epigrafe alla terza sezione de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* Pasolini aveva posto una citazione dallo *Zibaldone*, «L'uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale»: nell'analisi di Voza emerge che ciò che esaspera, molti anni dopo, la percezione pasoliniana del "cataclisma antropologico" del consumismo è proprio l'osservare gli effetti dell'universo orrendo del presente non al di fuori, ma dentro di sé, nel destino di afasia dello scrittore, accelerato dall'aggressione contro le uniche forze che lo scrittore identificava come antagoniste al Capitale, la cultura e la poesia, da parte del movimento studentesco del Sessantotto (non a caso fattore di nevrotizzazione della scrittura pasoliniana secondo Voza, che al rapporto di Pasolini con la contestazione dedica un denso capitolo del volume).

Tale destino dello scrittore, ormai inutile *bestia da stile* (come nel finale della tragedia omonima, in cui l'anima di Jan-Pasolini non è più soggetto di un dramma irrisolto, bensì mero *oggetto* di una contesa tra Capitale e Rivoluzione), è registrato in una «ipertrofia autobiografica e melò» (p. 35), che a Voza sembra prevaricare nel teatro pasoliniano anche il tema del rapporto con il potere e le istituzioni – familiari e politiche – e quello della loro contestazione, ed è espresso con un furore meta-letterario e meta-linguistico nell'ambito di una scrittura che dichiara la sua impotenza e riflette sulla frantumazione e disgregazione dell'identità, che in *Petrolio* giunge a determinare la fine del fortunato statuto letterario del Doppio (dall'autore tanto amato e praticato sino ad allora).

Nell'ultimo Pasolini questa scrittura si fa inoltre meta-scrittura, illustrando la propria scelta stilistica di un «nevrotico "falsetto"» (p. 10; esso è alimentato dall'odio per il "nuovo potere" che Pasolini si sentiva costretto a subire e che manipolava i corpi in una «sussunzione della vita nell'"universo orrendo"», p. 9) e di una forma «*comunicativa*, […] obliqua e saggistica», in cui però si sente l'eco straziante del rimpianto per la poesia "squisita" e "barbara" praticata un tempo e ormai oggetto di uno «scempio assoluto» (p. 19).

Orgia in particolare è identificata da Voza nella sua essenza di tragedia linguistica e «messa in scena, 'estremistica' e furente, ancorché straniata dell'impossibilità di esprimere-conoscere un reale non più "ierofanico"» (p. 50); infatti nella tragedia anche la sessualità e il suo linguaggio dell'azione, con cui si confronta la parola, ha smarrito la sua sacralità in un'anomia di ascendenza durkheimiana. Ne resta solo una replica sterile in quella che Tessari definisce «liturgia dell'orgia»[2], così come in *Porcile*, secondo la disamina di Voza, ne rimane una «de-formazione grottesca e iperbolica» (p. 55) nel rapporto di Julian con i maiali, che in questo caso costituiscono l'oggetto della sua illimitatezza sessuale, in un "amore" che è espressione del rifiuto di inte-

[1] G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 21.

[2] R. Tessari, *Pasolini: il feticcio e la rappresentazione, Postfazione* a S. Rimini, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006, p. 336.

grarsi nel mondo di porci metaforici della ricca borghesia industriale.

L'analisi di Voza mette in evidenza anche il «destino d'immobilità del diverso» (p. 52), che connota il protagonista di *Orgia*, il quale, accettandolo, si era dedicato alle sue "divine porcherie", così come segna nella versione teatrale di *Porcile* la condizione sospesa di Julian, che appare "né ubbidiente, né disubbidiente". Sospeso tra «Dopostoria e "crisi cosmica"» (p. 65) e così in linea con il carattere anfibologico delle ultime opere pasoliniane, comprese quelle filmiche, in un'*epoché* dinnanzi all'indecifrabilità della realtà moderna, appare poi in questa attenta indagine il finale di *Pilade*, in cui la democrazia di Oreste ad Argo rappresenta una nuova civiltà senza passato, come la dea Atena, non nata da una madre; al protagonista eponimo non resta che elevare una "puerile maledizione" contro la Ragione, restando però al di fuori della città, in una condizione anch'essa ambigua e limbale.

In una disamina che con grande eleganza espressiva sa entrare nel tessuto della scrittura e meta-scrittura pasoliniana per estrarne e ribadirne i nessi, i nodi problematici e le parole chiave, si ricorda inoltre la drammatica percezione pasoliniana della scomparsa del corpo popolare, che per Pasolini rappresentava l'ultimo luogo in cui abitava la realtà; questa tragedia è evidente persino nei corpi disincarnati degli studenti della contestazione, che nelle loro "sacrestie" e nella loro «mistica euforica e proterva della prassi» (p. 73) appaiono interni a quei processi che Voza definisce di de-realizzazione della realtà, sulla scorta di Baudrillard.

Rispetto al rigorismo dei giovani sessantottini, Pasolini sente di essere un "corpo estraneo", così come, *mutatis mutandis*, Pasolini aveva allontanato da sé il puro rigore, privo della sua "disperata passione di essere nel mondo", del Gramsci *usum sui* delle *Ceneri*. Alla trama di punti di contatto e distanza tra Pasolini e il pensatore sardo è dedicato l'ultimo saggio di questo volume; meritevole di attenzione è soprattutto l'indagine delle annotazioni critiche sulla poesia popolare in cui Pasolini procede in qualche modo ad un confronto *per differentiam* con le idee gramsciane sull'argomento. Lo scrittore utilizza talvolta il metodo gramsciano, riconosce con acutezza la direzione polemico-teorica che governa le note dei *Quaderni* sulla nozione di popolare-nazionale, ma vi individua e distingue anche una tendenza ad una irrinunciabile critica della realtà, ad una "aggressione ideologica", come si esprime Pasolini, che però approssimativamente la riconduce alla non amata critica "ideologica" degli anni Cinquanta. L'approccio gramsciano alla letteratura popolare appare inoltre estraneo all'«interesse lirico-antropologico» di Pasolini (p. 91), come se ancora una volta Gramsci risultasse alieno alla sua "estetica passione". Eppure, nello stile gramsciano epistolare tardo Pasolini riconosce – secondo l'analisi di Voza – una quasi "miracolosa" sintesi di irrazionalismo e di tenacissimo esercizio della ragione, pienamente in linea con la sua poetica letteraria e i principi fondativi della sua attività critica.

La "fratellanza" con il doppio imperfetto di Gramsci è rintracciata fino all'ultima fase della scrittura pasoliniana, oggetto preminente di questo studio, ed appare persistere

fino agli ultimi giorni di vita di Pasolini: il poeta delle *Ceneri* a chi lo accusava di possedere una «visione nostalgico-reazionaria del passato» (p. 97) strappa di mano l'arma dell'*auctoritas* gramsciana, per farne uno scudo che giustificasse il suo interesse di superstite nel Dopostoria per la sopravvivenza delle culture livellate dall'omologazione. D'altronde l'impossibilità di regredire nel "presente assoluto" moderno escludeva la possibilità di una nostalgia e attraverso il ricorso al *suo* Gramsci Pasolini appare così difendersi, nelle ultime pagine di questo libro, da una delle accuse più frequenti nella *vulgata* anche successiva alla sua morte, contro le cui semplificazioni brutali ogni studio serio e appassionato come questo non può che costituire un antidoto, offrendo spunti di vivo ed ampio interesse per la critica pasoliniana.

Jole Silvia Imbornone
jsimbornone@yahoo.it

Gisella Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo». Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, pp. 247.

Per Clive Lewis «il valore della letteratura diventa reale solo quando i lettori leggono. Diversamente, i libri su uno scaffale sono letteratura solo potenzialmente». Non si corre però questo rischio con *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo»*, nuovo volume firmato da Gisella Padovani e pubblicato per i raffinati tipi di Franco Angeli.

È lo spaccato di tutta un'epoca, documento umano di derobertiana memoria, che getta fasci di luce su di un passato che, all'occorrenza, sa farsi presente, insospettato *speculum mundi* dell'ora futura. Proponendosi all'attenzione di un pubblico vasto ed eterogeneo, il libro consente tanto all'addetto ai lavori quanto al comune lettore di immergersi nella realtà socio-politica e culturale di quel febbrile, cruciale decennio che precede l'Unità d'Italia e da cui emerge la fisionomia di un'intera classe intellettuale. Un libro, dunque, che interroga la coscienza dell'uomo di ogni tempo, luogo, condizione sociale. E c'è ragione di credere che Paolo Emiliani Giudici, il cui operato è oggetto di questo meticoloso lavoro, ampiamente documentato dalla Padovani, avrebbe certo approvato, convinto com'era che la cultura non fosse affare per pochi eletti, da tenere sotto chiave in una torre d'avorio o peggio da far ristagnare tra sterili cortine fumogene, bensì tesoro da condividere, da porre al servizio della collettività, di coloro che tribolano nella quotidianità.

Giornalista, docente di Estetica, critico letterario, storiografo, saggista, romanziere, esperto d'arte, Emiliani Giudici è figura poliedrica, intellettuale a tutto tondo, appartenente a una razza ormai in via di estinzione. Lo scrittore siciliano, originario di Mussomeli, ora tornato alla ribalta grazie alla puntuale ricostruzione di Gisella Padovani, esce dall'oblio per collocarsi accanto agli uomini di cultura più avvertiti del nostro Paese.

Capace di «cogliere tempestivamente i mutamenti sociali e le trasformazioni culturali in atto», Emiliani Giudici è pure autore di una *Storia della letteratura italiana* che precede di circa un ventennio quella,

ben più nota, firmata da Francesco De Sanctis. Al centro di un imponente turbinio di interessi, l'intellettuale siciliano che nel 1843 si è trasferito a Firenze tiene le fila con esponenti di spicco dell'intellighèntia coeva (tra i molti, Niccolini, Guerrazzi, Tommaseo). Ed è sempre lui a promuovere, con lucida antesignanità, l'opera di scrittrici sue corregionali alle quali la critica accademica del secondo Novecento guarderà con rinnovato interesse: Giuseppina Turrisi Colonna, Mariannina Coffa-Caruso, Rosalia Amari, Rosina Muzio-Salvo. Precorritore finanche della pratica traduttologica, Emiliani Giudici è appassionato lettore di letteratura inglese. Affascinante l'itinerario tracciato dall'autrice, volto a cogliere nella cultura isolana le tracce dell'influsso britannico, rinfocolato da quell'"anglomania" che nei primi decenni dell'Ottocento imperversa in Sicilia a motivo dell'intensificarsi degli scambi commerciali con l'Inghilterra in fatto di zolfo, vino Marsala, seta e presidi marittimi.

L'altro protagonista delle vicende culturali ricostruite da Gisella Padovani è il milanese Carlo Tenca (direttore del giornale «Il Crepuscolo»), il cui vastissimo, ambizioso progetto di rinnovamento abbraccia ogni aspetto della vita pubblica (dalla letteratura all'arte, dall'organizzazione sociale a quella politica), mentre la nazione italiana traghetta verso l'Unità. Al pari di Emiliani Giudici, suo sodale e collaboratore, anche Tenca crede in una letteratura come volano di ogni crescita civile, in grado di parlare alla coscienza individuale e a un tempo collettiva. E il pensiero oggi corre inevitabilmente a Elio Vittorini, al suo ideale di cultura, additato come *remedium* etico-sociale. «Il libro, il libro, il libro!» soleva rispondere Gesualdo Bufalino a chi gli domandava quale fosse l'arma più efficace per contrastare i mali della società. Anche in alcune affermazioni del conterraneo Giuseppe Bonaviri, per il quale la letteratura era in primo luogo «epos», «catarsi», «visione di nuove cose», le idee di Emiliani Giudici e di Tenca sembrano trovare eco.

Humus fertile per esercitare le proprie convinzioni culturali e umane è «Il Crepuscolo», periodico dal taglio modernamente interdisciplinare fondato nel gennaio del 1850. Attorno all'autorevole testata si radunano pubblicisti della levatura di Carlo Cattaneo, Camillo Boito, Giuseppe Zanardelli, Francesco Crispi, Gabriele Rosa, Eugenio Camerini. Una singolare palestra letteraria in cui si allenano le istanze risorgimentali anche in tema di lingua. Tra purismo bacchettone e atteggiamento dichiaratamente progressista, Tenca trova il giusto compromesso, lontano da approdi artificiali e insieme dal lassismo linguistico. I suoi numerosi interventi sull'argomento costituiscono una preziosa testimonianza dell'accesa *querelle* che coinvolge scrittori, artisti e intellettuali di ogni area italiana. E sulle pagine del «Crepuscolo» viene affrontato anche un altro problema di estrema attualità, la piaga rappresentata da quell'editoria che, a giudizio di Tenca, concorre a «intristire le lettere italiane» giacché «l'arte dell'editore, dovendo dare in luce per necessità, sia che le opere abbondino o manchino, è tratta a creare una fecondità fittizia che tenga vivo, non foss'altro, il mercato». Ieri come oggi.

Gisella Padovani conduce per mano il letttore tra carte polverose (riprodotte con amorevole cura e perizia filologica in appendice) che hanno contribuito alla storia della stampa periodica nazionale, osservatorio privilegiato, di ampio respiro, da cui poter analizzare la società e i suoi prodotti letterari, artistici, umani. Coniugando scrupolo scientifico, onestà intellettuale e scaltrita tecnica scrittoria, la studiosa consegna un tassello ineludibile al mosaico della cultura ottocentesca, alla luce dei risultati di ricerche condotte presso i maggiori archivi nazionali.

Sfogliando le pagine del «Crepuscolo», restituite ora al piacere della lettura, si materializza tutta un'epoca e, insieme con essa, la pertinace idea di una letteratura e di un giornalismo interpreti dei bisogni dell'uomo, vere «armi di difesa – per dirla con Calvino – contro le offese della vita». Resta, tuttavia, una sottile, invincibile malinconia: il desiderio di veder rifiorire quelle pregnanti e coraggiose «terze pagine». Giacché, con Albert Camus, vorremmo ancora credere che la vera cultura sia il più audace «urlo degli uomini in faccia al loro destino».

Maria Valeria Sanfilippo
Università di Catania

Pietro Gibellini, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Lecce, Edizioni Milella, 2011, pp. 216.

Il volume *Verga, Pirandello e altri siciliani* di Pietro Gibellini si presenta come un'articolata raccolta di studi incentrata sull'analisi di due dei maggiori scrittori della letteratura italiana, una preziosa lezione di metodo critico, rigorosa e coerente, consolidata nel corso degli anni e degli studi attraverso una fedeltà all'esegesi di autori indagati con cura e passione. La silloge, organizzata secondo un'attenta disposizione dei saggi, si offre in una tripartizione tematico-cronologica che va dallo studio di Verga (I sezione) a quello di Pirandello (II sezione) fino alla prospezione su autori siciliani contemporanei (III sezione), quali Lucio Piccolo, Mario Grasso, Salvatore Di Pietro e Nino De Vita, la cui produzione comprende sia testi in lingua che in dialetto e che in qualche modo si muove nei *Dintorni* (tale è il titolo della parte finale del volume) degli scrittori analizzati in precedenza. Sia la prima che la seconda sezione, inoltre, si chiudono, in un richiamo speculare, con un capitolo dedicato al raffronto tra alcuni aspetti delle poetiche verghiana e pirandelliana con quella di Gabriele d'Annunzio.

Gli interventi qui riuniti ed ospitati, nella loro sede originaria, in riviste, monografie e volumi collettanei, vanno dal 1980 al 2006 e offrono uno sguardo d'insieme sulle proposte interpretative presentate da Gibellini in relazione ad alcune tematiche-cardine della scrittura isolana otto-novecentesca, focalizzando l'attenzione sulle possibili letture di un territorio descritto in relazione all'arcaicità dei suoi riti, alla peculiare psicologia dei suoi abitanti e ad un sistema di valori che si fonda su un sostrato mitico e tragico che condiziona il vivere quotidiano. Tali tematiche, tuttavia, non necessariamente esclusive di una geografia culturale isolana, incontrano anche le prospettive letterarie di autori cosiddetti continentali e coevi,

visti come modelli o come continuatori di un filone di scrittura. Il legame tra scrittori siciliani e scrittori continentali, del resto, è affrontato dallo stesso Gibellini nella *Prefazione* al volume, in cui viene chiarito come l'interesse per autori come Verga e Pirandello non debba essere interpretato se non come omaggio a due «[…] giganti della letteratura, considerati in quanto tali e non per la loro appartenenza regionale» (p. 11). Il titolo iniziale della raccolta doveva perciò essere *Ponti sullo stretto*, a sottolineare la vicinanza critico-letteraria di visioni ed interpretazioni, simbologie e poetiche che legano da sempre autori di provenienze ed ideologie differenti.

Leggendo Verga come un «historicus popolare» (p. 84) dal linguaggio veloce, indiretto e preziosamente arcaico nel suo calarsi ed aderire al mondo chiamato a descrivere, Gibellini offre una capillare analisi stilistica e antropologica di *Cavalleria rusticana*, considerata come la «[…] perla più lucente della collana di *Vita dei campi*» (p. 45), e del romanzo *I Malavoglia*, in cui emerge la durezza di una realtà che non riesce a riscattarsi da una situazione di marginalità ed esclusione. Il tema della perdita delle origini come perdita di sé, pertanto, è sottolineato con forza, ad esempio, nella lettura della vicenda di Turiddu, analizzata in ogni sua componente fino alla tragica conclusione, evidenziando nel corso della narrazione una serie di anticipi epici che prefigurano l'inevitabile catastrofe finale di chi, come il bersagliere siciliano, lasciando il paese natio, si allontana anche da un codice valoriale che lo escluderà, al suo ritorno, dalla comunità di appartenenza fino alla negazione di ogni certezza: «Andando lontano, Turiddu ha perduto per sempre la sua patria, senza trovarne una nuova. E con la patria, l'identità» (p. 27). Come un agnello sacrificale, nota Gibellini, il personaggio verghiano consuma la sua ultima cena nel giorno che precede la Pasqua e riceve il bacio della sfida da compare Alfio, spinto ad un duello che si rivelerà mortale, in nome di una colpa da espiare che pare troppo grande per il giovane Turiddu, un «piccolo Salvatore» che saluta la madre Nunzia, ossia Annunziata, richiedendone una commossa benedizione. Anche l'onomastica, oltre l'ambientazione, contribuisce dunque a trasformare la conclusione della novella in una «laica *passio*» (p. 46) in cui il sacrificio consumato segna tuttavia una «mancata eucaristia» (ibidem), una resurrezione negata, a Turiddu come ad altri protagonisti di testi veristi.

Alla ricerca delle radici della scrittura di Verga, l'Autore propone un'ipotesi di grande suggestione, accostando l'opera dello scrittore a quella di un altro importante autore ottocentesco, Gioacchino Belli, di cui l'ideatore di *Mastro don Gesualdo* conservava nella propria biblioteca l'antologia dei *Duecento sonetti* pubblicata dal fiorentino Barbèra nel 1870; e del resto «L'incontro coi libretti del Belli, autore tutt'altro che ovvio nella biblioteca delle persone colte alla fine del secolo (o fino allo *entre-deux-guerres*), non dovette essere […] marginalissimo» (p. 65), data la comune attenzione al popolo, alla sua psicologia e ai suoi costumi. Su tale premessa, dunque, confrontando gli esiti narrativi delle novelle di *Vita dei campi* con i temi dei versi dell'autore romano, viene proposta una circo-

stanziata rete di richiami e riecheggiamenti presenti in un Verga suggestionato dalla lettura, «in senso antropologico» (p. 71), che il Belli suggeriva del «[…] sistema di valori della Roma precristiana, in cui la *virtus* guerresca si sposava a una *religio* magico-utilitaria» (ibidem): «Non è forse vero», domanda Gibellini, «che l'uno e l'altro avevano capito l'inesplorata ricchezza antropologica dei loro plebei (i borgatari della Roma di Papa Gregorio, i rustici della Sicilia appena annessa al regno d'Italia) proprio nel momento in cui, viaggiando ed entrando in contatto con altre realtà culturali e sociali, se n'erano allontanati?» (p. 70). E ancora: «Da Firenze e da Milano, mete di entrambi», sia Verga che Belli «avevano riscoperto la singolarità dei propri mondi d'origine, parimenti seppur diversamente arcaici, l'umana ricchezza di due strati sociali parimenti seppur diversamente incontaminati dalla moderna civilizzazione, emarginati dalla storia e ignorati dalla letteratura», segnando, quasi in una continuità di intenti, anche una prossimità poetica, «[…] dato che la dichiarazione di voler lasciare il "monumento", *idest* documento, della plebe di Roma posta da Belli in testa ai *Sonetti* prefigura la teoria dell'impersonalità dell'arte dichiarata da Verga […]; così come l'intento belliano di introdurre i personaggi a parlare di sé nella loro favella si collega in qualche modo al programma della scrittura verghiana, tesa, attraverso espedienti stilistici ben noti – dalla dialettalità all'indiretto libero – a mimetizzare e confondere la voce del narratore con quella dei suoi personaggi» (ibidem).

Nella seconda sezione, l'analisi delle tematiche pirandelliane vede lo spostamento su di un «[…] piano esistenziale di quella crisi d'identità che lo scrittore verista collocava sul piano sociale» (p. 102), portando alla luce quella lacerazione culturale propria dell'autore agrigentino che, non a caso, sceglierà quali sfondi della propria produzione tanto la Roma caotica e vacua, in cui i sentimenti, i costumi ed i rapporti umani paiono vincolati da una dolorosa ed inarrestabile espropiazione del sé (si pensi, ad esempio, alla novella *In silenzio*), quanto la Sicilia arcaica ed aspra, in cui le vite appaiono legate, anche in questo caso e inevitabilmente, ad un rigido codice etico: l'allontanamento da leggi consolidate comporta, di necessità, un mutamento escludente che si muove in una doppia direzione, parallela e contraria, sia verso il luogo raggiunto, di cui si stenta ad interpretare i messaggi, sia verso il luogo originario, che fatica ad accogliere ed accettare chi vi fa ritorno. Come avviene nel caso di donna Mimma, «levatrice-fata» (p. 148) protagonista dell'omonima novella, che abbandona il proprio paesino per recarsi a Palermo, costretta a conseguirvi il diploma di ostetrica; nel vasto capoluogo la «donna matura» rimasta «bimba nel cuore» (p. 149) vede profanata la propria arte, come racconta Pirandello stesso, dagli quegli «occhiali della scienza» che le fanno perdere «irrimediabilmente la vista naturale». Al ritorno, donna Mimma è sola, senza quell'aura dolcemente magica di chi con incanto «comp*ra*» i bambini, esclusa dalla propria comunità e ormai contaminata da un male «irreparabile», quel sapere appreso con sacrificio e fatica in un luogo lontano ed estraneo.

Allo stesso modo Mattia Pascal, che ricerca se stesso, inventandosi continuamente e continuamente morendo, non più proteso verso una lettura delle ragioni altrui ma proiettato solo verso un vedersi vivere, compone i propri brani di vita come in un mosaico che riecheggia di continuo un Io estromesso, protagonista, maschera ed inventore di sé. La ricerca di un'identità, che sfuma nel non essere e in una medietà autobiografica, viene interpretata dal Gibellini come ricerca anzitutto di una radice salda, coincidente con la figura del padre: Mattia cerca un genitore che «[…] appare all'inizio del romanzo, per sparire subito dopo, morendo» (p. 106); l'assenza del padre risulta dunque premonitrice del destino del figlio che non riesce a costruire un futuro e guarda al passato per combattere quella nostalgia di sé e riappropriarsi di una pregnanza biografica che indirizzi e guidi la sua vita, liberandola dall'immane fatica di immaginarsi continuamente. La figura di Mattia Pascal, rimandando alle vicende del proprio autore, mette in risalto l'approdo scettico del pensiero pirandelliano, sostenuto dal riso, quel «sentimento del contrario» «[…] originato da una "de-personalizzazione"» (p. 168), che conduce al mostruoso, alla consapevolezza da parte dell'uomo dell'impossibilità di realizzarsi vivendo liberamente: «L'autore usa le dolorose armi del riso per combattere la sua sfida letteraria contro ciò che imprigiona la mente e rende l'uomo *marionetta*, nel desiderio di approdare a una universalità oggettiva, anche se essa *nella sua crudezza impassibile e misteriosa* resta per l'uomo un magma terrificante in cui l'io rischia di disperdere il riconoscimento di sé. L'umorismo di Pirandello potenzia la *scintilla prometea*, esprime il dramma della ragione, della vita intelligente che per essere sé deve varcare se stessa e rischiare di perdersi. *All'ombra dell'enorme mistero* guarda, appunto, quella *riflessione speciale* che accompagna il sentimento dell'umorista» (p. 169). E lì dove i personaggi tentano di squarciare quel «cielo di carta» che li tiene prigionieri per assaporare finalmente la libertà, non fanno altro che mostrarsi come degli «[…] ingenu*i* e […] irresponsabil*i*, che, sorpres*i*, atterrit*i* e priv*i* di risorse, tentano con sforzo disperato e pietoso di *riprendere la conoscenza normale*, di ri-personalizzarsi chiudendosi nella prigione del proprio spazio soggettivo: prova*no* insomma a "tappare lo strappo" nel *proprio cielo di carta*» (p. 170).

E tale «cielo di carta», ricorda ancora Gibellini, con la sua natura illusoria e desiderante, se appare come aspirazione verso l'infinito nel *Mattia Pascal*, si trasforma in un angusto, piccolo mondo nelle *Novelle per un anno* che, «[…] pur rispecchiando lo scorrere caotico della vita umana, varia, mutabile e contraddittoria e dando vita a una miriade di situazioni singolari, finiscono per evidenziare alcune ricorrenze quasi fatali» (p. 166). Le *Novelle*, sorta di «libro-ora», inteso come «[…] tempo della vita umana, nella sua dimensione generale» (p. 134), recano nell'Avvertenza, premessa al tomo del 1922, proprio una sorta di concezione della vita in cui si riflette quell'«asse gnoseologico intorno a cui ruotano i singoli testi» (ibidem), un molteplice che tenta di farsi uno e che, operando tra una serie di *archai*, aspira a comprendere il limite tra ciò che è costi-

tutivo e ciò che è imponderabile, interpretando una realtà multiforme e sfuggente.

Il volume, con la sua forma aperta e colloquiale, si pone come un prezioso strumento di studio non solo in relazione agli snodi tematici affrontati ma anche per un approfondimento dell'opera critica dell'autore stesso, che suggerisce, con la sua interpretazione filologica, critica e storica, una lettura varia e suggestiva dell'avventura letteraria di autori siciliani dell'Otto-Novecento.

AUTORE ??

LIBRI RICEVUTI

Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca, a cura di Claudia Corfiati e Mauro de Nichilo, Bari, Cacucci Editore, 2011, pp. 272.

Camerino Giuseppe Antonio, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di* tópoi, Napoli, Liguori, 2011, pp. 188.

D'Agostino Renata, *Prospezioni in territorio barocco napoletano*. Onofrio Riccio tra una *maccaronea* e i *Carmina*, Casalnuovo di Napoli, Phoebus, 2011, pp. 156.

De Biase Riccardo, *I Saperi della vita. Biologia, analogia e sapere storico in Kant, Goethe e W. v.Humboldt*, Napoli, Gianni, 2011, pp. 200.

De Matteis Carlo, *Quattrocento letterario aquilano. Restauri e recuperi*, Manziana, Vecchiarelli, 2011, pp. 198.

Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev. Atti del Convegno tenuto a Roma presso la Biblioteca Nazionale Centrale dal 4 al 5 marzo 2010, a cura di Carlo Santoli e Silvana de Capua, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2010, pp. 404.

Giannantonio Valeria, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 230.

La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp. 252.

La dorata parmelia. Licheni, poesia e cultura in Camillo Sbarbaro (1888-1967), a cura di Giuseppe Magurno, Roma, Carocci, 2011, pp. 334.

«La freccia e il cerchio», n. 3, 2012. Festa-Famiglia. Annale internazionale bilingue (italiano-inglese) di filosofia, letteratura, linguaggi, Napoli, La scuola di Pitagora Editrice, 2012, pp. 316.

La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi e Andrea Gareffi, 2 tomi, Firenze, Olschki, 2011, pp. viii-892.

Macramè. Studi sulla letteratura e le arti, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, 2 tomi, Napoli, Liguori, 2010, pp. 790.

Perna Ciro, *Il «bel soggiorno»: Dante nella valletta*, con illustrazioni di Fabio Buonocore, Napoli, Dante & Descartes, 2011, pp. 136.

Pierangeli Fabio, Papi Maria Francesca, Pacelli Laura, *Il viaggio nei classici italiani. Storia ed evoluzione di un tema letterario*. Con un contributo di Raffaele Manica, Firenze, Le Monnier Università, 2011, pp. 274.

Predicare nel Seicento, a cura di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 232.

Romano Alberti, *Capitoli satirici e burleschi*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. lxxxix-148.

Savoca Giuseppe, *L'infinito e il punto. Letture di poesia tra Ungaretti e Cattafi*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 164.

Scanello Cristoforo detto "Il cieco da Forlì", *Cronaca universale della fedelissima et antiqua regione di Magna Grecia, overo Giapigia*, L'Aquila, Edizioni L'Una, 2011, pp. 184.

Scognamiglio Giuseppina, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, Esi, 2011, pp. 234.

Segatori Stefania, *Forme, temi e motivi della narrativa di Ippolito Nievo*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 186.

Spalanca Lavinia, *La sirena dipinta. Sbarbaro e l'universo femminile*, con inediti e rari. Prefazione di S. Verdino, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, S. Marco dei Giustiniani, 2011, pp. 176.

Tansillo Luigi, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di Carmine Boccia e Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 392.

Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950), a cura di Mariarosa Masoero, Firenze, Olschki, 2011, pp. XVI-164.

Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito, a cura di Fabrizio Scrivano, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 190.

Viaggiare con la scrittura. Tracciati odeporici, letterari e autobiografici, a cura di Annamaria Cavalli, Bologna, ArchetipoLibri, 2011, pp. 312.