CRITICA LETTERARIA

Fondata da Pompeo Giannantonio

Anno XLVI - Fasc. IV - N. 181 / 2018

ANVUR : A

SOMMARIO

SAGGI

Valter Boggione, *Dante e l'altezza d'ingegno* pag. 635
Alessandra Mantovani, *Il carteggio Fontanini-Muratori (1699-1716): storia di un'amicizia* » 653
Silvia Tatti, *La Repubblica delle Lettere in Italia dall'Arcadia a Foscolo* » 687
Gianmarco Gaspari, *Il romanzo tra narrazione e storia: aggiornamenti sul caso Manzoni* » 703
Rosanna Pozzi, Ipazia *e la parola* » 717
Fabio Moliterni, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco* » 725

MERIDIONALIA

Donato Sperduto, *Dalla lotta per il matrimonio al convento:* Per Monaca *di Matilde Serao e* Albert Savarus *di Balzac* » 741

CONTRIBUTI

Paolo Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti* » 751
Dora Marchese, *Filippo Tommaso Marinetti e l'arte degenerata* » 771
Cristiano Bedin, *Un'«incursione» occasionale nel territorio della memoria:* L'entrata in guerra *di Italo Calvino come testimonianza del trauma e della crescita* » 781

RICORDI

Antonio Lucio Giannone, *Ricordo di Donato Valli* » 803

RECENSIONI

Alviera Bussotti, *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria 2018 (Valentina Gallo) » 813
Giuseppe Gioachino Belli, *I sonetti*, edizione critica e commentata a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici, Edoardo Ripari, Torino 2018 (Raffaele Manica) » 814
Igino Ugo Tarchetti, *Disjecta Frammenti lirici. E*dizione critica, introduzione e commento a cura di Roberto Mosena, Lanciano 2017 (Giulio Di Fonzo) » 818

Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia 2017 (Paola Trivero) pag. 820
Pasquale Tuscano, *Federigo Tozzi, narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Soveria Mannelli 2018 (Francesca Farina) » 822
Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014). Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, Bari; 3-4, 9 dicembre 2014), a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (Lecce) 2017 (Fabio D'Astore) » 825
Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*. Edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata 2018 (Giuseppe Andrea Liberti) » 828
Costanza Geddes da Filicaia (a cura di), *Leopardismi del Novecento*, Macerata 2016 (Floriano Romboli) » 831

LIBRI RICEVUTI » 834
INDICE DELL'ANNATA 2018 (A. XLVI) » 835
INDICE DEI COLLABORATORI » 839
REFERAGIO 2018 » 840

Consiglio scientifico onorario: Guido Baldassarri *(Padova)* / Andrea Battistini *(Bologna)* / Nicola De Blasi *(Napoli)* / Arnaldo Di Benedetto *(Torino)* / Pietro Gibellini *(Venezia)* / Raffaele Giglio *(Napoli)* / Gianni Oliva *(Chieti)* / Matteo Palumbo *(Napoli)* / Francesco Tateo *(Bari)*

Comitato direttivo-scientifico: Giancarlo Alfano *(Napoli - Federico II)* / Beatrice Alfonzetti *(Roma - Università Sapienza)* / Valter Boggione *(Università degli Studi di Torino)* / Daniela De Liso *(Napoli - Federico II)* / Maria Teresa Imbriani *(Potenza - Università della Basilicata)* / Valeria Giannantonio *(Università degli Studi di Chieti)* / Antonio Lucio Giannone *(Lecce - Università del Salento)* / Simone Magherini *(Università degli Studi di Firenze)* / Elisabetta Selmi *(Università degli Studi di Padova)* / Tobia R. Toscano *(Napoli - Federico II)* / Sebastiano Valerio *(Università degli Studi di Foggia)* / Paola Villani *(Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)*

Comitato scientifico internazionale: Perle Abbrugiati *(Aix en Provence, Francia - Université de Provence)* / Elsa Chaarani Lesourd *(Nancy, Francia - Université de Nancy II)* / Massimo Danzi *(Ginevra, Svizzera - Université de Genève)* / Paolo De Ventura *(Birmingham, England - University of Birmingham)* / Francesco Guardiani *(Toronto, Canada - University of Toronto)* / Margharet Hagen *(Bergen, Norvegia – Universitetet i Bergen)* / Srecko Jurisic *(Spalato, Croazia - Università di Spalato)* / Massimo Lollini *(Eugene, Stati Uniti - University of Oregon)* / Paola Moreno *(Liegi, Belgio - Université de Liegi)* / Irene Romera Pintor *(València, Spagna – Universitat de València)*

Redazione: Daniela De Liso (Caporedattore), Vincenzo Caputo

Segreteria di redazione: Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net) e John Butcher

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

VALTER BOGGIONE

Dante e l'altezza d'ingegno

Il contributo discute l'interpretazione letterale di *If* II, 7-9 e *Pg* I, 1-3, soffermandosi in particolare sui concetti di *ingegno*, *mente* e *memoria* e sul termine *navicella*, per spiegare il quale si giova non solo del riferimento ormai invalso a *Pd* II, 3, ma soprattutto di un puntuale confronto con la fonte properziana (III, 3), nota ma non adeguatamente sfruttata.

★

This essay discusses the literal interpretation of If II, 7-9 and Pg I, 1-3, focusing in particular on the concepts of ingegno, mente and memoria and on the term navicella, which is explained not only by the usual reference to Pd II, 3, but above all through a close comparison with the Propertian source (III, 3), to date insufficiently studied.

Il primo verso dell'invocazione alle Muse contenuta nel proemio dell'*Inferno* ha spesso destato perplessità e imbarazzo negli interpreti:

> O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
> o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
> qui si parrà la tua nobilitate.
> (*If* II, 7-9)

La lettura più immediata, quella che intende per «alto ingegno» l'ingegno del poeta, è sembrata inaccettabile a molti commentatori moderni, per svariate ragioni: perché presupporrebbe un atto di presunzione o di superbia da parte di Dante; perché è «illogico invocare qualcosa che già si possiede» (Fosca)[1]; perché «Chi aveva bisogno d'a-

Autore: Università degli Studi di Torino; professore ordinario di Letteratura italiana; valter.boggione@unito.it

[1] Il commento di Nicola Fosca è disponibile on-line sul sito del Dartmouth Dante Project all'indirizzo https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200351020070&cmd=gotoresult&arg1=0.

iuto per l'arduo compito che gli si presentava, era proprio il suo ingegno, e sarebbe strano che Dante lo invocasse come datore di aiuto» (Porena)[2].

In realtà, i commentatori antichi o non si pongono il problema o sono concordi nel riferire il sintagma all'ingegno del poeta. Mi limito a pochi esempi. Ottimo: «*Ingegno* cioè discretione. *Muse*, inventione. *Mente*, memoria. Qui persuade l'auctore sé medesimo provocando la sua inventione, la sua discretione e la sua memoria»[3]. Vellutello: «le invoca tutte [le Muse], a ciò che la diversa lor proprietà favorisca in tutte le parti la simil qualità de la materia di che intende voler trattare; e così ancora il suo alto ingegno, che li fu mezo a quella poter investigare; e la sua mente, che la cosa investigata seppe ritenere»[4]. Tasso: «Invoca l'ingegno e la mente sua medesima, ad imitazione forse d'Orfeo che invocò l'intelletto nell'Argonautica, e di Platone che introduce all'invocarla memoria» (ma poi prosegue, con grave confusione, identificando l'ingegno con l'intelletto: «L'ingegno intende per l'intelletto, mente prende per la memoria, di cui è proprio ritener le imagini portele dai sensi»)[5]. Boccaccio (e con lui molti altri) non esplicita l'identificazione, ma la presuppone, nel momento in cui scrive «È lo 'ngegno *dell'uomo* una forza intrinsica dell'animo»[6].

Soltanto Pietro di Dante, nella prima redazione del suo commento, sembra pensarla diversamente, anche se le sua spiegazione è tutt'altro che perspicua: «Secundum invocat altum ingenium in generali et abstracto; quod ingenium est extentio intellectus ad incognitorum cognitionem»[7]. Ma nelle redazioni successive, nota con delusione Mazzoni, «si accosterà da ultimo all'opinione dei

---

[2] *La Divina Commedia. Inferno*, commentata da Manfredi Porena, Bologna, Zanichelli, 1954, p. 20.

[3] *L'ultima forma dell'Ottimo commento: chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi chiosatori. Inferno*, edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo, Ravenna, Longo, 2008, p. 67.

[4] Alessandro Vellutello, *La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2006, vol. I, p. 224.

[5] *La Divina Commedia di Dante Alighieri postillata da Torquato Tasso*, a cura di Giovanni Rosini, Pisa, Didot, 1830, vol. I, p. 11.

[6] Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1965, p. 102. Mio il corsivo.

[7] Pietro Alighieri, *Il Commentarium, nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, trascrizione a cura di Roberto Della Vedova e Maria Teresa Silvotti, nota introduttiva di Egidio Guidibaldi, Firenze, Olschki, 1978, p. 60.

più»[8]. Foscolo, da parte sua, pensa che il sintagma alluda a Virgilio[9].

Due sono state le soluzioni proposte. Chimenz per primo ha avanzato dubitativamente l'ipotesi che i due termini costituiscano un'endiadi, e dunque Dante invochi l'alto ingegno delle Muse[10]. La stessa interpretazione è stata poi proposta senza più dubbi da Pézard, ripresa con entusiasmo e sostenuta da Mazzoni, e accolta da moltissimi commentatori moderni (tra gli altri, Giacalone e Bosco-Reggio)[11]. Più recentemente Hollander[12], seguito da Nicola Fosca (da cui è tratto il sintetico ma efficace riassunto dell'argomentazione dello studioso americano), ha sostenuto invece che «alto ingegno» sia una perifrasi per indicare Dio stesso, e che dunque le Muse rappresentino «la capacità tecnica di esprimere le verità che per altra via (per speciale ispirazione), l'ingegno (divino) può fornire»[13]. Così facendo, il critico americano ha sviluppato un'intuizione di Ludovico da Castelvetro, del resto esplicitamente citato («*O alto ingegno*: più alto che non è l'umano o il mio»)[14], già fatta propria in precedenza da numerosi commentatori,

---

[8] Guido Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia: Inferno, canti 1-3*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 176. In realtà, mi pare che, prima di ritenere in contrasto le definizioni presenti nelle due redazioni (quella posteriore suona: «Dicitur namque ingenium vis animi, naturaliter insita, per se valens, ac extensio intellectus ad incognitorum cognitionem»; P. Alighieri, *Il Commentarium…*, cit., pp. 59-60), sarebbe necessario almeno un supplemento di indagine.

[9] Ugo Foscolo, *Commedia di Dante Alighieri*, in *Studi su Dante*, parte II, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1981, p. 10.

[10] *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Siro A. Chimenz, Torino, UTET, 1962, p. 123: «probabilmente *Muse* e *alto ingegno* costituiscono una endiade, da intendere "Muse, alte intelligenze ispiratrici di poesia", oppure "alta intelligenza delle Muse"»

[11] Dante Alighieri, *Oeuvred completes* [1965], traduzione e commento di André Pezard, Paris, Gallimard, 1979, p. 890: «je crois […] que le poète par endiadys, veut dire "haut esprit des Muses"»; G. Mazzoni, *Saggio…*, cit., p. 177; *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Giuseppe Giacalone, Firenze, Signorelli, 1967, p. 21; *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979, p. 21.

[12] Robert Hollander, *Inferno, II,* in *Lectura Dantis. Inferno*, a cura di Allen Mandelbaum, Anthony Oldcorn, Charles Ross, Berkley, University of California Press, 1998, pp. 27-29; e si veda ora anche *La Commedia. Inferno*, con il commento di Robert Hollander, traduzione e cura di Simone Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, p. 16.

[13] https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200351020070&cmd=gotoresult&arg1parte=2.

[14] Lodovico Castelvetro, *Sposizione a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, a cura di Giovanni Franciosi, Modena, Soliani, 1886, p. 31.

tra cui in particolare Porena[15]. Ritorno qui sull'argomento per dimostrare – spero – come l'attitudine a evocare problemi che non esistono porti talvolta a veri e propri fraintendimenti, anche nel caso di un sommo dantista come Hollander.

La Chiavacci Leonardi, che sola tra i commentatori degli ultimi decenni sostiene con vigore la tesi tradizionale («il poeta invoca, oltre le Muse, il proprio ingegno»)[16], fonda la sua convinzione su tre argomenti: la ripresa di un *topos* classico (per cui, sulla scorta di Curtius[17], rimanda a *Met.* I, 1 e *Phars.* I, 67); «la forma triplice dell'invocazione (*O muse, o… ingegno, o mente*)»; e «il senso di altissimo impegno» che il discorso dantesco presuppone. Gli ultimi due si possono condividere senz'altro, anche se a proposito della misura ternaria occorre riconoscere onestamente che Dante stacca in maniera netta *muse* e *ingegno* da una parte e *mente* dall'altro, e che dunque il valore probante dell'osservazione ne risulta decisamente sminuito. Qualche perplessità suscita invece il richiamo ai modelli classici. Sia in Ovidio sia in Lucano, infatti, per quanto oggetto del discorso sia la complessità e l'eccezionalità del tema affrontato, si parla di *animus*, termine ben difficilmente comparabile con il dantesco *ingegno*: anche perché l'*animus* è lì il movente interiore (difficile precisare esattamente se pensiero razionale, stato d'animo emotivo o inclinazione) che spinge il poeta ad affrontare il proprio complesso lavoro[18], non uno strumento che possa aiutarlo nell'impresa.

Ma ci sono numerosi altri elementi che valgono a sostenere tale posizione. Innanzi tutto, il fatto che la mente, senza ulteriori precisazioni, sia senz'altro quella di Dante, rende assai probabile che anche l'ingegno appartenga al poeta: in una sequenza improntata a un evidente parallelismo, in cui tutti i termini sono accompagnati dall'interiezione («O muse, o…ingegno, […] / o mente»), una simile asimmetria riuscirebbe imprevedibile, e finirebbe per pregiudicare la stessa possibilità di comprensione da parte del lettore. Del resto, se Dante si rivolge direttamente ad una parte di sé, del proprio essere, la mente,

---

[15] *La Divina Commedia. Inferno*, commentata da M. Porena, cit., p. 20: «secondo alcuni è quella mente divina ispiratrice di poesia, simboleggiata dalle Muse. Secondo altri, il suo proprio ingegno. Sto coi primi».

[16] *Commedia. Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, p. 47.

[17] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 284.

[18] Ovidio, *Met.* I, 1-2: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora»; Lucano, *Phars.* I, 67: «Fert animus causas tantarum expromere rerum».

secondo un uso del resto diffuso nella poesia duecentesca (si pensi anche soltanto alla ballatetta dell'amico Guido Cavalcanti), non si vede perché non possa rivolgersi anche all'ingegno. Se davvero l'ingegno fosse quello delle Muse, poi, l'uso del singolare in relazione ad una pluralità di individui sarebbe per lo meno inconsueto.

Ma ancora più significativa è la simmetria con gli *incipit* del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Se il confronto tra le tre cantiche evidenzia un chiaro movimento ascensionale, dalle muse infernali alle «sante muse» del Purgatorio, fino ad Apollo, mi sembra difficile non pensare ad un'analoga ripresa e a un analogo movimento per la serie «alto ingegno», «navicella del mio ingegno», «nostro intelletto». Come per descrivere il viaggio attraverso l'Inferno e il Purgatorio sono sufficienti le Muse, seppure innalzate – nel passaggio dalla prima alla seconda cantica – alla dimensione religiosa del sacro, ma per il Paradiso si rende necessaria l'assistenza e l'ispirazione di Dio, così la facoltà esclusivamente terrena dell'ingegno deve lasciare il posto a quella dell'intelletto, direttamente creata da Dio e che partecipa dell'immagine e somiglianza divina. Il problema, semmai, sarà quello di stabilire l'esatto rapporto tra l'«alto ingegno» del II dell'*Inferno* e la «navicella» dell'ingegno purgatoriale: ma di questo discuteremo più avanti.

Piuttosto, mi pare meriti attenzione il fatto che si passi dalla dimensione, fortemente individuale, dell'ingegno, alla dimensione collettiva dell'intelletto: l'«alto ingegno» dell'uomo Dante, «la navicella del *mio* ingegno»; ma «*nostro* intelletto». E a questo punto non ci si può più esimere dal definire esattamente che cosa l'ingegno sia, anche in relazione (e in parziale opposizione) all'intelletto[19]. Conviene partire dalla definizione che ne dà Guglielmo di Conches nelle *Glosae super Platonem*, prol. IX: «Ingenium est vis naturalis ad aliquid cito intelligendum unde dicitur ingenium quasi "intus genitum"»[20]. L'ingegno, dunque, è l'insieme delle doti intellettive presenti nell'individuo fin dal momento della generazione, in accordo del resto con l'etimo (fondamentalmente corretto: da *in-* illativo e *gignere*) del vocabolo. L'ingegno si riferisce alla conoscenza nella sua dimensione terrena; non per nulla fa la sua comparsa, in un contesto fortemente limitante e in opposizione alla *mente*, nel canto XXVI dell'*Inferno*, il canto di Ulisse e

[19] Un'analisi delle occorrenze dantesche della voce è in Paul Arvisu Dumol, *The Metaphysics of Reading Underlying Dante's Commedia: the Ingegno*, New York, Lang, 1998.

[20] Citata da Vincenzo Valente *sub voce* nell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. III, p. 442.

dei limiti della scienza umana (e si ricordi, allora, che per Pietro di Dante il Citerone e Dioniso rappresentano la scienza e l'Elicona e Apollo la sapienza)[21]: «Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio / quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi, / e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi» (19-22). Di fronte alla contemplazione delle anime dell'ottava bolgia, Dante sente la necessità di mettere a freno l'ingegno, per evitare di cadere nella superbia e nella pretesa dell'autosufficienza intellettuale; mentre rivolge verso l'alto e acuisce la mente, che non è solo la memoria, ma l'«ultima e nobilissima parte de l'anima» (*Conv.* III, II, 16), la dimensione razionale dell'anima, nelle sue tre potenze fondamentali, «memoria, intelligenza [cioè intelletto] e volontade» (*Pg* XXV, 82). Anche l'intelletto, dunque, pertiene alla sfera della conoscenza: ma nella sua dimensione più sublime, fondata in Dio e raggiungibile da ultimo e in maniera completa dall'uomo soltanto attraverso la rivelazione.

L'ingegno è diverso da uomo a uomo («mio ingegno»): le doti intellettuali e dunque la possibilità di conoscere, in termini terreni, variano da individuo a individuo. L'intelletto, che è diretta creazione e dono di Dio, è comune a tutti gli uomini («nostro intelletto», appunto): la *visio Dei*, la rivelazione ultima del mistero di Dio, è possibile per tutti, e in forma completa. È per questo che l'ipotesi di Hollander, che parla di «alto ingegno» come ingegno divino, mi sembra inaccettabile: Dio è intelletto supremo, non ingegno, anche soltanto perché è ingenerato, laddove l'ingegno è relativo all'ambito della generazione. Ma anche pensare a un ingegno comune a tutte le Muse, come l'ipotesi dell'endiadi presuppone, è per lo meno discutibile, se il carattere fondamentale dell'ingegno è quello di essere individualmente determinato.

Dante invoca le muse perché gli diano la capacità tecnica, l'insieme delle doti poetiche necessarie per rappresentare la voragine infernale; e invoca il proprio ingegno perché sappia garantirgli gli strumenti intellettuali richiesti per dar corpo a tale visione, assolutamente eccezio-

[21] Pietro Alighieri, *Super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di Vincenzo Nannucci, Firenze, Piatti, 1845, pp. 547-548: «Ejus [Parnassi] duo juga figurant sapientiam et scientiam, quae insurgunt ex doctrina […]. Ad propositum igitur hucusque auctor tractando de his, quae inferius sunt, habuit satis de jugo Cithaeronis et de Baccho, idest de scientia rerum mundanarum. […] At nunc oportet eum tractare mathematice, metaphysice et theologice, ubi requiritus sapientia, et intellectus eget de novo hoc alio jugo Heliconio, idest sapientia, quae respicit contemplationem aeternae veritatis. Item eget Apolline».

nali rispetto a quelli solitamente necessari per la composizione di un'opera letteraria (per quanto – si badi bene – del tutto inadeguati per esprimere il mistero ultimo di Dio). L'ingegno è in grado di comprendere l'organizzazione dell'Inferno e, almeno in parte, quella del Purgatorio; è assolutamente inadeguato per il Paradiso, dove scompare e lascia il posto al solo intelletto. Allo stesso modo, del resto, Virgilio accompagna Dante per i primi due regni, ma lascia il posto a Beatrice nel terzo. L'ingegno, la conoscenza in termini terreni, è in grado di intervenire ed operare nella rappresentazione degli aspetti etici dell'aldilà. Ma oltre non va. Oltre è necessario l'intelletto, che è potenza della mente.

Dopo l'invocazione alle «muse» e all'«alto ingegno», allora, Dante passa alla mente: «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate». Si tratta, a mio parere, di due versi quasi sempre malamente spiegati. L'invocazione di Dante all'ingegno perché lo aiuti è profondamente diversa dal richiamo alla mente di cui «si parrà» la nobiltà: nel primo caso, infatti, si tratta di chiamare in causa le proprie doti intellettuali per metterle alla prova; nel secondo quella prova è già stata superata. La contrapposizione tra muse e ingegno da una parte e mente dall'altra è la contrapposizione tra due facoltà da cui Dante molto si ripromette, ma che ancora debbono dimostrare le loro capacità, durante la composizione della *Commedia* e in particolare dell'*Inferno* (donde la necessità di invocarle per chiederne l'aiuto) e una facoltà che invece ha già dimostrato la propria sublime eccellenza, fondata in Dio, nel corso del viaggio. In altre parole, e usando la metafora dantesca[22]: la mente ha già scritto ciò che Dante *agens* ha visto, mentre Muse e ingegno ancora debbono aiutare Dante *auctor* a comporre il proprio poema.

Nello scrivere, poi, la mente ha dimostrato fino in fondo, con assoluta evidenza, la propria nobiltà: del resto è noto che il verbo *parere* significa in Dante 'manifestarsi, apparire con piena evidenza'. Nella capacità di accompagnare Dante attraverso il suo viaggio ultraterreno e di conservare il ricordo di quell'esperienza la mente ha messo a frutto appieno le sue doti eccezionali (giacché nobiltà è «perfezione di propria natura in ciascuna cosa», *Conv.* IV, XVI, 4), che si fondano sulla compartecipazione con la mente divina che l'ha creata; e la *Commedia*

[22] La distinzione è già stata sottolineata da Hollander (*La Commedia. Inferno*, con il commento di R. Hollander, cit., p. 16): «della "mente" si dice semplicemente che è riuscita brillantemente a registrare i fatti del viaggio (e […], soprattutto, non è certo 'invocata', come si evince chiaramente dalla lettera del testo».

sarà la testimonianza visibile a tutti di quelle sublimi potenzialità. Muse (non ancora sante) e ingegno sono facoltà terrene, proprie dello scrittore; la mente è facoltà che partecipa del divino, che ha reso possibile il cammino del viaggiatore e ne ha fatto tesoro scrivendolo nella memoria. Del tutto fuori luogo, allora, le parafrasi di «qui si parrà la tua nobilitate» offerte da Mazzoni, «verrà messa al paragone»[23], da Bosco-Reggio, «si vedrà ciò che vali»[24], e peggio ancora da Pietrobono: «si dimostrerà se hai la nobiltà che si richiede»[25]. E discutibile anche quella della Chiavacci Leonardi: «apparirà […] la tua eccellenza nel ricordare»[26], perché lascia intendere che l'eccellenza sia dovuta al fatto che la mente di Dante sia migliore rispetto alla mente degli altri uomini, che il poeta abbia doti mnemoniche fuori del comune, anziché alla natura divina della mente, in opposizione ai limiti dell'ingegno, alto ma pur sempre umano. «Qui si parrà la tua nobilitade» significa dunque piuttosto che nell'opera letteraria in cui Dante rappresenta il suo viaggio nell'aldilà la mente, quella «mente che non erra» del v. 6, dimostrerà appieno le proprie straordinarie doti, apparirà in evidenza la sua natura divina[27], anche perché sulla mente – in quanto anima, e non soltanto memoria – quel viaggio è necessariamente fondato.

Per quanto meno grave, allora, non è del tutto corretto neppure parafrasare, come la quasi totalità dei commentatori e come anche l'*Enciclopedia dantesca* fa[28], *mente* con 'memoria'. Già Benvenuto da Imola avvertiva, sulla scorta di un passo di sant'Agostino, che mente e memoria non coincidono, e che il non errare della mente non deve essere ridotto semplicemente alle sue doti mnemoniche: «Notanter dixit *mente*, potius quam *memoria*; nam mens simpliciter et proprie loquendo de se semper est bona; memoria vero potest esse prava»[29].

---

[23] G. Mazzoni, *Saggio…*, cit., p. 178.

[24] *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., p. 21.

[25] *La Divina Commedia. Inferno*, commentata da Luigi Pietrobono, 4ª ed. interamente rifatta, Torino, Società Editrice Internazionale, 1953, p. 16.

[26] *Commedia. Inferno*, cit., p. 48.

[27] Come del resto già intendeva Giacomo Poletto (*La Divina Commedia. Inferno*, con commento del prof. Giacomo Poletto, Roma-Tournay, Tipografia liturgica di San Giovanni Evangelista-Desclée, Lefebvre e C., 1894, p. 32):«*Conv.*, IV, […] 16: "Per questo vocabolo *nobiltà* s'intende perfezione di propria natura in ciascuna cosa: onde non pur dell'uomo è predicata, ma eziandio di tutte le cose:" dunque è quanto a dire: *in questa narrazione si dimostrerà la tua bontà e perfezione*».

[28] Alfonso Maierù, *Mente*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. III, p. 904.

[29] Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbera, 1887, vol. III, p. 77.

Dante è sempre estremamente preciso nelle proprie scelte lessicali, e lo è in particolare nel caso di vocaboli di portata concettuale quali quelli qui in discussione. La mente non è, *tout court*, la memoria, ma la memoria è una delle potenze della mente. La mente non dimostra la sua nobiltà soltanto nella capacità di Dante di ricordare il proprio viaggio, ma anche nell'averlo reso possibile e accompagnato. Un'altra delle potenze della mente, l'intelletto, si è profondata tanto, è giunta là dove neanche la memoria ha potuto seguirlo. Ma qui, nell'*Inferno*, una simile distinzione sarebbe stata superflua, in quanto la capacità razionale e la facoltà del ricordo sono giunte allo stesso, sommo grado. Quando Dante usa *mente* in un contesto che pare riferirsi in maniera esclusiva alla memoria, lo fa perché nell'atto di cui parla, accanto al ruolo prevalente della memoria, è implicita anche una componente di interpretazione razionale, di comprensione intellettuale, divinamente fondata.

Nella prospettiva sin qui percorsa, faccio fatica anche a credere alla spiegazione, ormai quasi universalmente accettata, del Pagliaro, secondo cui l'aggettivo «*alto* detto dello *ingegno* non costituisce con esso un nesso stabilizzato come oggi l'avvertiamo, ma lo connota nella sua attività, "ingegno" che tende a cose alte»[30]. Peraltro già l'Anonimo fiorentino aveva ritenuto che l'aggettivo non implichi una dichiarazione di eccellenza poetica, ma vada inteso in relazione alla materia del poema: «*Alto ingegnio*, non alto quanto in sé, ma alto per rispetto delle cose che ha a trattare, che sono alte et maravigliose»[31].

La contiguità, pure spesso rilevata, con l'«altezza d'ingegno» attribuita da Cavalcante de' Cavalcanti congiuntamente allo stesso Dante e al figlio Guido (*If* X, 59) rende per lo meno improbabile una simile ipotesi interpretativa; e lo stesso si può dire dell'affinità con l'altro sintagma «alta fantasia» (*Pd* XXXIII, 142), quale che ne sia l'esatto significato, tuttoggi oggetto di vivaci discussioni. Il fatto che Cavalcante attribuisca anche a Dante altezza d'ingegno, poi, è ulteriore motivo, oltre a quelli già indicati, per pensare che l'«alto ingegno» invocato nella protasi della cantica sia proprio quello del poeta. Né vale, a mettere in dubbio tale convinzione, il fatto che non l'altezza d'ingegno, ma il dono gratuito della grazia abbia consentito a Dante il suo viaggio nell'aldilà («Da me stesso non vegno», *If* X, 61): giacché qui non delle condi-

[30] Antonino Pagliaro, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, 1966, vol. I, p. 77, n. 2.

[31] *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-74, vol. I, p. 33.

zioni del viaggio si tratta, ma della rappresentazione letteraria di uno specifico segmento del viaggio stesso, quello attraverso il regno infernale (e semmai merita attenzione il fatto che così può sembrare a Cavalcante, perché, essendo la sua prospettiva limitata alla dimensione materiale della vita e ai confini dell'Inferno, altro non può vedere oltre l'ingegno, oltre le doti individuali). Anche la memoria virgiliana sottesa già secondo Vellutello[32] al passo dantesco, «magnam […] mentem» (*Aen.* VI, 11), induce a pensare che *alto* determini *ingegno*, anziché connotarlo nella sua attività; e così l'altro legame, indiscutibile, con la purgatoriale navicella dell'ingegno. Come che si voglia spiegare il suffisso diminutivo, anche «navicella», infatti, costituisce una determinazione del successivo complemento di specificazione:

> Per correr miglior acque alza le vele
> omai la navicella del mio ingegno
> che lascia dietro a sé mar sì crudele.
> (*Purg.* I, 1-3)

Ma che cosa significa, esattamente, la metafora della navicella dell'ingegno? Che valore ha il suffisso diminutivo? La questione ha suscitato poco interesse tra gli interpreti, sia antichi sia moderni, con un paio di eccezioni che vedremo: e dire che si tratta di una delle metafore fondanti della *Commedia* e siamo in uno dei punti cruciali del poema. Verrebbe da pensare, di primo acchito, alla volontà dantesca di sminuire tale facoltà, unicamente umana, in relazione ad una materia più elevata (le «miglior acque») rispetto al mare crudele dell'Inferno. L'ingegno di Dante, che ben poteva essere alto, pienamente adeguato, nell'affrontare e rappresentare le anime morte alla grazia, e che obiettivamente è alto, a confronto di quello della maggioranza degli uomini, è comunque una navicella, uno strumento appena appena sufficiente ora che si tratta di percorrere le acque del Purgatorio, dove accanto ai problemi di carattere etico sempre più spesso si affacciano quelli di carattere teologico (donde le tante soluzioni parziali, che necessiteranno di ulteriore approfondimento, come quelle del problema del libero arbitrio o del significato dell'amore).

L'ipotesi non manca di una sua logica; eppure non mi convince pienamente. Il movimento che si ha dalle Muse alle sante Muse ad Apollo è un movimento ascensionale; e ascensionale dovrebbe essere anche il movimento dall'«alto ingegno» alla «navicella» dell'ingegno

[32] A. Vellutello, *La Comedia di Dante Aligieri*, cit., vol. I, p. 224.

all'intelletto che «si profonda tanto». In più, i diminutivi sicuramente tali, nel *Purgatorio*, si contano sulla punta delle dita di una mano; e gli altri due termini con suffisso diminutivo che compaiono nello stesso canto I hanno certamente valore intensivo (sono, è noto, le *fiammelle* del v. 25, che sono fiamme vividissime; e l'*isoletta* del v. 100, che è l'isola del Purgatorio, tutt'altro che piccola: e sarà dunque l'isola più lontana rispetto al continente, e magari anche quella di dimensioni maggiori). In maniera analoga, la *navicella* dell'ingegno potrebbe essere una nave particolarmente agile e adatta alla navigazione: tanto più che un analogo ricorso al diminutivo si incontra, per di più a breve distanza, nella rappresentazione di un'altra imbarcazione. Mi riferisco al «vasello snelletto e leggero» di *Pg* II, 41, che designa il vascello, l'imbarcazione agilissima e velocissima, che naviga a fior d'acqua, guidata dall'angelo nocchiero senza far ricorso ad «argomenti umani». Lì il suffisso è applicato all'aggettivo: ma la somiglianza resta notevole. In questo caso, il significato sarebbe esattamente opposto, rispetto a quello prima postulato: la nave agilissima dell'ingegno di Dante, fuor di metafora il suo ingegno acutissimo e penetrante, sta per affrontare la nuova fatica letteraria. Tuttavia anche *vasello*, cioè vascello, è costruito con suffisso diminutivo, dal lat. *vasculum*: e si potrebbe allora pensare che la navicella indichi, piuttosto che una nave particolarmente agile e veloce, una nave particolare, dotata di specifiche caratteristiche.

Tutte le diverse possibilità erano già state avanzate con acume, seppure senza adeguata giustificazione argomentativa e senza che si operasse una scelta tra l'una e l'altra, da Benvenuto da Imola:

> *La navicella del mio ingegno*, idest, ingenium meum, quod est tanquam navicula; et dicit diminutive navicula ratione honestatis et humilitatis, quia pervenit ad materiam humilem. Nam secundo capitulo Inferni faciens invocationem suam dixit satis superbe: *o alto ingegno*, vel respexit metaphoram magis propriam, quia navicula velocius currit per aquam, et nihil velocius est ingenio, quod percurrit universum cito, et multa complectitur. Navicula etiam facilius penetrat aquam, et ita ingenium acutum materiam. Vel dicit navicula, quia postea navigabit cum magna navi armata aquam paradisi, ubi dicit secundo capitulo, *dietro al mio legno che cantando varca*[33].

Recentemente Illiano ha scartato il valore diminutivo in considerazione della collocazione del sintagma all'interno di quella che chiama

[33] Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, cit., vol. III, pp. 2-3.

la «flottiglia dell'ingegno», ricostruendo un sistema di relazioni prezioso e pienamente condivisibile:

> La chiosa dell'Ottimo, secondo cui «nello Inferno passa con barca, quasi ogni ingegno sia sufficiente a quello; nel Purgatorio introduce navicella, che è maggiore che barca e minore che nave» non dovrebbe indurre a una lettura in senso diminutivo di un termine-emblema destinato a rimaner vincolato all'uso dantesco proprio perché s'inserisce in quella prodigiosa *gradatio* della flottiglia dell'ingegno che, salpando prima con la nave che alza solo l'artimone della ragione (*Conv*. II, I) e poi con l'agile e propizia consorella purgatoriale che alza tutte le vele ma non ancora per distanziare le barchette, si adornerà del «legno che cantando varca», troppo rapido per quelli della «piccioletta barca» ma non per quelli del «navigio» atto a tener dietro al «mio solco» (*Par*. II), […] per navigare infine, virando e potenziando la prora delle *Georgiche* (IV 117), con l'orgoglio dell'«ardita prora» che fende mari interdetti a «picciola barca» (*Par*. XXII 68 e 67)[34].

Mi sembra importante, a questo punto, ricordare la fonte dell'immagine dantesca, mai sottaciuta dai commentatori, ma mai neppure adeguatamente tenuta in considerazione e analizzata nelle sue importanti implicazioni metaletterarie: l'elegia terza del terzo libro di Properzio, dov'è ricordata l'*ingenii cymba* dell'autore. Ma leggiamo una più ampia porzione del testo, indispensabile per capire:

> Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
> Bellerophontei qua fluit umor equi,
> reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,
> tantum operis, nervis hiscere posse meis;
> parvaque tam magnis admoram fontibus ora,
> (unde pater sitiens Ennius ante bibit,
> et cecinit Curios fratres et Horatia pila […],
> cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus
> sic ait, aurata nixus ad antra lyra:
> «Quid tibi cum tali, demens, est flumine? Quis te
> carminis heroi tangere iussit opus?
> Non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti:
> mollia sunt parvis prata terenda rotis,
> ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,

[34] Antonio Illiano, *Purgatorio I 1-31*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paolella, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia, 1993, p. 452, dove - a p. 451 - giustamente si ironizza sul fatto che «la navicella dell'ingegno purgatoriale» è «vanamente inseguita dalle barchette degli annotatori più sensibili alla tenerezza del diminutivo».

quem legat exspectans sola puella virum.
Cur tua praescriptos evecta est pagina gyros?
Non est ingenii cymba gravanda tui.
Alter remus aquas, alter tibi radat harenas:
tutus eris; medio maxima turba mari est».

Le analogie tra il testo properziano e quello dantesco sono numerose ed evidenti. Nell'uno e nell'altro caso siamo di fronte ad una riflessione metaletteraria, relativa alla scelta della materia e dello stile che saranno impiegati nella nuova sezione dell'opera che il poeta si accinge ad affrontare (le cosiddette elegie romane per Properzio, il *Purgatorio* per Dante). Come Properzio, Dante ricorre alla metafora acquea per indicare la materia dell'opera letteraria e a quella dell'imbarcazione per indicare le forze messe in atto per la composizione dell'opera, e segnatamente l'ingegno. Più avanti nel testo latino, rispetto ai versi citati, compare anche la figura di Calliope («E quarum numero me contigit una dearum / (ut reor a facie, Calliopea fuit)», 37-38), per la cui comparsa nella *Commedia*, allora, si dovrà ricordare anche il precedente properziano, accanto a quelli abitualmente segnalati di Virgilio (*Aen.* IX, 525) e Ovidio (*Met.* V, 338).

Il sistema di immagini, insomma, è lo stesso: ben diverso, però, è il modo in cui queste sono poste in relazione tra di loro e il significato che assumono. Come sempre in questi casi, più che le analogie sono significativi gli scostamenti, per comprendere appieno la strategia messa in atto dal poeta cristiano. Cominciamo dalla fine, da Calliope. La musa properziana prende per mano il poeta, lo accompagna alla fonte, vi attinge l'acqua di Filita e con essa bagna le sue labbra. Fuor di allegoria, Properzio avanza l'idea di una poesia perfetta (Calliope è la più importante tra le Muse, quella deputata tradizionalmente al genere epico) anche nella rinuncia alla materia alta delle armi e degli eroi e allo stile tragico: «Nec tibi sit rauco praeconia classica cornu / flare nec Aonium tingere Marte nemus» (41-42). È il modello callimacheo, del resto poco avanti esplicitamente richiamato in apertura dello stesso libro terzo (III, 1, 1: «Callimachi Manes et Coi sacra Philitae»), che comporta la rinuncia al poema epico: ma con l'ulteriore riduzione del passaggio dalla misura dell'esametro a quella del distico elegiaco, dall'epillio all'elegia. Dante riporta Calliope al poema, per altro lasciando fin d'ora intuire, con l'introduzione dell'avverbio *alquanto* («e qui Caliopè alquanto surga»), che ci sarà un livello più alto rispetto al modello classico, in cui Calliope rappresenta il vertice, quello del *Paradiso* e del «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Pd.* XXV, 1-2).

Ma anche l'immagine del viaggio per acqua subisce una significativa riscrittura. Apollo rimprovera Properzio per aver affrontato un viaggio eccessivamente difficile rispetto ai mezzi di cui dispone, e lo invita a rinunciare a traversate per mare che non potrebbero concludersi che con il naufragio. Dante si appresta a correre acque migliori con una navicella che nulla lascia intuire come inadatta all'impresa alla quale il poeta si accinge. Anche attraverso la memoria properziana, allora, si affaccia nel prologo del *Purgatorio* il ricordo di un viaggio, simmetrico e opposto, rispetto al viaggio di Dante, che è quello di Ulisse, poi più chiaramente alluso nel finale dello stesso primo canto. Fallimentare, il viaggio di Ulisse, come fallimentare sarebbe stato quello di Properzio, se il poeta latino lo avesse affrontato; coronato da successo quello di Dante. Di follia si macchierebbe Properzio («demens»), secondo Apollo, se affrontasse il grande fiume del poema epico; folle è il volo di Ulisse «per l'alto mare aperto» (*If.* XXVI, 100). Il canto I del *Purgatorio* si apre e si chiude sull'immagine di un mare placido che evoca per contrasto quella di un mare minaccioso e procelloso: l'inizio, con l'opposizione tra le «miglior acque» e il «mar sì crudele», è incentrata sull'*auctor* e sulle sue scelte poetiche, ed è condotta *a parte artifici*; il finale, con la descrizione della marina tremolante sotto la luce mattutina, che è però anche il «lito diserto / che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto» (130-132), il luogo del «turbo» che ha inghiottito il legno di Ulisse, riguarda l'*agens*. Il nesso tra il I del *Purgatorio* e il XXVI dell'*Inferno* è sottolineato dalla ripresa della perifrasi «com'altrui piacque» per indicare Dio (rispettivamente ai vv. 133 e 141, in entrambi i casi quasi in chiusura di canto) e della rima *esperto*:*aperto*, su cui ha fermato l'attenzione Maria Corti[35]. Si potrebbe aggiungere, a proposito della perifrasi, che nei due luoghi è piegata a significati antitetici, perché nell'episodio infernale esprime una volontà opposta e irriducibile rispetto a quella dell'eroe, mentre in quello purgatoriale documenta la docile accettazione di quella stessa volontà, così dando ulteriore evidenza all'umiltà di Dante a fronte della presunzione di Ulisse[36]; e a proposito del sistema delle rime, che sarebbe bene considerare anche la terza ri-

[35] Maria Corti, *La "favola" di Ulisse*, in *Percorsi dell'invenzione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 141-142.

[36] Sono consapevole che negli ultimi anni molti interpreti ritengono il fallimento dell'ultimo viaggio di Ulisse frutto non di colpa, ma di fatalità, di necessità; ma non ultima questa simmetria mi induce a credere ancora alla superbia dell'eroe.

ma, quella divergente tra i due passi, con un cambiamento che da solo basta a suggerire il significato ultimo dei due episodi. Nell'*Inferno*, abbiamo infatti *esperto*:*aperto*:*diserto*, nel *Purgatorio*, *discoverto*:*diserto*:*esperto*: da una parte sta l'immensità di un mare aperto e senza approdo, dall'altra la scoperta di una nuova terra, solitamente preclusa agli uomini.

Del resto, l'umiltà in antitesi rispetto alla superbia – la superbia punita delle Pieridi che hanno sfidato le Muse, l'umiltà di Catone che si offre come vittima sacrificale per la salvezza del mondo intero[37], la riconquistata umiltà, dopo la superbia del peccato e della ribellione a Dio, di Dante che docile si piega alla volontà divina e all'arte di Virgilio – costituisce il nodo fondante dell'intero canto, quello che unifica i tre momenti apparentemente staccati tra loro della protasi, dell'incontro con Catone, di Virgilio che pulisce con la rugiada le guance di Dante. Numerosi studi[38] hanno dimostrato che nell'ottica dantesca Catone è *figura Christi*: e Cristo, l'agnello di Dio che si è offerto in sacrificio per la salvezza degli uomini, è il supremo esempio di umiltà. È sull'umiltà che si fonda la salvezza e la resurrezione, come dimostra l'episodio del giunco strappato da Virgilio per cingerne la fronte di Dante, che mette capo a una prodigiosa rinascita: «Quivi mi cinse sì com'altrui piacque: / oh meraviglia! ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse» (I, 133-136). La rinascita del giunco ripete, nel proprio carattere incomprensibile e prodigioso («oh meraviglia!»), la salvezza misteriosamente concessa da Dio a Catone a dispetto del suicidio: che dunque non è da intendersi come atto di superbia e protervia, ma come gesto di umiltà, sacrificio e offerta di sé per la salvezza di tutti gli uomini. Dante è ben consapevole di aver stupito i suoi lettori: e con le ultime righe del canto indirizza quello stupore in una precisa direzione. L'acqua che ha travolto il legno di Ulisse facendolo inabissare e che non permetterebbe a nessun'altra pianta «che facesse fronda / o indurasse» di sopravvivere (I, 103-104), è la stessa acqua di fronte a cui il giunco si piega docile senza riportar-

[37] Sull'argomento mi permetto di rinviare al mio *La custodia, la vera libertà, la colpa, la pena. Ancora sul Catone dantesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX (2012), pp. 321-353.

[38] Ricordo almeno Ezio Raimondi, *Rito e storia nel canto I del Purgatorio*, in *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, p. 82; Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 127; e Giorgio Barberi Squarotti, *Ai piedi del Monte: il prologo del Pugatorio*, in *L'ombra d'Argo. Studi sulla Commedia*, Torino, Genesi, 1992, p. 272.

ne danno alcuno, anzi dimostrando una prodigiosa capacità di rinascita.

Che ruolo ha, in questo sistema, la navicella dell'ingegno? Non può non aver ragione Illiano quando sostiene che il termine non sopporta una lettura in senso diminutivo e restrittivo: sennò non si capirebbe la divergenza con la fonte properziana. Del resto, anche in Properzio l'immagine della *cymba* non vuole esprimere tanto la limitatezza dell'ingegno (Calliope bagna comunque le labbra del poeta), quanto l'inadeguatezza rispetto al genere; e nel *Purgatorio* è una navicella anche la Chiesa (XXXII, 129: «O navicella mia com' mal se' carca»), che è universale e certamente non inadeguata a condurre l'umanità alla salvezza. L'ingegno è necessariamente acutissimo e capace di supportare il viaggio, che viene affrontato e non eluso, a differenza di Properzio, né si conclude con un naufragio, come quello di Ulisse. Il fallimento del viaggio di Ulisse, del resto, è già implicito nell'imbarcazione impiegata, un'imbarcazione a remi spinta da un manipolo di uomini, una galea, del tutto inadatta alla navigazione oceanica[39]. Ma è altrettanto vero che, nella gerarchia ascensionale tra le tre cantiche, la navicella deve essere un'imbarcazione di rango inferiore rispetto al «legno che cantando varca» di *Pd* II, 3: quell'imbarcazione che i lettori che sono in «piccioletta barca» (in una barca decisamente piccola, troppo piccola per affrontare un simile viaggio: e siamo di nuovo, dunque, di fronte a un suffisso che ha valore intensivo e non diminutivo) non debbono neppure attentarsi a seguire. Il legno è in grado di affrontare il mare aperto; le acque che si accinge a percorrere la navicella sono acque migliori, non tempestose.

A questo punto, allora, non è più in gioco l'agilità e la rapidità dell'imbarcazione, come implicitamente suggerisce Illiano («l'agile e propizia consorella purgatoriale», il «*legno che cantando varca*, troppo rapido»), fuor di metafora l'acutezza dell'ingegno: ma il tipo di viaggio che si ha da fare, e dunque il tipo di imbarcazione da impiegare. Già ho osservato che il sistema delle immagini è lo stesso di Properzio: ciò che muta sono le relazioni. Ma allora la navicella dantesca è la *cymba* properziana: in altri termini, un'imbarcazione adatta alla navigazione fluviale o al massimo sotto costa («Alter remus aquas, alter tibi radat harenas»), certamente non al mare aperto. Tale mi pare an-

[39] Sugli aspetti "tecnici" relativi alla navigazione nell'episodio di Ulisse ha scritto pagine puntualissime Claudio Sensi, *Dante, Ulisse, l'uomo, la libertà*, in *Parole di fuoco, parole di gelo. Tre saggi sull'Inferno*, Torino, Trauben, 2011, pp. 21-78 (si vedano in particolare le pp. 27-48).

che il significato del termine a *If* XVII, 100, quando a una navicella che sta manovrando per uscire di porto è paragonato Gerione: «Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro […]» (e prima, quando aveva visto il mostro per la prima volta, Dante l'aveva paragonato a un burchio: un'imbarcazione da carico, decisamente più grande di una semplice barchetta, ma adatta soltanto ad essere impiegata su fiumi, laghi e lagune, non certo nel mare aperto).

Entro questi limiti, la navicella dell'ingegno è solida e agile quanto serve, in sommo grado efficace; ma certamente non in grado di affrontare l'ultima parte del viaggio, fondata sull'intelletto. Non per nulla, alla *cymba*, alla nave che procede sottocosta, subentra nel *Paradiso* il «legno che […] varca», che affronta cioè la traversata dell'«alto sale».

Non mi nascondo che una simile interpretazione – pienamente coerente fin che si mettono in relazione i prologhi delle tre cantiche – offre il destro a una facile obiezione. In questo sistema di immagini, il viaggio attraverso il Purgatorio è un viaggio condotto sottocosta: ma il viaggio durante il quale Ulisse fa naufragio è «per l'alto mare aperto», attraversa l'oceano. Si potrebbe rispondere che siamo di fronte a due diversi ordini di discorso poetico: l'uno metaforico-allegorico, l'altro reale. Ma sarebbe una risposta poco dantesca. La *Commedia* è un sistema, un tutto coerente, dove il piano figurato e quello reale si corrispondono, giusta il principio della natura polisema dell'opera enunciato nell'epistola XIII. Ma c'è forse un altro modo di rispondere all'obiezione, più fondato nell'opera e criticamente più fertile. Non dimentichiamoci che, se il viaggio di Dante e quello di Ulisse mettono capo allo stesso approdo, la spiaggia del Purgatorio, hanno seguito rotte diverse, oltre ad essere fondato l'uno sulla grazia divina e l'altro sulle sole forze dell'ingegno umano. Il viaggio di Ulisse è un viaggio che sfida l'oceano, nella sua dimensione di assoluta alterità rispetto agli uomini, ai loro luoghi e alle loro cose. A dispetto dell'ardore a divenire esperto «de li vizi umani e del valore», della dimensione etica dell'esistenza, l'eroe greco lascia la civiltà e l'umanità: «ma misi me per l'alto mare aperto». E questo, senza entrare nei dettagli di quel passo, che ci porterebbero troppo lontani dal nostro discorso, mi pare il significato principale della promessa fatta da Ulisse ai compagni, e tanto dibattuta dalla critica con soluzioni opposte e contrastanti, di fare «esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente» (*Inf.* XXVI, 116-117). Ulisse si illude che un'esperienza di tipo gnoseologico, l'approdo alla conoscenza, sia possibile a prescindere dalla dimensione etica. Fino alla fine del Purgatorio, il viaggio dantesco è un viaggio fluviale o sottocosta, che si tiene ben attaccato e ai vizi umani e al valore: non per nulla,

ha per guida Virgilio, che è ragione umana inviata da Dio in soccorso di Dante, ma non illuminata dalla grazia. Unico è l'approdo dei due viaggi, ma diversa la rotta: e in questa diversità, anche, si fonda il diverso esito.

Anche in virtù di queste ultime considerazioni, faccio fatica a credere che la scena che ha luogo nel finale del canto, con Virgilio che prima pone «ambo le mani in su l'erbetta sparte» (124) e poi le passa sulle guance lacrimose di Dante, facendo «tutto discoverto / quel color che l'inferno» (128-129) aveva nascosto, possa essere intesa – come di solito si fa – come un rito lustrale in senso religioso. Ben altri rituali di purificazione dovrà subire Dante attraverso le sette cornici, fino all'ultimo nel Paradiso Terrestre, ai quali sono ministri creature beate, gli angeli e Beatrice. Non dimentichiamo che Virgilio è un'anima del limbo, è la ragione umana nelle sue più alte potenzialità ma anche con tutti i suoi limiti: né mi pare senza significato, allora, che nell'episodio ricorra il termine *arte* («io, che fui accorto di sua arte», 126), che indica quell'insieme di precetti e tecniche attraverso cui l'ingegno (di cui Virgilio è sommo esempio) trova realizzazione. Siamo sempre in una dimensione tutta umana, terrena ancora: e il gesto andrà inteso allora come il superamento del male in virtù della ragione umana e del pensiero filosofico, il recupero dell'umanità dopo la degradazione nel vizio (il colore del volto di nuovo visibile). Atto preventivo e necessario rispetto alla cancellazione delle sette P dalla fronte di Dante e al gustare le acque del Letè e dell'Eunoè, atto che quelli figuralmente anticipa, come la letteratura pagana prefigura le Sacre Scritture: ma non vero e proprio rito di penitenza e purificazione, che renderebbe superflui quelli che avverranno dopo (e di fatto l'intero percorso lungo le pendici della montagna).

Valter Boggione
Università di Torino

ALESSANDRA MANTOVANI

Il carteggio Fontanini-Muratori (1699-1716): storia di un'amicizia

Il carteggio Fontanini-Muratori rappresenta un capitolo significativo del dibattito culturale che, dalla fine del XVII ai primi decenni del XVIII secolo, animò la 'repubblica delle lettere' tra Italia ed Europa. Il rinnovamento metodologico dell'indagine storica ed erudita, l'attenzione filologica alla pubblicazione delle fonti documentarie medievali, l'impegno etico e civile per la modernizzazione della cultura italiana in una prospettiva multidisciplinare sono i fili conduttori di una conversazione colta e amichevole, animata da una passione intellettuale a lungo condivisa.

★

The correspondence between Fontanini and Muratori constitutes a significant chapter in the cultural debate that, from the end of the seventeenth century to the early decades of the eighteenth century, enlivened the Republic of Letters in Italy and Europe. The methodological renewal of historical and erudite studies, the philological interest in the publication of medieval documentary sources, an ethical and civic engagement aimed at modernising Italian culture in a multidisciplinary perspective form the core of a cultivated and friendly conversation animated by a long-shared intellectual passion.

Nella lettera del 10 maggio 1704, a commento delle osservazioni che andava annotando in margine al manoscritto della *Perfetta poesia italiana*, Giusto Fontanini[1] si rivolgeva a Lodovico Antonio Muratori nei toni di una consolidata e affettuosa consuetudine epistolare che affiancava l'ammirazione devota alla confidenza autorevole di un dialogo alla pari, per quanto mai dimentico del prestigio dell'interlocutore: «Io ci ho notate alcune cose a parte, conforme mi venivano quando andava leggendo il libro, le quali non istimo nulla e ancora voi farete

Autore: Alma Mater Studiorum - Università di Bologna; prof. a contratto; alessandra.mantovan3@unibo.it.

[1] Per Giusto Fontanini cfr. Dario Busolini, *Fontanini, Giusto*, in *DBI*, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, 48, pp. 747-752; Maria Teresa Molaro, *Giusto Fontanini e la sua biblioteca*, «Quaderni guarneriani», XXIII (1993), n. 13, pp. 11-59.

il medesimo»[2]. Non siamo di fronte ad una semplice formula di cortesia, codificata da un galateo largamente condiviso fra i membri di un'*élite* studiosa, solidale nell'impegno erudito e nelle profonde consonanze culturali[3], ma alla tonalità dominante di un carteggio iniziato nel 1699 e che, con differente frequenza ma senza sostanziale soluzione di continuità, procede fino al 1709 con qualche sporadico contatto ancora nel 1716[4], dunque ben oltre lo spartiacque del 1708 che segna una rottura insanabile tra i due corrispondenti.

La rivendicazione dei diritti imperiali ed estensi sulla città di Comacchio contro la Santa Sede[5], una controversa e dibattuta questione giuridica e giurisdizionalistica che ha inizio proprio in quell'anno, è probabilmente l'episodio più noto del rapporto tra Fontanini e Muratori, che li vede schierati su posizioni opposte, in una polemica feroce che deborda dai limiti della controversia politica e diplomatica e finisce per investire il campo comune della ricerca storica ed erudita, in un confronto senza esclusione di colpi che, soprattutto dalla parte di Fontanini, raggiunge punte di acredine e crudeltà vendicativa inaudite, fino all'accusa di eresia rivolta all'avversario. Ma se questa vicenda si è imposta, anche per la durata pluridecennale, come l'elemento decisivo di una relazione intellettuale del tutto emblematica di quei rapporti «di concorrenza, di consonanza e di frizione»[6] ben dif-

---

[2] Lettera di Fontanini del 10.V.1704. Le lettere di Giusto Fontanini a Muratori sono conservate presso la Biblioteca Estense Univesitaria di Modena, Archivio Muratoriano, filza 64, fasc. 20. Il carteggio Fontanini sarà edito a cura di chi scrive in Lodovico Antonio Muratori, *Carteggi con Filippini…Furnò*, Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori, vol. 18.

[3] Cfr. Aldo Andreoli, *Nel mondo di Lodovico Antonio Muratori*, Bologna, Il Mulino, 1972; Michele Monaco, *I rapporti di L.A. Muratori con i «letterati» romani del suo tempo,* in *Muratori e la cultura contemporanea*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani, Modena 1972, Firenze, Olschki, 1975, I, pp. 57-100.

[4] Il carteggio si compone di 56 lettere così distribuite negli anni: 1699: 2; 1700: 3; 1701: 6; 1702: 8; 1703: 11; 1704: 9; 1705: 1; 1706: 2; 1707: 6; 1709: 6; 1716: 2.

[5] Sulla questione di Comacchio e il ruolo sostenuto dal Muratori nella controversia si vedano, anche per l'ampia bibliografia riportata, Sergio Bertelli, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1960; Fabio Marri, *Agli albori del filogermanesimo di Muratori: documenti inediti sulla questione comacchiese*, in *Il Settecento tedesco in Italia*. Gli italiani e l'immagine della cultura tedesca nel XVIII secolo, a cura di Giulia Cantarutti, Stefano Ferrari, Paola Maria Filippi, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 15-59; Matteo Al Kalak, «*La provvidenza deciderà». Comacchio, Paolo Segneri e i dilemmi di Muratori,* «Rivista di Storia del Cristianesimo», XI (2014), n. 1, pp. 115-140;

[6] Lodovico Antonio Muratori, *Carteggi con Mabillon…Maittaire*, a cura di Corrado Viola, Firenze, Olschki, 2016, p. 85. È detto del rapporto tra Scipione

fusi fra i letterati nella stagione di passaggio tra *ancien régime* ed epoca dei Lumi, essa resta di fatto esclusa dallo scambio di missive e responsive che la precedono e per un breve tratto l'accompagnano: una lunga conversazione nella quale i due interlocutori non si spogliano mai dei ruoli che rivestono l'uno rispetto all'altro, di quella «immagine di sé»[7] costruita a garantire un dialogo fin quando questo appare possibile, anche se le circostanze intorno cominciano irreversibilmente a mutare[8].

Il carteggio tra Fontanini e Muratori è stato d'altro canto più volte tangenzialmente esplorato da ricerche che hanno messo in luce il ruolo di sodale e consulente prestigioso sostenuto da Fontanini, introdotto nella laboriosa officina creativa del suo già illustre corrispondente a discuterne fin dalla genesi i progetti più ambiziosi, soprattutto nella stagione del dibattito militante per il rinnovamento della cultura e della letteratura nazionale tra i *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia* e il trattato *Della perfetta poesia italiana*[9]. Resta vero però che l'insieme del carteggio, ad oggi inedito nella sua interezza, merita una lettura più sistematica e auspicabilmente completa proprio perché consente di delineare in un'ottica di «rete», ovvero di relazioni, letture, contatti pazientemente costruiti, un panorama d'insieme; quell'ampiezza di «interconnessioni» da cui emerge un «contesto»[10], ovvero il dibattito culturale che negli anni tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del Settecento si svolge tra Milano, Firenze, Modena e Bologna da una parte e Roma dall'altra, sempre però rapportandosi alla

---

Maffei e Muratori, ma appare del tutto applicabile anche alla vicenda Fontanini-Muratori.

[7] Corrado Viola, *Introduzione* a *Le Carte vive*. Epistolari e carteggi nel Settecento, a cura di Corrado Viola, Roma, Edizioni di storia e lettertura, 2011, p. XVIII.

[8] Impegnato a confutare le posizioni di Giacomo Laderchi in merito alla pubblicazione dei *Mémoires* di Tillemont, nella lettera dell'8.IV.1708 Fontanini prega Domenico Passionei di non divulgare la notizia che è proprio lui l'autore della memoria difensiva a favore di Tillemont e diretta al Papa, che invece «quella bestia di Muratori voleva adesso far stampare». Cfr. Alberto Caracciolo, *Domenico Passionei tra Roma e la repubblica delle lettere*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1968, p. 65.

[9] Dell'ampia bibliografia esistente sulle opere citate, si fa riferimento unicamente ai saggi in cui siano state riprodotte in parte o per intero lettere di Fontanini al Muratori: Giorgio Boccolari, *Muratori, Fontanini e la 'Perfetta poesia'*, «Muratoriana», V (1955), n. 4, pp. 34-43; A. Andreoli, *Nel mondo di Lodovico Antonio Muratori*, cit., 143-171; Alfredo Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della Perfetta poesia e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 1987.

[10] C. Viola, *Introduzione*, cit., p. XIX.

più ampia dimensione europea della «repubblica delle lettere»[11]. Converrà dunque procedere con un'analisi – per così dire – in orizzontale, che restituisca la pluralità dei temi affrontati nelle lettere, tradotti concretamente in relazioni e incontri reali o a distanza, sempre mediati da libri, manoscritti e documenti letti, prestati, recensiti, copiati o comunque condivisi. Da questa ricognizione estensiva potranno in prospettiva emergere alcuni fili conduttori, grandi direttrici di una riflessione a due o più voci, da individuare con maggiore chiarezza nello svolgimento verticale della diacronia, all'interno della quale i problemi affrontati si legano a precise fasi cronologiche da cui scaturisce il disegno riconoscibile di un segmento di storia della cultura.

Nel 1699, all'epoca dei primi contatti espistolari documentati tra Fontanini e Muratori, quello dell'allora bibliotecario responsabile dell'Ambrosiana di Milano era un nome già piuttosto noto e stimato sia in Italia che in Europa: l'eco suscitata della pubblicazione dei due volumi degli *Anecdota Latina*, tra 1697 e 1698, lo aveva posto a diretto contatto con il mondo dell'erudizione cattolica fiamminga e francese, dai Bollandisti ai padri benedettini di San Mauro. Allievo del p. Benedetto Bacchini, l'amico e corrispondente del Mabillon presso il quale, negli anni dell'apprendistato modenese, da studioso esordiente si era formato ai principi di una storiografia ecclesiastica metodologicamente aggiornata in nome della filologia e di una rinnovata scienza diplomatica[12], Muratori corrispondeva in margine ai temi affrontati negli *Anecdota*, magari per il tramite di Antonio Magliabechi, con Papenbroeck e Mabillon, ma anche con Jean Boivin ed Étienne Baluze[13], affrontando i problemi che una lettura impregiudicata dei documenti poneva alla coscienza di un uomo colto e di fede[14].

Fu probabilmente per il tramite indiretto del Magliabechi e diretto di Apostolo Zeno[15] che Muratori entrò in contatto con Fontanini, il

---

[11] Cfr. Hans Bots, Françoise Waquet, *La repubblica delle lettere*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 11-36.

[12] Per la formazione culturale del Muratori resta fondamentale il riferimento a Ezio Raimondi, *I lumi dell'erudizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989, in particolare per i saggi *I padri maurini e l'opera del Muratori*, pp. 3-77, e *La formazione culturale del Muratori*, pp. 99-124.

[13] Cfr. L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit. pp. 252-253 e p. 266.

[14] S. Bertelli, *Erudizione e storia*, cit. pp. 38-43.

[15] Il 1.IV.1698 Fontanini aveva scritto a Magliabechi di aver saputo dallo stesso Zeno che questi aveva inviato a Magliabechi il suo *Ragionamento delle masnade*, cfr. L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit., p. 266, mentre Magliabechi dà conto al Muratori di aver ricevuto l'opera, cfr. *Ivi*, pp. 370-371. A sua volta Muratori scrive

quale si rivolgeva a lui come a uno storico esperto in quella lettera che inaugurava il loro carteggio e che vale la pena ricordare, soprattutto perché ci introduce ai temi e agli oggetti intorno ai quali si va consolidando un'amicizia nata all'interno di una rete di relazioni comuni:

> È lungo tempo che io mi dinoto ammiratore del merito di V. S. Illustrissima, e come ché desiderassi più volte di renderla consapevole del mio rispetto, contuttociò non ebbi tanto ardire senza qualche opportunità. Ma ora, che questa ventura mi viene offerta dal compitissimo sig. Federico Rostgaard, io son necessitato non solamente a lasciare ogni pusillanimità, ma son posto in debito di correre con tutta prontezza a riverirla, e a renderle pienissime grazie dell'incomodo che ha preso nel rivedere quel manoscritto delle Leggi longobarde, come io l'avevo pregata col mezzo del sopraccennato signore […]. Dedico dunque alla sua gentilezza la mia divozione, siccome già l'ho dedicata alla sua virtù; e benché il non esserle per anco arrivato il mio Ragionamento delle masnade sia piuttosto mio vantaggio, poiché mi si prolunga il pericolo di perdere quel nulla che io mi sono presso lei; nulladimeno io bramo che lo vegga acciocché abbia indi occasione di moderar in avvenire il concetto che le è piaciuto formar delle mie debolezze: e se saprò che non lo abbia ricevuto all'arrivo della presente, cercherò io stesso il modo di farlene giunger uno[16].

Accanto al nome di Frederik Rostgaard, lo studioso danese impegnato nella ricerca delle lettere inedite del Libanio, già ospite del Muratori all'Ambrosiana e in viaggio in quel momento tra Firenze e Roma,[17] compariva dalla parte del Muratori quello di Nicolas Bellotte, canonico della cattedrale di Laon, già raccomandatogli dal Mabillon[18], che il modenese chiedeva a Fontanini di introdurre ai protagonisti della cultura romana «li sigg. abati Zacagna, Bianchini o Bonarotti, come anche presso il cav. Prospero Mandosio»[19]. Nella responsiva di Fontanini, l'assenso alla richiesta muratoriana, fra le rituali espressioni di modestia, appariva quasi un atto dovuto nei confronti del Bellot-

---

allo Zeno: «Ho letto in fretta la dissertazione del dottissimo sig. Fontanini e la lettera pure a lei diretta. Mi favorisca ella di dirgli in mio nome che senza timor d'adulazione egli è un valoroso letterato e che mi stimerò sommamente felice in avvenire s'egli mi comanderà con tutta libertà e mi porrà nel numero de' suoi amici». Cfr. Lodovico Antonio Muratori, *Epistolario*, a cura di M. Campori, Modena, Società tipografica modenese, 1901, II, n. 320, p. 370, 28.I.1699.

[16] Lettera di Fontanini del 6.II.1699.

[17] L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit., p. 218.

[18] L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit., pp. 10-11.

[19] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 357, p. 408, 20.IX.1699.

te «essendo [*Bellotte*] venuto a trovarmi co' monaci di S. Mauro, nostri comuni amici»[20].

La cornice entro la quale si collocava questo scambio di cortesie, una sorta di orizzonte comune definito non solo dai problemi ma dal metodo e dallo stile della ricerca che emerge fin dalle lettere più antiche, era dunque quella del secondo *iter italicum* dei padri maurini, il p. Montfaucon e il p. Brioys che percorrevano l'Italia tra il 1698 e il 1701[21], alla ricerca dei tesori manoscritti della storia ecclesiastica medievale conservati nelle biblioteche e negli archivi. Quella tra Fontanini e Muratori si configurava dunque come una conversazione tra studiosi che si sentivano a tutti gli effetti protagonisti della *renovatio studiorum* che investiva le discipline storiche ed erudite tra la fine del XVII secolo e gli inizi del Settecento; voci non provinciali di quella «internazionale cattolica della cultura»[22], impegnata sul doppio fronte della battaglia contro l'eccellenza storico-filologica del mondo protestante e le istanze potenzialmente sovversive del nuovo razionalismo filosofico.

Così, mentre le lettere successive al ritorno di Muratori a Modena come bibliotecario ducale – «in così riguardevole e nobil posto come è quello che le ha conferito cotesto Serenissimo di Modana»[23] – si arricchivano di riferimenti alle ricerche che impegnavano Fontanini anche sul fronte della storia del suo Friuli e ne evidenziavano il legame con i nomi allora tra i più illustri della cultura veneta, da Apostolo Zeno a Filippo Del Torre, vescovo di Adria[24], non stupisce che egli facesse direttamente riferimento anche ai conflitti che travagliavano il mondo

---

[20] Lettera di Fontanini del 26.XII.1699.

[21] Cfr. E. Raimondi, *I padri maurini*, cit., pp. 23 ed anche S. Bertelli, *Erudizione e storia*, cit., pp. 73-74. Il primo *iter italicum*, di cui erano stati protagonisti il p. Mabillon e il p. Germain, si era svolto tra il 1685 e il 1686.

[22] Ezio Raimondi, *Ragione ed erudizione nell'opera del Muratori*, in Id., *I lumi dell'erudizione*, cit., p. 79. La definizione è tratta da Gall Heer, *Johannes Mabillon und die Schweizer Benedektiner*. Ein Beitrag zur Geschichte der historischen Quellenforschung im 17.18. Jahrhundert, Verlag Leobuchhandlung, St. Gallen, 1938, p. 426, dove Mabillon viene definito «Muster eines international denkenden Gelehrten, für den es in der Wissenschaft so wenig nationale Grenzen gab, wie in der allumfassenden Weltkirche».

[23] Lettera di Fontanini del 8.IX.1700.

[24] Nella lettera del 8.IX.1700 si legge: «Abbiamo fuori un altro libro, ma nobile assai del sig. abbate della Torre mio paesano e commensale pieno di molta erudizione antica; e anco in quest'opera si parla di V.S. Illustrissima. Il libro è intitolato *Monumenta veteris Antij* etc. 4.to». Su Filippo Dal Torre e i suoi rapporti con il Muratori, cfr. M. Al Kalak, «*La provvidenza deciderà*», cit., pp. 115-120.

della erudizione sacra su aspetti metodologici che aprivano a spinose difficoltà dottrinali:

> Il p. Gianningo mi scrive d'Anversa che a primavera daranno al pubblico il 3º tomo di Giugno e ristamperanno il 2º per esser periti gli esemplari. Gli spiacerà intendere che qui sia stato proibito il Propileo, perché io lo consolo, potendosi sperare che si sia qui sfogata la malignità di chi faceva contro a tutta l'opera, la quale finalmente non riceve danno dall'esclusione del Propileo, che non entra nella serie dell'Acta sanctorum[25].

Questo rapido passaggio sottintendeva il riferimento ad una questione lungamente dibattuta, sollevata dal bollandista p. Papenbroeck che, nel *Propylaeum antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis*, premesso all'edizione di Aprile degli *Acta sanctorum* del 1675[26], aveva messo in discussione l'autenticità di quasi tutti i diplomi medievali di età merovingia, inficiando la possibilità stessa di un accertamento dei fatti storici di epoca altomedievale e la ricostruzione fondata delle vicende della chiesa in quei secoli. Questa posizione di estremo scetticismo, discussa e confutata dagli eruditi della scuola maurina e, tra gli altri, dallo stesso Mabillon del *De re diplomatica* (1681), uno dei testi su cui Muratori si era formato alla scuola del Bacchini, aveva suscitato una vasta polemica, seguita dall'accusa di eresia a carico del Papenbroeck e dalla messa all'Indice del *Propylaeum*. E proprio al bollandista p. Janninck, citato da Fontanini e autore di una apologia del Papenbroeck[27], il Muratori degli *Anecdota* aveva dedicato la *Notula oleorum*, una dissertazione che insieme alla *Disquisitio de reliquis* lo aveva introdotto a pieno titolo nel compromettente dibattito sul culto medievale delle reliquie, banco di prova della filologia sacra.[28]

Dietro ad una notizia che si presentava come un aggiornamento bibliografico, stava quindi uno dei nodi cruciali affrontati da una cultura cattolica che avvertiva la necessità di essere moderna e di non rinunciare all'accertamento rigoroso dei fatti, ma anche di sapersi avvalere della ragione per salvaguardare la fede insieme ai valori della

---

[25] Lettera di Fontanini del 12.II.1701.

[26] Daniel Van Papenbroeck, *Propylaeum antiquarium circa veri ac falsi discrimen in vetustis membranis*, in *Acta sanctorum Aprilis*, II, Antverpiae, 1675, cfr. S. Bertelli, *Erudizione e storia*, cit. pp. 64-65, dove si dà conto dello svolgersi della trentennale polemica.

[27] Cfr. A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., p. 82.

[28] Cfr. S. Bertelli, *Erudizione e storia*, cit., p. 43.

tradizione. Un'idea in cui l'abate Fontanini e il giovane studioso modenese potevano a questa altezza concordemente riconoscersi, animati entrambi da un'istanza di rinnovamento culturale e di rigenerazione spirituale che delle inquietudini del rigorismo giansenista condivideva più lo stile di ricerca e di pensiero che un'opzione di fede[29]. Di qui l'attenzione anche per il dibattito religioso che si riscontra nelle lettere del biennio 1699-1700, nelle quali Fontanini metteva a disposizione di Muratori una sintesi delle proposizioni condannate dal clero gallicano, traendone copia da un esemplare della *Censura et declaratio cleri gallicani congregati in materia fidei* avuto in prestito dal p. Montfaucon[30]; così come lo aggiornava sulla polemica che vedeva coinvolti i Gesuiti intorno alla *vexata quaestio* dei cosiddetti 'riti cinesi':

> Intorno alle cose di Confuzio, la questione s'è avanzata tant'oltre fra' Gesuiti e gli altri missionari francesi che non manca altro se non che vengano alle coltella o che combattano con le bombe e con l'artiglierie. Si hanno scritti l'un contra l'altro infiniti libri, temperati di quell'acrimonia che ella si può figurare. Ultimamente sono entrati di mezzo anco i Domenicani e il p. Alessandro ha dati fuora due grossi libri ne' quali pretende mostrar l'idolatria de' Gesuiti. E questi libri sono stati voltati in Italiano e stampati nascostamente a Napoli e il Generale della Minerva gli va dispensando pubblicamente. Venne poco fa a Roma il p. de' Combe gesuita, che è stato nella China, e si credeva che dall'animo di questo dipendesse la risoluzione di tutto nel S. Uficio; ma poi sopravvenuta la morte del Papa, anche questi rumori han preso sonno, per non risvegliarsi fino al nuovo Pontefice, il quale non si crede che possa succedere così presto per la gran difficoltà che è nell'accordarsi de' cardinali. […] Ultimamente i Gesuiti diedero alle stampe una lettera del p. Le Combe al Duca di Mena sopra le cose di Confuzio,[31] che fu pubblicata in Lione. Se V. S. Illustrissima a caso non l'avesse veduta, mi avvisi che procurerò di trovarne una per mandargliela[32].

Si trattava di un dibattito ormai pluridecennale, nato all'interno

---

[29] Sull'ambiente romano e le supposte simpatie gianseniste di Fontanini e dell'abate Domenico Passionei, a sua volta corrispondente del Muratori, cfr. A. Caracciolo, *Domenico Passionei*, cit., pp. 50-51 e M. Monaco, *I rapporti di L.A. Muratori*, cit., pp. 61-63 e 76-78.

[30] Lettera di Fontanini del 6.XI.1700.

[31] Sull'uso della grafia *Confuzio*, analoga alle forme *Confutio/Confuzo* utilizzate da Matteo Ricci, e *Confuso*, forma utilizzata dal Bartoli, e la loro polarizzazione culturale d'area italiana, cfr. Bruno Basile, *Bartoli e Confucio: il primo profilo di Confucio nella letteratura italiana*, «Filologia e critica», VIII (1983), n. 1, pp. 24-38.

[32] Lettera di Fontanini del 6.XI.1700.

della Compagnia di Gesù già all'indomani della morte di Matteo Ricci (1610)[33], che aveva progressivamente coinvolto, su posizioni spesso divergenti, anche i missionari francescani e domenicani in Cina: ci si era interrogati e divisi sul fatto che fosse legittimo – e se sì, in quale misura – tollerare la pratica millenaria del culto tributato agli antenati e a Confucio facendone un veicolo per la diffusione e l'assimilazione della religione cristiana. Alla posizione di apertura dei Gesuiti, che riconoscevano nell'adeguamento alle differenti consuetudini culturali dei popoli la via maestra dell'evangelizzazione e per questo ribadivano la natura eminentemente civile più che religiosa dei riti cinesi, si opponeva la posizione di chiusura degli altri ordini missionari attivi in Oriente, più inclini a sottolineare il rischio di idolatria sotteso a queste forme di ibridazione culturale e religiosa.

Provenendo da quella Roma in cui, dai tempi della *China illustrata* (1667) del gesuita Athanasius Kircher, la tensione missionaria e universalistica del cattolicesimo si era espressa anche nell'interesse filosofico e artistico per un simbolismo esotico concepito come linguaggio spirituale universale[34], la missiva di Fontanini era contemporaneamente segno di curiosità intellettuale e di consapevolezza della dimensione europea del dibattito. La questione era stata infatti nuovamente deferita al Santo Uffizio, dopo le recenti prese di posizione dei missionari Gesuiti in Cina: nella lettera si faceva preciso riferimento – nonostante l'ortografia dei nomi appaia fuorviante – alla *Dichiarazione sopra gli onori che i Chinesi fanno a Confusio ed a' Morti* del p. Le Gobien, dedicata al Duca di Maine, ed alla *Apologia de' padri Domenicani missionarii della China* (1699)[35], la responsiva pubblicata anonima, ma di cui l'autore era in realtà il p. Alexandre Noël, il «p. Alessandro» indicato dal Fontanini che dunque sulla vicenda appariva molto ben informato.

---

[33] Cfr. Michela Catto, *L'ateismo dei Cinesi in Matteo Ricci e Niccolò Longobardo. La strategia missionaria della Compagnia di Gesù in Cina*, www.giornaledistoria.net, 18/2015, pp. 1-14.

[34] Cfr. Valerio Rivosecchi, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 79-88. Dell'opera di Kircher si segnala la recente edizione e traduzione a cura di Biagio Santorelli, Athanasius Kircher, *Le meraviglie della Cina*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

[35] Cfr. *Apologia de' padri Domenicani missionarii della China*, overo Risposta al libro del P. Tellier Giesuita intitolato Difesa de' Nuovi Cristiani ed alla Dichiarazione del Padre le Gobien della medesima Compagnia, 'Sopra gli onori che i Chinesi fanno a Confucio e ai morti' di un Religioso Dottore e Professore di Teologia dell'Ordine de' Predicatori, in Colonia, appresso gli Heredi di Cornelio d'Egmond, MDCXCIX.

L'*Apologia* confutava l'affermazione del Le Gobien, il quale «ardisce dire che il maggior numero de' Domenicani, i più dotti e i più illuminati, sono stati costantemente de' medesimi sentimenti de' pp. Giesuiti, circa le cerimonie Chinesi e che hanno riguardato gli honori, che si fanno nella China a Confusio, ed a i morti, come consuetudini di un culto puramente civile, e non come cerimonie di un culto religioso»[36]; per questa ragione al Muratori che lo sollecitava a tenerlo informato sulla «idolatria chinese»[37], Fontanini precisava che «il Papa ha comandato che dalle parti si concordi il fatto, avanti di venire alla diffinizione della causa; e questo è stato un ottimo ripiego per non precipitar la sentenza sul fondamento di relazioni appassionate da una parte e dall'altra»[38]. Nelle lettere successive Fontanini dava notizia della pubblicazione di «una bella risposta, per quanto dicono, contra l'Apologia del p. Alessandro intorno al Confucio. L'autore era un tal «p. de Benedictis gesuita napoletano che scrisse contra Cartesio e Lionardo da Capua con poca felicità»[39], riprendendo poi la notizia e specificando che «Quello che ha scritta la difesa dicono essere il p. de Benedictis gesuita, che sotto nome di Benedetto Aletino scrisse altre molte contra Cartesio e il Capua»[40].

Con l'accenno agli opuscoli editi a Roma in difesa dei Gesuiti e della loro attività missionaria tra il 1700 e il 1702 dal p. De Benedictis[41], Fontanini mostrava di essere un osservatore autorevole o comunque informato e ben introdotto negli ambienti della Curia e di questa vicenda dava conto in modo puntuale al suo corrispondente modenese, ma senza prendere posizione esplicitamente[42]. Peraltro nemmeno da parte di Muratori vennero altre considerazioni nel merito e il suo interesse per la questione dei riti del confucianesimo va probabilmente ricondotto, al di là dell'urgenza del problema dottrinale e della sua sensibilità di religioso, alla viva curiosità verso universi culturali anche lontani e radicalmente altri rispetto a quello europeo. D'altro canto prima di cimentarsi, in un'epoca più tarda, in una relazione tra storico-etnografica ed epidittica sul *Cristianesimo felice nelle missioni de'*

---

[36] *Ivi*, p. 5.

[37] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 446, p. 499, 5.II.1701.

[38] Lettera di Fontanini del 12.II.1701.

[39] Lettera di Fontanini del 9.IV.1701.

[40] Lettera di Fontanini del 4.VI.1701.

[41] Cfr. Luigi Pezzella, *Benedetto Aletino. Un gesuita a Napoli contro i «Moderni»*, Avellino, Il Terebinto, 2017.

[42] Cfr. D. Busolini, *Giusto Fontanini*, cit., pp. 747-752 e A. Caracciolo, *Domenico Passionei*, cit., pp. 40-42.

padri della Compagnia di Gesù nel Paraguay (1743)[43], Muratori aveva espresso fin dai *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia* (1704), in anni sostanzialmente coevi al carteggio con Fontanini, la sua idea fiduciosa e progressiva di un mondo sempre più aperto e dominato dalla pluralità delle culture, là dove scriveva che «forse un giorno avverrà che l'Europa tutta ritorni nel buio dell'ignoranza e che nel tempo stesso, o la sola Cina, o altre parti dell'Asia, o l'America stessa fioriscano per la coltura dell'arti e delle scienze».[44]

In quel momento però la conversazione all'interno del carteggio intorno alle cose cinesi portava in una direzione diversa, foriera di ben altri sviluppi, in uno scambio in cui le considerazioni dei due corrispondenti lasciavano intravedere un dibattito allargato, dove la rete delle relazioni nasceva da incontri vissuti come opportunità straordinarie:

> Io lascerò di parlar delle prime due [*lettere*] per essere troppo vecchie, e dirò sol della terza, la quale mi ha cagionato un grandissimo piacere nel farmi pensare a quello che ella avrà goduto col nostro p. Montfaucon, il quale mi figuro a quest'ora molto avanzato nel viaggio per Francia, ove darà fuori le gioie raccolte in Italia, di dove per avarizia de' principi giacevan sepolte. Quando io penso all'abbandonamento delle lettere in Italia e del poco pregio in che si tengono i nostri ingegni, che in giudicio e in acutezza avanzano di molto gli stranieri, mi vien talento d'andar di là dall'ultima Tule per iscordarmene affatto. Egli è vero che è nostra confusione il vedere gli oltramontani a levarci quello che potrebbe far onore a noi, ma pure siam loro tenuti, mentre stampano le cose nostre, che per altro si perderebbono. Si è conceputa speranza che questo Papa abbia a protegger le lettere perché le proteggea da privato; ma i tumulti del mondo, e specialmente dell'Italia, lo tengono tutto occupato e distratto, e Dio sa quando si darà fine alle tragedie che si veggono ormai preparare. Da Anversa mi avvisa il p. Gianningo di aver pubblicato il tomo 3 di Giugno. Il p. Mabillon ristampa il libro De re diplomatica con aggiunte, e qui non si vede altro che libricciuoli contro a' Gesuiti e a Confuzio[45].

---

[43] Cfr. L.A. Muratori, *Opere*, a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 964-1013.

[44] *Ivi*, p. 280. In margine alle considerazioni sulla specificità e identità delle diverse lingue, l'idea della differenza tra le culture veniva ripresa anche nelle pagine della *Perfetta poesia italiana* proprio con un riferimento ai riti cinesi e alle polemiche suscitate intorno ad essi, cfr., *Ivi*, pp. 69-70.

[45] Lettera di Fontanini 4.VI.1701. Un accenno alla questione dei riti cinesi si trova di nuovo nella lettera del 14.I.1702 in cui si fa riferimento al documento re-

Il tema della decadenza culturale italiana, della perdita di un primato o per lo meno di un ritardo rispetto al resto d'Europa, in particolar modo alla Francia, attraversa quasi tutte le lettere del biennio 1700-1701 che si sono esaminate fino ad ora e si possono leggere anche seguendo questa traccia: in esse infatti si discuteva e si scambiavano informazioni su opere di critica letteraria e pubblicazioni recenti, su progetti editoriali in cui Fontanini e Muratori si dichiaravano rispettivamente impegnati e che, in diversa misura, apparivano riconducibili a un'ambizione di rinnovamento e di rinascita della cultura e della letteratura nazionali.

Il 7 Settembre 1700 Magliabechi raccomandava a Muratori come «libro eruditissimo» *L'Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato da Giusto Fontanini*[46], segnalandogli che in quelle pagine veniva fatto il suo nome come autore di una «difesa» dei poeti italiani dalle malaccorte stroncature della critica francese[47] e, proprio il giorno successivo, Fontanini scriveva a Muratori di sentirsi «molto consolato ancora in leggere l'idea del lavoro che ha per le mani»[48]. Il «lavoro» che Muratori aveva «per le mani» coincideva probabilmente proprio con la «difesa» dei poeti italiani preannunciata dal medesimo Fontanini nelle pagine del suo *Aminta difeso* e identificabile con il primo abbozzo di intervento nella polemica suscitata dal trattato *De la manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* del p. Bouhours. Si trattava del progetto muratoriano a cui, nello scambio epistolare tra Muratori e Giovanni Gioseffo Orsi del marzo di quell'anno, si faceva riferimento con il titolo provvisorio «*Il genio della poesia toscana*»[49].

Sul fatto che quelle pagine, nate come corollario e in parallelo alla

---

datto dai Gesuiti sull'identità dei riti controversi e, da ultimo, nella lettera del 8. III.1709.

[46] L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit., p. 390; il ringraziamento di Muratori per la notizia nella lettera a Magliabechi del 24.IX.1700, cfr. *Ivi*, p. 391.

[47] Giusto Fontanini, *L'Aminta di Torquato Tasso difeso e illustrato da Giusto Fontanini*, a cura di Andrea Gareffi, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2000, p. 160.

[48] Lettera di Fontanini del 8.IX.1700.

[49] Cfr. Lettera del 30.III.1700 di G. G. Orsi a Muratori in L.A. Muratori, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, a cura di Alfredo Cottignoli, Firenze, Olschki, 1984, p. 53: «Essendo qui capitato il signor abbate Alessandro Guidi l'habbiamo goduto due sere in compagnia de' signori Malisardi, Manfredi, Martelli e Bernardoni, e sempre si è fatta onorata commemorazione della persona e delle virtù di V. S. eccellentissima. Singolarmente ha mostrato genio d'intendersi con lei sopra cert'opera ch'il sig. Bernardoni suppone voler ella intitolare: *Il genio della poesia toscana*».

redazione della *Vita di Carlo Maria Maggi*[50], fossero l'incunabolo del più tardo trattato *Della perfetta poesia italiana* e che «nelle more del progetto muratoriano»[51] sarebbe poi stato l'Orsi ad assumerne in prima persona l'iniziativa, in un rapporto di «osmosi»[52] intellettuale in cui Muratori rimase tuttavia la vera coscienza critica, non mette conto soffermarsi perché sono circostanze troppo note. Quello che invece importa, rispetto a questa corrispondenza, è la modalità di un confronto che si dava come discussione su libri scritti e poi dati in lettura o scambiati in segno di omaggio, di considerazione e anche di autopromozione. Donare i propri libri, nella logica di comunicazione e condivisione[53] che ispirava l'ideale della *res publica litteraria*, voleva dire entrare da protagonisti in un circuito prestigioso, in una rete di relazioni amicali e di dibattiti che mettevano in contatto città come Roma e – ancor più di Modena – Bologna, veri e propri laboratori d'avanguardia del progetto di rinnovamento della letteratura e della cultura italiane, elaborato nelle nuove accademie letterarie e scientifiche[54]. E non è senza significato che i libri, anche nel caso di Fontanini e Muratori, fossero poi affidati alla mediazione di persone in cui appare agevole riconoscere i nomi di punta della nuova cultura, a cominciare dal bolognese Eustachio Manfredi, a cui Fontanini aveva scritto affinché gli facesse la cortesia di trasmettere al Muratori una copia dell'*Aminta difeso*[55].

L'edizione muratoriana delle *Rime* del Maggi, e della *Vita* che faceva ad esse da introduzione, rappresentava la prima vera assunzione di una posizione pubblica da parte del Muratori sia rispetto all'auspicata riforma della poesia italiana e all'idea di un nuovo legame tra «l'esercizio letterario e un più consapevole impegno civile»[56], che

---

[50] L.A. Muratori, *Opere*, cit., p. 59.

[51] Alfredo Cottignoli, *Introduzione* a L.A. Muratori, *Carteggio con Giovan Gioseffo Orsi*, cit., p. 7.

[52] Cfr. Andrea Battistini, *La «querelle des anciens et des modernes» attraverso il carteggio tra Orsi e Muratori*, in *Da Dante al Novecento*. Studi in onore di Alfredo Cottignoli, a cura di Sebastiana Nobili *et alii*, Bologna, Pàtron, 2014, p. 106; cfr. A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., pp. 42-46.

[53] H. Bots, F. Waquet, *La repubblica delle lettere*, cit., p 165.

[54] Cfr. Andrea Battistini, *Le accademie nel XVI e XVII secolo*, in *Storia di Bologna 3. Bologna nell'età moderna. II. Cultura, istituzioni culturali, Chiesa e vita religiosa*, a cura di Adriano Prosperi, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 197-205; *Accademie e cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 95-128; A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., pp. 129-142.

[55] Lettera di Fontanini del 6.XI.1700.

[56] Martino Capucci, *Lettura del Maggi lirico*, in Id., *Una «savia empiria erudita»*. Saggi di letteratura italiana tra Sei e Ottocento, Pisa, Pacini, 2015, p. 104.

all'attacco scatenato dalla critica francese non solo contro gli eccessi del cattivo gusto barocco, ma contro l'intera tradizione letteraria nostrana[57]. E dunque donare quel libro poteva rappresentare la risposta più opportuna a quanto Fontanini aveva già esposto nella difesa del Tasso, a integrazione del giudizio lusinghiero espresso nella lettera con cui Muratori aveva risposto all'omaggio del suo corrispondente[58].

Mentre il dialogo si allargava al Crescimbeni e dunque al *côté* romano dell'Arcadia[59], l'annuncio di un'opera in difesa della poesia e della letteratura italiana suonava come un auspicio di speranza. Partito il Montfaucon, nelle preoccupazioni della «guerra imminente», mentre in Olanda ferveva un'attività editoriale ad altissimo livello di specializzazione filologica, si guardava all'opera annunciata da Muratori come ad un segno di riscossa e rinascita nazionale: «Anch'ella ci dia qualche bell'opera e faccia vedere che l'Italia non cede alle provincie straniere»[60]. Così nello svolgersi dei progetti, con il maturare delle idee e il lento circoscriversi delle questioni, la conversazione epistolare tra Fontanini e Muratori dell'autunno del 1701 ci introduce direttamente nel laboratorio di quello che sarà il saggio sulla *Perfetta poesia italiana* in una delle sue parti più approfondite, discusse e rimaneggiate a più mani: la dissertazione sulla musica nel teatro antico.

La genesi dei capitoli IV-VI del libro III del trattato muratoriano sulla poesia, dedicati alla disamina della condizione del teatro italiano e alla polemica contro la moda dei drammi per musica responsabili, nella lettura che ne dava il Muratori, della corruzione del gusto e della moralità del pubblico contemporaneo, è stata da tempo studiata con rigore filologico da Alfredo Cottignoli e ricostruita in modo puntuale in tutte le fasi costitutive dell'avantesto[61]. L'ampia *Dissertazione musi-*

---

[57] Cfr. Fiorenzo Forti, *Maggi e la riforma letteraria del Muratori*, in *L.A. Muratori e la cultura contemporanea*, cit., pp. 25-47.

[58] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 446, pp. 498-499, 5.II.1701.

[59] Lettera di Fontanini del 12.II.1701: «Domattina a S. Pietro dirò al sig. Crescimbeni la stima che ella ha di lui e so che ne avrà contento, siccome l'ebbe mercoledì quando gli dissi che nella Vita del Maggi lo avea nominato».

[60] Lettera di Fontanini del 9.IV.1701.

[61] Cfr. A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., pp. 13-35, dove si trovano le indicazioni sui materiali manoscritti e sulla loro collocazione archivistica. Indicazioni meno complete e precise, ma con qualche riferimento in più alle lettere di Fontanini sulla revisione del manoscritto della *Perfetta poesia* in G. Boccolari, *Muratori, Fontanini*, cit., pp. 34-36, dove si rimanda a Tommaso Sorbelli, *Spigolature dai carteggi di alcuni corrispondenti di L.A. Muratori*, in *Miscellanea di studi muratoriani*, Modena, Società tipografica modenese, 1933, p. 204.

cale che, elaborata in due fasi distinte e documentate, occupava le cc. 559-606 del testo manoscritto e coincideva originariamente con i capitoli V-VII del libro III, sottoposta a puntuale revisione da parte di Orsi, Salvini e Fontanini, fu – com'è noto – integralmente espunta dalla redazione definitiva della *Perfetta poesia*, perché il problema della presenza o meno della musica nella totalità della tragedia antica rimaneva, nella diversità delle opinioni a confronto, un'aporia irrisolvibile. Era stato proprio Fontanini a sconsigliare Muratori di «lasciare la cosa problematica», perché «nelle cose di fatto e storiche» appariva più opportuno evitare «lo scetticismo, mentre una sola proposizione deve essere vera»[62]; d'altro canto Muratori, prima di rinunciare definitivamente alla *Dissertazione*[63], aveva anche accarezzato il disegno «di ridurla in un dialogo»[64] che avesse quali interlocutori Anton Maria Salvini, Orsi e lo stesso Fontanini e poter così dare conto, senza essere costretto ad un'opzione univoca, della pluralità delle tesi e dello scrupolo scientifico profuso nella ricerca e nell'analisi delle fonti.

Le lettere del carteggio Fontanini-Muratori del periodo Settembre 1701 - Gennaio 1702[65] rappresentano di fatto il punto d'avvio di questa complessa e alla fine irrisolta riflessione e come tali ad esse si accenna negli studi che qui si sono richiamati senza però che ne sia riportato mai direttamente il contenuto, anche se dal confronto tra i testi si evince che, all'altezza della stesura definitiva del trattato muratoriano, i riferimenti che vi si conservano sul tema della musica nei drammi antichi, a introduzione della requisitoria sul melodramma moderno, derivano direttamente da quelle lettere e non dalla *Dissertazione*. Dunque conviene soffermarsi su alcuni frammenti di questa corrispondenza che si presenta come un saggio erudito, arduo da seguire nei

---

[62] Cfr. *Le annotazioni di Giusto Fontanini alla 'Perfetta poesia'*, in A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., p. 143.

[63] Cfr. L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, II, p. 573: «Quanto curiosa a trattarsi, tanto diffcile a sciogliersi è una quistione assai dibattuta, cioè se le tragedie e le commedie antiche non solamente ne' cori, ma ancora negli atti si cantassero interamente e con Musica vera. Ciò che possa dirsi o conghietturarsi in proposito, io l'ho sposto in una lunga dissertazione, la quale non ha potuto aver luogo nella presente opera».

[64] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 711, pp. 775-776, 25.VII.1705. Ma al progetto del dialogo Muratori aveva accennato a Salvini già nella lettera n. 642, 20.VI.1704, cfr. *Ivi*, pp. 703-705.

[65] Si tratta delle lettere di Fontanini del 16.IX.1701; 8.X.1701; 14.I.1702 in risposta alla lettera muratoriana n. 480 del 3.IX.1701 e n. 484 del 28.IX.1701, cfr. L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., pp. 528-529 e 531-533.

suoi tecnicismi, nel quale Fontanini metteva a disposizione del suo interlocutore una vasta bibliografia, che spaziava da preziose edizioni commentate di testi classici greci e latini alla trattatistica di età tardo-rinascimentale e barocca.

Era stato Muratori a interpellare Fontanini sul significato di un celebre passo della *Poetica* di Aristotele «secondo la divisione del Castelvetro», domandandogli se, poiché Aristotele considerava «la melodia o sia *μέλος ἤ μελοποιία* come parte di qualità della tragedia», bisognasse dedurne che «tutta la tragedia la contenesse». La difficoltà consisteva nello stabilire che cosa fosse quella melodia e Muratori si diceva incline a pensare che essa fosse «un'armonia, e un tuono di voce alquanto musicale, ma non lontano dal recitare degli oratori»[66].

Della circostanziata risposta del Fontanini vale la pena leggere qualche passaggio perché in essa si definivano il tono della discussione, sempre rispettoso del diverso punto di vista dell'interlocutore, e soprattutto lo stile e la metodologia di un'indagine in presa diretta sulle fonti. Le *auctoritates* citate erano sia classiche che moderne: Luciano, Cicerone, Terenzio, Dionigi d'Alicarnasso da una parte; Tarquinio Galluzzi, André Dacier, Claude-François Ménestrier, Giovanni Battista Doni, Vincenzio Galilei, Isaac Vossius dall'altra. Entro questo ricchissimo repertorio bibliografico, che Muratori riceveva con sincera gratitudine[67], vi era la notizia attribuita a Dionigi d'Alicarnasso con cui Fontanini confutava l'opinione del Dacier[68]. A Muratori che, pur senza mutare parere, ammetteva a quel punto la propria difficoltà legata ad un accesso incompleto al testo di Dionigi nell'edizione in greco curata dal Silburg[69], Fontanini rispondeva con una indicazione precisa, la segnalazione di un'accessibile traduzione latina e una dettagliata esegesi del passo controverso:

> Le dico per tanto che il trattatello di Dionigi Alicarnasseo sopra la composizione o sia collocazione delle parole fu voltato in Latino da Simone Birconio, nella cui versione sotto il num. 33 e alla pagina X del testo greco del Silburgio, ragionando Dionigi del concento del verso e di quel della prosa, dice che questo secondo si misura per lo più con una distanza detta diapente, che i nostri musici chiamano la quinta, laddove l'altro si serve di più distanze. […] Indi soggiugne: "Dictiones vero concentibus supponere aequum est, non concentus dictionibus, quare

[66] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 480, p. 528-29, 3.IX.1701.
[67] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 484, p. 531, 28.IX.1701.
[68] Lettera di Fontanini del 16. IX.1701.
[69] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 484, p. 531-532, 28.IX.1701.

> ex multis quidem alijs cognoscitur, sed maxime ex Euripidi modulationibus, quas finxit Electram in Oreste cantare ad chorum: *Σίγα, σίγα, λευκὸν ἴχνος, ἀρβάλης/Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε, /Ἀπὸ πρόβατ'ἐκεῖσ' ἀπόπροθι κοίτας/* Tace, tace: candidum vestigium solea/ Ponite, non strepitet/ Procul abite hinc, procul a lecto". I quai versi oggi si leggono alquanto diversamente in Euripide. Io duro però fatica in credere che Elettra non per altro cantare che per essere allora diventata personaggio del coro; imperciocché non so se si possa sostenere che gli attori entrassero mai a far parte del coro, non dico del cantante ma né meno del favellante, il quale non faceva altro uficio che di personaggio istrionico e come tale per lo appunto si dee considerare dove parla la medesima Elettra[70].

Tutta l'analisi di Fontanini sul problema che gli era stato proposto da Muratori si svolgeva secondo queste modalità di severa e puntuale erudizione. E la sintesi di storia del dramma in musica che egli aveva proposto in quelle lettere, e che qui di seguito riportiamo, era quanto sarebbe stato riutilizzato quasi puntualmente nei rapidi passaggi presenti nel testo definitivo della *Perfetta poesia*, suddivisi tra il capitolo IV e V del III libro[71]:

> Inquanto alla musica de' moderni drami, detti forse non senza ragione dal Dacier groteschi della poesia, e groteschi tanto più insopportabili quanto si pretende fargli passare per opere ben regolate, non credo che ad alcuno possa venire in mente che ella abbia simiglianza con la musica antica che era tutta grave e scientifica; e come pure ci fosse qualcuno che lo credesse, ei potrà di leggieri sgannarsi in leggendo le opere mentovate del Galilei e del Doni. Questo è quanto mi è sovvenuto di scrivere intorno alle dotte dimande di V. S. Illustrissima e se in ciò ho ecceduto il termine di una lettera, ella dee attribuirlo non ad altro che al desiderio che ho di servirla in qualche modo. Non sarebbe però stato mestieri per avventura, che io le avessi disteso il parer mio quando fossero stampate le opere seguenti del Doni che da' suoi figliuoli si conservano manoscritti in Firenze; uno de' quali il sig. abate Angelo mi disse tempo fa che le voleva pubblicare con molte altre. Queste sono *Tre lezioni sopra la musica scenica, Discorso del modo tenuto dagli antichi nel rappresentare le tragedie e le commedie, Lezione se le azioni dramatiche si rappresentano in musica in tutto o in parte*. Mi resta a dire che il primo che

---

[70] Lettera di Fontanini del 8.X.1701. Simone Birconio, poeta laureato originario di Lemno, aveva tradotto in latino nel 1604 il trattato di Dionigi.

[71] La sequenza «Inquanto alla musica…del Galilei e del Doni» apre il capitolo V presentando la citazione diretta delle parole di Giusto Fontanini; la sequenza «Mi resta a dire…primiero autore della poesia teatrale», leggermente rielaborata, viene riportata in chiusura del capitolo IV. Cfr. L.A. Muratori, *Della perfetta poesia*, cit., p. 573 e p. 570.

> in Italia tornasse a rappresentare tragedie in musica, il che accadè in Roma nel 1480 fu il Sulpizio[72] ed egli medesimo lo attesta nella Dedicatoria delle sue Note a Vitruvio presentate al card. Riario, Camerlingo di Santa Chiesa e nipote di Sisto IV. Indi Bergonei Botta[73], avendo accolto in casa sua in Tortona Galeazzo, duca di Milano e la sposa di lui Isabella d'Aragona, figliuola di Ferdinando, re di Napoli, gli trattenne con certa rappresentazione per musica quale venne descritta da Tristano Calchi[74]. Ma perché queste cose non avevano molta sembianza di drami, ne' tempi a noi più dappresso, Ottavio Rinuccini si può chiamare il primiero autore della poesia teatrale, oggigiorno così dilatata per l'Italia e fuori, mentre egli in Firenze cominciò ad accordare con la musica i suoi drami, che furono la Dafne, l'Euridice, l'Aretusa e l'Arianna; di che egli si pregia nel dedicare a Maria de' Medici, reina di Francia, l'Euridice[75].

Diverso sarebbe stato l'esito della lettera del gennaio 1702 con cui si chiudeva temporaneamente la conversazione su questo segmento monografico così significativo dell'opera da scrivere, dove Fontanini proponeva una dettagliata descrizione del Carnevale romano. Il resoconto sulle «Giudiate» sarebbe stato utilizzato, questa volta quasi integralmente, nella *Dissertazione musicale*, là dove si parlava del carro di Tespi e dell'origine delle rappresentazioni drammatiche[76]. Di quella notizia invece non è rimasta traccia nelle pagine definitive della *Perfetta poesia*, da cui il valore documentario della lettera fontaniniana e l'opportunità di riportarla per esteso:

> Ricevo con gran piacere il cortesissimo foglio di V.S. Illustrissima per vedermi onorato de' suoi comandi, benché io sia maladdatto a servirla, come richiede il suo merito. Inquanto però alla notizia dei carri, che qui si fanno il Carnevale, le dirò che le contrade di Roma sogliono far partitamente un carro per ciascheduna, sopra il quale formano una certa foggia di scena rozza e ridicola, ed aggiustatisi quattro o cinque, rappresentano una commedia plebea e senz'arte, quale può aspettarsi dal volgo ignorante; ma più goffa e piena di spropositi che ella è, tanto più ottiene il suo fine che è di eccitare il riso. I personaggi che sogliono

---

[72] Giovanni Sulpizio da Veroli, attivo a Roma tra gli anni '70 e '90 del XV secolo, autore di tragedie che era solito rappresentare all'aperto, in luoghi suggestivi di Roma.

[73] Bergonzio Botta (1454-1504) fu tesoriere generale del Ducato di Milano.

[74] Tristano Calchi o Calco, storico milanese, fu a capo della biblioteca ducale di Pavia nel 1478 poi di Milano nel 1496.

[75] Lettera di Fontanini del 16.IX.1701.

[76] Cfr. A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., p. 103.

> introdurvisi sono uno dall'Aquila, che chiamano l'Aquilano, un Milanese, che fa da facchino, perché i facchini di Roma sono quasi tutti dello Stato di Milano, un Giudeo, una Giudea etc. onde si chiamano *Giudiate*, perché in esse dileggiano i Giudei che il volgo romano chiama *Giudii*. Non si può rappresentare niuna di queste *Giudiate* se prima non si fa avanti il palazzo del Governatore di Roma; indi vanno per la città avanti le case d'alti personaggi, dove si fermano a far la commedia a lumi accesi, mentre gli spettatori la riguardano dalle finestre de' palazzi, di dove sogliono mandar dieci e quindici scudi di mancia, chi più e chi meno. Ho detto a lumi accesi perché queste feste si fanno di notte. La commedia suol essere in verso recitativo, intersecato di quando in quando da certe canzoni accompagnate dall'aria del paese di colui che parla. Il tutto egli è verso ma verso che si può dir peggiore della prosa. Il carro è tirato da buoi ed è grande smisuratamente, che pare una casa portabile. Al verso recitativo danno pure certa armonia e vanno frapponendo al fine delle parlate il suono della tiorba. Ancor'io spesse volte ho detto che questi carri sono una reliquia dell'antichità perché, oltre ad Orazio che scrive aver Tespi condotti i poemi (cioè le scene come spiega il Luisino[77]), su' carri, Servio nel 3 della Georgica afferma che le scene erano di due sorte, cioè versatili e duttili (per usare la voce latina), che si guidavano sopra i tavolati, quali appunto sono questi de' carri di Roma. Dopo avere scritto sino a qui mi è avvenuto di trovare due di queste Giudiate fatte l'anno addietro, le quali mando a V.S. Illustrissima perché se le vegga. Il dialetto è proprio di colui che ragiona, come sappiamo aver fatto gli antichi, specialmente Aristofane[78].

In quella stessa lettera, dopo questo *excursus* di storia del costume, la conversazione riprendeva su un tema completamente nuovo e di grande interesse per quanto nella corrispondenza successiva non se ne faccia più cenno: la questione era quella del dibattito sulla riforma del calendario gregoriano rispetto alla quale – scriveva Fontanini – tutto appariva bloccato, avendo il Papa «voluto sospendere ogni correzione» mentre erano «divisi i pareri della Congregazione». La polemica, che sarebbe divampata proprio nel corso del 1702, vedeva schierati su posizioni conservatrici i Gesuiti di Trévoux e vari esponenti delle alte gerarchie cattoliche, molto influenti negli ambienti romani; tra costoro si guardava con sospetto alle convergenze tra scienziati italiani tra i quali il Bianchini e il Noris, che si trovavano appunto ai

---

[77] Francesco Luigini (Udine 1523 - Parma 1568), maestro e segretario di Alessandro Farnese, autore di un commento all'*Arte poetica* di Orazio, cfr. Fiammetta Cirilli, *Luigini, Francesco*, in *DBI*, Istituto della enciclopedia italiana, 2006, 66, pp. 502-503.

[78] Lettera di Fontanini del 14.I.1702.

vertici della congregazione istituita da Clemente XI per valutare l'opportunità della riforma, e voci prestigiose del mondo protestante, prima fra tutte quella di Leibniz[79].

Per quanto ci è dato comprendere, non essendoci giunta la lettera in cui Muratori chiedeva informazioni sulle «giudiate» romane e forse anche su questo argomento di scottante attualità, l'interesse per l'argomento era frutto, da una parte, della sua stessa formazione, che il magistero del Bacchini aveva orientato da subito a un'idea di cultura intrinsecamente 'galileiana', intesa come dialogo interdisciplinare tra erudizione e scienza e regolata dal primato dell'accertamento rigoroso dei fatti e della filologia[80]; dall'altra vi erano i suoi legami con il mondo delle accademie bolognesi dedite alle scienze sperimentali[81], tra cui l'Accademia degli Inquieti della quale l'amico Eustachio Manfredi, matematico e atronomo, era in quegli anni il principale animatore.

Il Manfredi si era schierato in quel dibattito a fianco del Bianchini, il quale aveva formulato la sua proposta riformatrice per ottenere una definizione stabile del ciclo pasquale in rapporto alle fasi lunari e alla determinazione univoca dell'equinozio di primavera proprio in collaborazione con Gian Domenico Cassini[82], l'astronomo editore di Galileo che all'ambiente bolognese era – come è noto – legatissimo e a cui Fontanini si riferiva non senza un sottinteso polemico:

> Quanto agli affari del calendario, Nostro Signore ha voluto per ora sospendere ogni correzione essendosi scoperto che era più un vano impegno del Cassini che quel sommo errore che si spacciava nell'epatta. Il Cassini ha fatto un calendario detto da lui *Luigiano* e vorrebbe introdurci quello e di qui procede tutto il rumore contro il Clavio[83] aggrandito ancora di più per lo esser questi gesuita, benché egli non è autore del calendario, ma solo difensore e spositore.

Il tono di Fontanini era quello di chi appariva diffidente del cambiamento e propenso a ridurre la portata innovativa della proposta

---

[79] Meri Bego, *Cultura e accademie a Bologna per opera di Anton Felice Marsigli e di Eustachio Manfredi*, in *Accademie e cultura*, cit., p. 109.

[80] E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione*, cit., pp. 83-89.

[81] Sulle accademie bolognesi fondate da Anton Felice Marsili cfr. A. Battistini, *Le accademie*, cit., pp. 203-204; A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., pp. 129-138.

[82] Per Gian Domenico Cassini, cfr. Augusto De Ferrari, *Cassini, Gian Domenico*, in *DBI*, Istituto della enciclopedia italiana, 1978, 21, pp. 484-486.

[83] Cristoforo Clavio (Bamberga 1538 - Roma 1612), gesuita, matematico e astronomo tedesco, corrispondente di Galileo, è ricordato per il suo contributo alla definizione del calendario gregoriano.

scientifica dei riformatori, mostrandosi più incline a sottolinearne la dimensione 'politica'. Diversa fu la posizione del Manfredi che avrebbe voluto coivolgere Muratori nella pubblicazione a stampa della sua difesa del Bianchini, pubblicazione che però venne bloccata anche a Modena dal veto dell'Inquisizione[84]. Fontanini si era mostrato dunque molto accorto in quella sua comunicazione ostile, anche se apparentemente non schierata, come d'altronde accadrà in anni molto più tardi allo stesso Muratori quando, con diplomatica reticenza, ricorderà quella tormentata vicenda nelle pagine degli *Annali d'Italia* dedicate al pontificato di Gregorio XIII[85].

Con l'eccezione di questa lettera del gennaio 1702, così densa di notizie significative, nel corso di quell'anno e per tutto quello successivo il carteggio tra Fontanini e Muratori proseguì rimanendo per entrambi – se così si può dire – ai margini dei progetti maggiori e sviluppandosi come una conversazione tra studiosi che, in un rapporto di confidenza crescente, toccavano spesso i temi di una quotidianità feriale, angustiata da inevitabili contrattempi e da una situazione economica certamente non florida. Lettere smarrite o ricevute con molto ritardo rendevano i contatti difficoltosi e problematico il confronto delle opinioni[86].

Fontanini era in quel momento impegnato nella ricerca di manoscritti inediti di letterati di area veneta e friulana, tra i quali Romolo Amaseo e altri membri della sua famiglia. Si trattava di documenti conservati presso la Biblioteca Ambrosiana per cui era stata sollecitata la mediazione di personaggi influenti del mondo erudito romano, dall'«abate Zacagni» a «mons. Archinto»[87], ed era stato precedentemente coinvolto lo stesso Muratori ma senza particolare esito nell'immediato, se poi Fontanini si era dovuto direttamente rivolgere ad Antonio

---

[84] M. Bego, *Cultura e accademie*, cit., p. 110, dove si fa riferimento alle lettere del Manfredi al Muratori su questo argomento.

[85] L.A. Muratori, *Opere*, cit., p. 1384.

[86] Cfr. H. Bots, F. Waquet, *La repubblica delle lettere*, cit., p. 184-185 dove si descrivono come tipiche della circolazione epistolare tra i dotti le difficoltà elencate da Fontanini e Muratori: la necessità di sfruttare la posta diplomatica o la generosità di un mecenate; gli imprevisti legati alle difficoltà incontrate dai corrieri e l'entità delle spese postali; l'opportunità di affidare le proprie lettere ad amici che, in viaggio per ragioni proprie, possano avere l'occasione di incontrare il destinatario.

[87] Lettera di Fontanini del 29.IV.1702 e del 7.IV.1703. L'abate Lorenzo Alessandro Zaccagni era in quegli anni Prefetto della Biblioteca Vaticana; mons. Gerolamo Archinto (1688-1720) fu nunzio apostolico a Firenze, Colonia e in Polonia.

Albuzio[88], già Prefetto dell'Ambrosiana. Muratori restava tuttavia un interlocutore prezioso sia perché con la scoperta dell'apologia di Giovanni Battista Goineo, originario di Pirano e allievo dell'Amaseo[89], le ricerche riconducevano alla storia dell'ambiente universitario bolognese che poteva essere, in qualche modo, di sua più diretta competenza; sia perché sarebbe forse stato nelle condizioni di dispensare qualche consiglio sulla possibilità di far trascrivere a buon prezzo quei documenti, tenendo conto anche delle limitazioni economiche di Fontanini[90].

Il tema delle ristrettezze finanziarie appare una sorta di costante in questa parte della corrispondenza: e se, con malcelata soddisfazione, Fontanini comunicava a Muratori che il papa «in due volte ha dato spontaneamente 70 scudi di pensione, i quali mi vanno, per così dire, in carta e in lettere»[91], lo informava anche che si sarebbe prodigato insieme a Domenico Passionei[92], il cui nome compariva per la prima volta nel carteggio proprio in questa circostanza, per far «destinare» all'amico una «pensione», considerando che «il terzo tomo degli Anecdoti sarebbe proporzionatissimo al Papa»[93]. Dunque l'impegno erudito andava di pari passo con esigenze – per così dire – di produttività scientifica, di nuove opere da scrivere e dare alle stampe per acquisire credibilità e prestigio e poter proseguire studi e ricerche.

Preoccupazioni d'ordine materiale facevano da contrappunto anche alla negoziazione oculata in merito all'acquisto dei libri, al reperimento di novità bibliografiche con cui i due corrispondenti alimentavano la loro passione studiosa, cercando il contatto con i nomi più prestigiosi della cultura antiquaria europea[94]. Da questo punto di vista appare ben comprensibile che mentre Fontanini si impegnava a repe-

---

[88] Lettera di Fontanini del 7.IV.1703. Antonio Albuzio fu VII Prefetto della Biblioteca Ambrosiana dal 2 Dicembre 1695 al 5 Ottobre 1705. Per i suoi rapporti con il Muratori negli anni milanesi e successivamente, cfr. L.A. Muratori, *Carteggi con Aa…Amadio Maria di Venezia*, a cura di Gianni Fabbri e Daniela Gianaroli, 1997, pp. 293-316.

[89] Lettera di Fontanini del 14.VII.1703. Per Giovan Battista Goineo autore della *Defensio pro Romuli Amasaei auditoribus adversus Sebastiani Corradi calumnias* del 1537 cfr. Silvana Cavazza, *Goineo, Giovan Battista*, in *DBI*, Istituto della enciclopedia italiana, 2001, 57, pp. 562-565.

[90] Lettera di Fontanini del 28.IV.1703.

[91] Lettera di Fontanini del 27.I.1703.

[92] Su Domenico Passionei e le circostanze che lo portarono a essere introdotto a Muratori, cfr. A. Caracciolo, *Domenico Passionei*, cit. p. 36.

[93] Lettera di Fontanini del 22.XI.1703.

[94] Lettera di Fontanini del 28.IV.1703.

rire per conto del Muratori presso il Corvo, libraio in Roma, i testi fondamentali della nuova erudizione sacra tra storia ecclesiastica e agiografia filologica, dal Ducange al Tillemont, dal Rinaldi al Martène, dal Millet al Perizonio[95], lo smarrimento dei libri a causa della difficoltà dei trasporti o dell'inaffidabilità degli spedizionieri costituiva certo una perdita culturale, ma *in primis* un danno economico paventato con ansiosa preoccupazione[96].

Sullo sfondo di tutte quelle conversazioni rimaneva, quasi nella forma di un progetto collettivo da portare avanti a più mani, il problema della riflessione critica sulla letteratura italiana, concepita sia quale esigenza di rinnovamento e riforma sia come risposta alle polemiche francesi. Fontanini aggiornava dunque il suo corripondente delle novità sul fronte dell'Arcadia romana, gli segnalava i progressi di Giovan Mario Crescimbeni di cui allegava, a un certo punto, la copia a stampa del frontespizio dei *Comentarij sopra l'istoria della volgar poesia*[97], mentre gli faceva da intermediario con lo Zappi «il quale se non le ha mandata la canzona bisogna che creda di non averne a mano qualcheduna a proposito»[98]. Intanto, procedendo nella lettura delle *Considerazioni sopra un famoso libro franzese* dell'Orsi – «Ho letti i tre primi dialoghi del sig. marchese Orsi, i quali mi son molto piaciuti. Ha mandato anche il quarto, il quale però io non ho ancora veduto»[99] – egli ragionava anche sul nuovo progetto muratoriano, sollecitandone cortesemente l'invio magari per il tramite del bolognese Filippo Maria Monti[100], personaggio ben introdotto a Roma nell'influente cerchia intellettuale che gravitava intorno alla corte pontificia e il cui nome fa la sua comparsa in queste lettere in concomitanza con i riferimenti all'opera *in progress* ormai prossima alla conclusione.

Il disegno muratoriano godeva già, a detta di Fontanini, di una risonanza internazionale e suscitava attese e qualche diffidenza:

> Nel Giornale di Trévoux del Maggio passato pag. 894 si racconta che V. S. Illustrissima per via del Boivin ha offerto di dedicare alla moglie del Dacier una difesa degli Italiani contra il Bours, la quale prima di accet-

---

[95] Lettera di Fontanini del 27.I.1703 e del 3.XI.1703.

[96] Lettera di Fontanini del 14.VII.1703 e del 11.VIII.1703.

[97] Lettera di Fontanini del 29.IV.1702 e del 27.V.1702.

[98] Lettera di Fontanini del 6.XII.1702.

[99] Lettera di Fontanini del 7.IV.1703.

[100] Lettera di Fontanini del 6.XII.1702 e del 27.I.1703. Per Filippo Maria Monti, cfr. Maria Pia Donato, *Monti, Filippo Maria*, in *DBI*, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, 76, pp. 248-251.

> tarla ha voluto saper come si tratta il detto Padre, che è stato suo amico. I Giornalisti dicono che gli Italiani non potevano esser difesi da un uomo più dotto di lei, e che gli amici del Bours non lasceranno l'opera senza replica, senza però che si diminuisca la stima verso lei. Aggiungono che ella ha in punto un altro trattato diverso dal sopraddetto, cioè sopra il buon gusto della nostra poesia. Ho stimato bene di accennarle questi particolari, supponendo che non abbia veduto il Giornale[101].

È però solo nei mesi da febbraio a luglio dell'anno 1704 che il carteggio ci conduce nel vivo della discussione sul testo muratoriano: le otto lettere del Fontanini al Muratori sono state in parte già richiamate negli studi che hanno ricostruito la genesi del trattato sulla *Perfetta poesia* e i dibattiti che, stratificandosi all'interno del testo o restandone a margine come commentari linguistici e tematici, hanno contribuito a definirne la versione definitiva, a partire dal titolo[102]. Sembra tuttavia di un qualche interesse soffermarsi di nuovo su alcuni passaggi del carteggio Fontanini, sia perché di essi non è mai stato dato conto direttamente e per esteso, sia perché in quelle lettere va riconosciuto l'avantesto delle osservazioni «notate a parte» che, annunciate al corrispondente modenese con una perentorietà appena attenuata dalle ripetute attestazioni di stima[103], rappresentano la componente più conosciuta del contributo fontaniniano all'opera del Muratori.

Come si è già avuto modo di osservare riguardo alla trattazione sulla musica nel dramma antico, le lettere riportano una riflessione più diffusa e articolata rispetto alle *Annotazioni*, alle quali va riconosciuta non solo una «natura rapsodica»[104], ma anche di sintesi rapida che richiama un già detto di obiezioni e suggerimenti condivisi, dato in qualche modo per acquisito. I passaggi iniziali della corrispondenza evidenziano che Muratori sollecitava e attendeva con una certa ansia il giudizio degli interlocutori romani sul suo manoscritto che il Fontanini sarebbe stato l'ultimo a leggere, entrando però subito nel vivo dei problemi aperti, in primo luogo il titolo del trattato su cui dichiarava «qualche difficoltà»[105]. L'approccio ben più conservativo e

---

[101] Lettera di Fontanini del 14.VII.1703.

[102] Ci si riferisce agli studi già più volte richiamati di A. Cottignoli, G. Boccolari e A. Andreoli.

[103] Lettere di Fontanini del 10.V.1704; 24.V.1704; 11.VI.1704.

[104] A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., p. 25.

[105] Si veda la lettera di Fontanini del 23.II.1704, dove si illustra il passaggio del manoscritto tra i diversi lettori: «Ho parlato al Crescimbeni, il quale avendo il capo

classicistico di quello del Muratori rispetto al processo di rinnovamento necessario alla letteratura italiana, che lo portava a valorizzare la tradizione e a riconoscersi comunque nel principio dell'autorizzamento, lo induceva a sottolineare che nell'opporsi alla «corrutela» sarebbe stato opportuno «mostrare che la poesia non è stata mai riformata, ma che la perfetta ed eccellente è stata sempre la medesima presso gli intelletti sani e che quella che non è tale non merita il nome di poesia e vien riformata dal contrapposto alla vera poesia, di cui intendete di ragionare nell'opera vostra»[106].

Il tema veniva più volte ripreso e ad esso si aggiungevano, in forma dettagliata, le considerazioni di ordine linguistico e grammaticale sull'uso degli articoli con i nomi propri degli scrittori:

> Inquanto al titolo di *riforma*, non li acconsento in niuna maniera, benché altri l'approvino. Voi sapete quanto il Noris ha maltrattato il Riccioli per avere pubblicata la Cronologia *riformata* etc.? e poi chi sono questi Ingegni Italiani che hanno fatta la riforma? e se essi l'han fatta, perché volete voi farla di nuovo? Così diranno i lettori del libro; oltrechè sembrerà che innanzi che si facesse questa riforma, non ci fosse nulla di buono. […] Inquanto gli articoli, vi dirò brevemente che si danno agli autori dei libri non come a persone, ma come a soprannomi dei medesimi libri: così diciamo il Petrarca, il Dante, il Macchiavello, volendo significare non la persona propria dell'autore, ma il nome e il cognome del libro. Quando poi io tralascio l'articolo e dico Virgilio, Dante, allora intendo sempre della persona, nella quale senza bisogno d'altro cognome per esser già in tal guisa noti, basta quel soprannome. Si dice dunque ottimamente il Tasso, cioè il libro del Tasso, e quell'uomo, ch'ebbe nome Torquato, e cognome Tasso, ma non si dirà mai bene il Torquato Tasso, perché quell'articolo è superfluo mentre il nome, o vogliam dir prenome, stà in vece d'articolo; onde si conclude che i soprannomi dei libri, ed anco delle persone, vogliono l'articolo[107].

---

pieno di oviles arcadici, credo che sia poco da sperare per la lettura del manoscritto. Gli ho detto che lo dia al Leonio, il cui parere potrà bastare in caso che abbiate fretta; ed io lo leggerò dopo lui con la dovuta sollecitudine, mentre già lo scorsi, come ne diceva nella lettera smarrita». Oltre al Crescimbeni e al Leonio alla lettura risultava compartecipe anche il Guidi, cfr. lettera di Fontanini del 10.V.1704.

[106] *Ibidem*.

[107] Lettera di Fontanini del 8.III.1704. Il cardinale Noris aveva confutato le tesi del gesuita Giovanni Battista Riccioli (Ferrara 1598-Bologna 1671), scienziato e astronomo, esposte nell'opera *Chronologia reformata*, pubblicata a Bologna nel 1669, nell'ambito del dibattito sull'ipotesi di riforma del calendario gregoriano di cui già si è detto. Su questo cfr. Eustachio Manfredi, *Elementi della Cronologia con diverse scritture appartenenti al calendario romano*, Bologna, Stamperia Lelio Dalla Volpe, MDCCXLIV, p. 49.

Confutando le obiezioni del Muratori[108] che proponeva una rettifica solo parziale del titolo, Fontanini sembrava poi contestargli un approccio eccessivamente filosofico e speculativo:

> In quanto al titolo che avete riformato, egli mi soddisferebbe assai più se si potesse trovar modo di tor via quel *rinnovata dagli ingegni italiani*, perché pare che si sia messo acciocché non si creda che l'abbiano rinnovata i Francesi, i Tedeschi o altre nazioni. Oltreché il dire la *perfetta poesia* spiegata su i principi del *buon gusto poetico* non mi finisce di piacere; ed io, ovvero se stesse a me, vi porrei questo titolo: *Della perfetta poesia italiana dimostrata esaminata e spiegata in varie osservazioni* da o per etc. La voce *dimostrata* mi pare che porti seco tutte le regole e i primi principij che si possono immaginare. Quel buon *gusto poetico* mi pare superbo e superfluo, poiché ognuno suppone che si spiegherà la perfezione della poesia sulle regole e sui principi del *buon gusto* poetico e non d'altro gusto; senzaché il titolo del libro dovendo essere semplice, breve, chiaro e significante, pare che quel *buon gusto* sul bel principio abbia del mal gusto per essere una frase moderna e metafisica. Quel *varie* mi pare che calzi assai più di *alcune*, perciocché veramente le vostre osservazioni non sono *alcune*, ma sono *varie* per numero e per qualità. Ci porrei la voce *italiana* perché non si credesse che voi trattaste della poesia latina o della greca, come hanno fatto tanti altri. Voi direte che io sono troppo stitico e superstizioso. Vi confesso che egli è vero e però mi rimetto al vostro giudicio che io stimo infinitamente e io non sono di coloro che sposano le proprie opinioni per impegno[109].

Questa antologia delle lettere è funzionale al confronto con il dettato delle *Annotazioni*[110] che, oltre a rappresentarne la sintesi, perdono ovviamente il vivace carattere dialogico e di confronto con l'interlocutore reale che ci viene invece restituito dal carteggio in cui tutto appare più esplicito, ma anche confidenzialmente approssimativo. Ben consapevole di partecipare ad uno scambio di opinioni più vasto, giacché oltre alla corrispondenza ordinaria giungevano a Muratori osservazioni sistematiche anche da parte dell'Orsi e del Salvini, Fontanini sottoponeva le proprie note a una specie di censura, di prudente autocontenimento rispetto alle lettere, che appariva del tutto evidente laddove si esprimevano giudizi sull'attualità letteraria:

---

[108] Sulle difficoltà di Muratori a cedere su questo punto, cfr. A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., pp. 179-182.

[109] Lettera di Fontanini del 11.VI.1704.

[110] Per il testo delle *Annotazioni*, cfr. A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., pp. 141-142.

> Mi resta a dirvi che mi pare che si lodino troppo il Maggi e il Lemene, i quali tuttoché sieno grand'uomini non credo che niun di loro abbia mai pensato né preteso di riformare la Poesia, né di esser proposti per idea. Il vero sarà che hanno voluto poetare a modo loro e che si sono compiaciuti dello stile rimesso, morale etc., onde come coltivatori di questi caratteri io gli loderei. I due secoli felici della canzone del Guidi sopra il sepolcro della Reina di Scozia, sono il passato per aver avuta la reina e il futuro perché avrà il sepolcro. In qualche luogo pare che il discorso sia un poco troppo verboso anziché no, del resto il libro mi sembra commendabilissimo da per tutto[111].

Le obiezioni e la differenza anche marcata dei punti di vista non sembrano tuttavia pregiudicare in nessun modo la consuetudine di un rapporto amicale e di colleganza basato sulla molteplicità degli interessi condivisi. In quelle stesse missive del 1704 facevano come sempre da corollario alla discussione sulla *Perfetta poesia* aggiornamenti bibliografici, notizie erudite dalla Francia e dall'Europa, progetti intrapresi e richieste di pareri che contribuivano a conservare il tono abituale di una conversazione di lavoro in cui i risultati individuali apparivano come momenti di un progredire comune. Così Fontanini richiamava il lavoro muratoriano degli *Anecdota* latini, a suo avviso ancora da promuovere in Roma in attesa della pubblicazione di un ulteriore volume di inediti greci[112]; e, segnalando al Mabillon la lacuna presente nel volume VIII degli *Annali benedettini* di quell'anno in cui non si dava conto della pubblicazione muratoriana dell'opuscolo *De fide* del Bachiario[113], si mostrava paladino sollecito dei meriti dell'amico, a cui poi assicurava che lo stesso Mabillon gli «aveva renduta giustizia fuori di luogo per essergli giunto il vostro libro tardi»[114].

Fontanini si schierò in seguito risolutamente a fianco del Muratori anche rispetto alla polemica suscitata dai *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia*, per quanto i riscontri all'interno del carteggio appaiano circoscritti ad un'unica lettera del 28 febbraio 1705 e a qualche ac-

---

[111] Lettera di Fontanini del 24.V.1704. Si veda invece il testo delle *Annotazioni*: «Pare che siate troppo affezionato al Maggi, e al Pallavicino, i quali sono stati è vero due grand'uomini, ma però non sono stati i maggiori del mondo, né due Santi Padri», in A. Cottignoli, *Muratori teorico*, cit., p. 142.

[112] Lettera di Fontanini del 2.II.1704 e del 8.III.1704.

[113] Lettera di Fontanini del 11.VI.1704. Il Bachiario fu un monaco e teologo di origine galiziana, vissuto nel IV sec. Per confutare l'accusa di eresia, probabilmente tra il 383 e il 384 scrisse a Roma il *Libellus fidei*, l'opuscolo a cui Fontanini si riferisce.

[114] Lettera di Fontanini del 16.VIII.1704.

cenno sporadico ancora nell'anno successivo. L'appello muratoriano per il rinnovamento della cultura italiana muoveva dall'auspicio di un progetto riformatore interdisciplinare che, ispirato ai princìpi del *Giornale* del Bacchini, spaziasse dalla letteratura all'erudizione, dalla storia alle scienze e trovasse finalmente il proprio spazio operativo condiviso in «adunanze più utili e sode»[115]. Un'idea che venne subito accolta con favore da Fontanini, il quale intervenne quando il rifiuto da parte di Francesco Bianchini di assumerne la direzione finì per segnare una brusca battuta d'arresto dell'intera proposta:

> Mons. Bianchini non solamente ricusa di ritenere i ricordi degli associati, ma biasima apertamente l'idea e il pensiero quantunque tutti lo lodino generalmente e in particolare fra gli altri il sig. Ambasciadore di Venezia, tenendo la cosa facilissima a riuscire e per degna di lode. Io vedo però che si è inciampato, come si dice, sull'uscio, eleggendo lui per depositario, quando non ci vuol essere: e per rimediare a questo errore bisognerebbe farne un altro, sopra di che il sig. abate Passionei scrive qualche cosa al sig. marchese Orsi. L'idea ha preso fuoco da per tutto e per darle vita non manca altro che unione fra gli ingegni; la quale io veggo difficile perché chi vuol regnar solo; chi vuole il monopolio delle lettere; chi teme che, risorgendo le lettere, cadrebbe l'ignoranza e molte cornacchie resterebbero ridicole e senza piume: onde chi per una cosa, chi per un'altra, tira le linee lontane dal vero centro, senza badare all'util pubblico ed alla gloria comune. La quale scorgo che è molto a cuore al sig. marchese Orsi ed egli solo meriterebbe d'avere in mano la volontà di tutti gli altri[116].

La ricezione dei *Primi disegni* era stata favorevole in quella Roma che vedeva in Fontanini, ma più ancora in Domenico Passionei i protagonisti di una cultura ambiziosamente cosmopolita, pronta ad accogliere, pur con la moderazione necessaria al contesto e ai tempi, le suggestioni di un razionalismo prudente, aperto al mondo europeo e percorso da inquietudini religiose e simpatie gianseniste. L'ambiente era quello del circolo del Tamburo[117], operante in casa Passionei, animato da una volontà di critica desiderosa di scuotere e svecchiare un *establishment* tacciato di conservatorismo passatista, ma largamente

---

[115] L.A. Muratori, *Opere*, cit., p. 179.

[116] Lettera del Fontanini del 28.II.1705. La lettera è stata pubblicata, priva tuttavia dei necessari riferimenti cronologici, da Aldo Andreoli all'interno del saggio *Due mondi: Francesco Bianchini e il Muratori,* che dà conto della ricezione 'romana' dei *Primi disegni*, leggendola attraverso un interessante profilo della personalità del Bianchini e della sua fama europea, cfr. A. Andreoli, *Nel mondo*, cit., pp. 143-178.

[117] A. Caracciolo, *Domenico Passionei*, cit., pp. 37-41.

influente presso la curia pontificia e incarnato di volta in volta dai Gesuiti o dal Sant'Uffizio. Per questo motivo nelle lettere indirizzate a Salvini, Magliabechi, Zeno, Gatti e Mezzabarba[118], nel momento in cui esprimeva una sorta di mortificato stupore di fronte alla reazione ostile del Bianchini[119], Muratori poteva affermare che a Roma si operava «per incamminar meglio la faccenda» che godeva comunque del favore generale dei «Príncipi»[120]. Infatti ancora nel 1706 Fontanini comunicava a Muratori che, in margine alla pubblicazione della sua nuova opera, probabilmente il trattato della *Perfetta poesia*, il «Tamburo risuonerà di voi»[121].

Riconducibile all'ambito di azione del circolo del Tamburo e a Passionei fu anche l'interessamento prodigato da Fontanini alla pubblicazione, fieramente osteggiata in Roma, del *Liber Pontificalis* di Agnello Ravennate da parte del Bacchini, un'edizione ispirata ai princìpi della storiografia critica e filologica della scuola di Mabillon[122]; e in varie lettere di quel biennio Fontanini segnalava con orgoglio come quel testo fosse stato «ben servito contra quattro fiere censure»[123].

A ben vedere, alla medesima temperie culturale va ascritta anche una battaglia in cui Fontanini si impegnò con una *vis* polemica indistinguibile da un'intemperanza caratteriale che si riverberò fin dentro la conversazione con Muratori. Già nel 1705 Fontanini informava il suo corrispondente di essere «vicino a stampare il mio libro in materia diplomatica contra il p. Germon e questa notte spero di ricopiarlo in pulito»[124]. Si trattava delle *Vindiciae antiquorum diplomatum adversus Bartholomaei Germonii disceptationem*, un'aspra requisitoria contro il gesuita Bartolomeo Germon, il quale aveva messo in discussione la metodologia e i principi enunciati nel *De re diplomatica* di Mabillon. Fu una polemica con lunghi strascichi e alla fine controproducente, che guadagnò a Fontanini l'ostilità dei Gesuiti francesi e italiani e coinvol-

---

[118] Si tratta delle lettere dalla n. 681 alla n. 686, scritte tra il 12.II.1705 e il 12.III.1705, cfr. L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., pp. 746-751.

[119] La lettera muratoriana di invito al Bianchini è del 31.I.1705; la risposta del Bianchini è del 7.II.1705, per cui cfr. L.A. Muratori, *Carteggi con Bertagni…Bianchini*, a cura di Ennio Ferraglio e Fabio Marri, Olschki, 2014, Edizione Nazionale dei Carteggi muratoriani, pp. 409-412.

[120] L.A. Muratori, *Epistolario*, cit., n. 687, pp. 750-751, lettera a Giovanni Antonio Mezzabarba del 10.III.1705.

[121] Lettera di Fontanini del 1.XII.1706.

[122] Cfr. E. Raimondi, *I padri maurini*, cit., pp. 12-13.

[123] Lettera di Fontanini del 17.IV.1706 e del 1.XII.1706.

[124] Lettera di Fontanini del 28.II.1705.

se corrispondenti e amici comuni suoi e di Muratori. In quella circostanza Fontanini sembrò rimproverare a Muratori una sorta di prudenza reticente, come si evince dalla lettera in cui, accennando a quella vicenda, esprimeva appieno un risvolto della sua indole che evidentemente non risultava gradito a Muratori, il quale ne avrebbe presto sperimentato su di sé le conseguenze malevole:

> Voi mi chiamate *troppo coraggioso*; crediatemi che non ho occasione di aver paura più che tanto di alcuno quando io non operi male; del che prego Dio che mi guardi. Io non son solito assalir nessuno, benché però quando si tratta di difendere il vero io non usi molte cerimonie, come fanno alcuni politici. Posso pregiarmi che contra l'insolenza altrui gli amici mi difendano assai meglio che non farei io stesso; e questo mi basta, benché anche senza tante difese io non ci perderei molto. Se credono quei bravi censori di essere gli ultimi a scrivere, s'ingannano certo, perché questa volta hanno urtato nel duro assai[125].

Già in queste battute si intravedeva uno stile argomentativo, un modo di entrare nei dibattiti per sostenere il proprio punto di vista molto lontano dall'attitudine composta del Muratori, sempre sostenuta da una tensione riflessiva solidamente fondata su dati fattuali, ma mai dimentica di quella norma di «carità»[126] che dovrebbe, nello spirito dell'erudito cristiano, informare il rapporto con il prossimo e mantenerlo lontano dalla aggressività che inevitabilmente accompagna le «anticipate opinioni»[127].

Quanto al resto, la conversazione proseguiva secondo la consuetudine di una quotidianità scandita dagli aggiornamenti sui risultati raggiunti, sulle nuove scoperte, sui progetti in essere. L'anno 1707 trascorreva così tra l'annuncio della pubblicazione da parte di Fontanini del *De antiquitatibus Hortae coloniae Etruscorum*[128], a cui facevano da contorno l'allusione maliziosa alle critiche portate al Maggi da Scipione Maffei – «Mi sono scordato di chiedervi cosa dicevate di quel giudicio del Maffei contra il Maggi»[129] – e la segnalazione che le «annotazioni intere del Muzio al Petrarca, una porzione delle quali ristampò il

---

[125] Lettera di Fontanini del 12.III.1707.

[126] L.A. Muratori, *Opere*, cit., p. 319.

[127] *Ivi*, p. 230.

[128] Lettera di Fontanini del 12.III.1707.

[129] Lettera di Fontanini del 2.VII.1707. Sulla decisa reazione del Maffei alla 'canonizzazione' del Maggi, cfr. L.A. Muratori, *Carteggi con Mabillon*, cit., p. 85 e Corrado Viola, *Maffei e l'Arcadia veronese*, in Id., *Canoni d'Arcadia*. Muratori Maffei Lemene Ceva Quadrio, Pisa, ETS, 2009, pp. 81-110.

Tassoni, si trovano nelle Battaglie di esso Muzio»[130]; una indicazione questa con cui Fontanini mostrava di essere al corrente del progetto muratoriano dell'edizione delle *Rime* del Petrarca già largamente definito in quell'anno[131].

La corrispondenza proseguì con regolarità per tutto il 1709[132] senza lasciar presagire nessun mutamento nella relazione tra i due corrispondenti, anzi svolgendosi con la consueta amabilità. Vi era però nel carteggio anche un elemento di novità: le lettere si aprivano, proprio come nei primi anni della corripondenza, anche alla contemporaneità storica seppure con qualche cautela, tant'è che l'impegno di Muratori su Petrarca suggeriva a Fontanini di utilizzare le parole stesse della letteratura per commentare la fine della guerra:

> Intanto abbiamo la pace, o come dicea il Petrarca, pace, pace, pace. Non resta però che i Francesi non minaccino molto peggio di quello che provavamo innanzi, cioè a dire scismi, disubbidienza e cose simili, quod Deus avertat[133].

Nel 1708, con l'occupazione di Comacchio da parte dell'Imperatore Giuseppe II e la rivendicazione dei diritti imperiali ed estensi su quei territori, aveva avuto inizio la controversia che avrebbe visto schierati Muratori e Fontanini in campi contrapposti e avrebbe segnato, insieme alla fine della loro amicizia, l'interruzione della loro corrispondenza[134]. L'unico riferimento da parte di Fontanini a quel difficile passaggio, prima che ogni possibilità di dialogo venisse meno, si ritrova in una lettera del marzo 1709:

> Circa il desiderio che avete che qui si faccia giustizia a chi vi è Padrone, io non posso dubitare che non si abbia da fare. Intanto preghiamo Dio

---

[130] Lettera di Fontanini del 12.XI.1707.

[131] L'edizione delle *Rime* del Petrarca, corredata dalle annotazioni di Alessandro Tassoni e Gerolamo Muzio e dalle *Osservazioni* del Muratori era sostanzialmente conclusa nel 1707, ma fu pubblicata solo nel 1711, cfr. L.A. Muratori, *Opere*, cit., p. 286. Sull'edizione del Petrarca Fontanini interviene di nuovo nelle lettere del 23.I.1709 e del 26.X.1709.

[132] Per l'anno 1708 sembra esservi una lacuna nella corrispondenza: probabilmente le lettere sono andate smarrite, in alcuni casi non furono mai ricevute, come fa pensare anche un accenno che troviamo nella lettera di Fontanini del 23.I.1709: «Mi spiace di intendere dalla vostra de' 7 lo smarrimento della mia lettera, benché non contenesse cosa da esser celata a chi ché sia».

[133] Lettera di Fontanini del 23.I.1709.

[134] Sulla ben nota vicenda si rimanda alla bibliografia riportata alla nota 5 di questo saggio.

> benedetto che dia la pace alla Cristianità e specialmente all'Italia, non donna di provincie, ma bordello[135].

La pubblicazione nel 1712 da parte di Muratori della *Piena esposizione dei diritti imperiali ed estensi sopra la città di Comacchio* in risposta alla difesa di Fontanini[136] e alla accusa di eresia che questi gli rivolgeva[137] segnò un punto di non ritorno nei loro rapporti: il lungo silenzio che seguì allo scambio di lettere del 1709 ne è l'indizio più eloquente.

Le ultime due missive inviate da Fontanini al Muratori nel 1716 appaiono infatti, rispetto all'intero carteggio, come un'appendice isolata: esse conservano formalmente i tratti dell'antica cortesia, ma si limitano a scarni aggiornamenti circa amici, conoscenti e colleghi comuni, da Vignoli a Bacchini a Passionei, i rapporti con il quale, come si lasciava intendere con sottaciuto rammarico, erano andati raffreddandosi[138]. Solo un indizio ci avverte che una nuova polemica si stava preparando, più sottile ed insidiosa di quella politica e giurisdizionalistica legata alla questione comacchiese, ma sua diretta conseguenza rispetto agli umori risentiti e alla nuova rivalità insorta tra i due. Confinata ad un poscritto, nei modi di una comunicazione puramente referenziale, cominciava sotto traccia la battaglia di Fontanini sulla più recente opera del Muratori, quel *De ingeniorum moderatione in religionis negotio* che, pubblicato in Francia nel 1714, avrebbe spostato il loro scontro su un piano più scopertamente dottrinale: «Il Battelli ebbe il vostro libro e lo avrà anche il Tolommei[139] dopo uscito del conclave».[140]

A Giovan Cristoforo Battelli, segretario dei brevi pontifici, Muratori aveva in animo di rivolgersi, come in effetti poi avrebbe fatto, essendogli giunta voce che il *De ingeniorum moderatione* stava per essere denunciato all'Indice; egli sapeva bene che proprio il Fontanini era autore di quelle *Osservazioni* sul suo libro che circolavano manoscritte in Roma e dalle quali muovevano le accuse di eterodossia che non potevano non allarmarlo, tacciandolo queste di scarso rispetto per l'autorità della Chiesa, di affermazioni lesive dell'autorità del pontefi-

---

[135] Lettera di Fontanini del 8.III.1709.

[136] Cfr. L.A. Muratori, *Opere*, cit., pp. 421-423.

[137] Cfr. M. Al Kalak, *«La provvidenza deciderà»*, cit. pp. 120-124.

[138] Cfr. Lettera di Fontanini del 12.VI.1716 ed anche Caracciolo, *Domenico Passionei*, cit., p. 31.

[139] Giovanni Battista Tolomei (1653-1726), gesuita e teologo, insegnò filosofia al Collegio Romano. Nominato cardinale nel 1702 da Papa Clemente XI, partecipò ai conclavi che portarono all'elezione di Innocenzo XIII e Benedetto XIII.

[140] Lettera di Fontanini del 23.I.1716.

ce e di atteggiamento irriverente nei confronti del dogma e dei culti dei santi. La risposta di Muratori a tali gravissime illazioni sarebbe rimasta a lungo inedita, proprio perché quelle accuse non ebbero diffusione ufficiale[141].

L'atteggiamento rancoroso e vendicativo del Fontanini nei suoi confronti fu la cifra permanente di un rapporto antagonistico che continuò a distanza per decenni e perfino oltre la morte dei protagonisti, protraendosi ancora nella parzialità appassionata dei nipoti biografi. Ma questa è un'altra storia, quella di una battaglia così aspra e furente che non avrebbe più ritrovato la strada del dialogo epistolare e del confronto diretto e sarebbe stata perciò inevitabilmente destinata a rimanere fuori dai confini e dalla possibilità stessa della scrittura.

Alessandra Mantovani
Università di Bologna

[141] Cfr. Muratori, *Opere*, cit., pp. 326-330, dove si ricostruisce la vicenda e si possono leggere, oltre alla lettera difensiva del Muratori al Battelli del 2.III.1717, parte della replica alle *Osservazioni* del Fontanini. Queste pagine vennero stampate solo nel tomo II del volume X delle *Opere* di Muratori nell'edizione aretina a cura di Michele Bellotti, pubblicata postuma a partire dal 1767.

SILVIA TATTI

La Repubblica delle Lettere in Italia dall'Arcadia a Foscolo

In Italia, la Repubblica delle Lettere settecentesca ha una declinazione particolare che si lega strettamente alla storia dell'Accademia dell'Arcadia e all'affermazione di un codice letterario comune e che convive con i condizionamenti dovuti alla divisione politica del paese e alla centralità della Res publica christiana. Il contributo ricostruisce alcuni momenti emblematici di tale organismo dal punto di vista soprattutto dei letterati, fino alla fine del secolo, quando gli eventi storici e lo sviluppo di un nuovo rapporto con il lettore riducono la forza rappresentativa di una comunità cosmopolita di letterati.

★

In Italy, the eighteenth-century Republic of Letters takes a peculiar form, closely connected to the history of the Accademia dell'Arcadia and the establishment of a common literary code and, furthermore, influenced by the political division of the country and the centrality of the Res publica christiana. This study reconstructs various emblematic moments of the organism in question, above all from a literary standpoint, up until the end of the century, when historical events and the development of a new relationship with the reader diminished the representative force of a cosmopolitan literary community.

Lo sviluppo di un pensiero critico e libero nell'Europa del Settecento aveva unito una comunità cosmopolita di letterati che si riconosceva nella formula di grande e duraturo successo di *Respublica literaria*; in Italia questo era avvenuto con tempi e modalità particolari, ancora in parte da ricostruire[1], legati alla specificità della situazione ita-

Autore: Sapienza Università di Roma; professore associato; silvia.tatti@uniroma1.it

[1] La storia della repubblica letteraria in Europa è stata ampiamente studiata negli ultimi anni; per una sintesi cfr. Françoise Waquet, Hans Bots, *La République des lettres*, Paris, Belin-Bruxelles, De Boeck, 1997; Marc Fumaroli, *La République des lettres*, Paris, Gallimard, 2015. Per l'Italia cfr. F. Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*, Roma, École française de Rome, 1989; una trattazione non sistematica

liana. Va innanzitutto considerato il problema del rapporto tra la costruzione di una rete internazionale e la frammentazione politica del paese; la divisione dell'Italia infatti, se da un lato può funzionare come uno stimolo a superare le frontiere che trova nella struttura del cosmopolitismo intellettuale settecentesco un elemento di forza, più volte esplicitato ad esempio nei giornali di ambito letterario[2], dall'altro può alimentare anche delle tensioni che minano i presupposti stessi di una rete solidale di letterati potenzialmente apolidi. Si veda, come esempio emblematico, quanto aveva influito nei rapporti personali e anche nelle relazioni culturali il caso, nel primo decennio del Settecento, dell'attribuzione del territorio di Comacchio, che vide la contrapposizione di due figure significative, al centro di una rete nazionale di intellettuali, come Lodovico Antonio Muratori e Giusto Fontanini che intendevano fare valere reciprocamente le ragioni del casato estense e della Santa Sede relativamente al possesso del territorio contestato. Collegato al precedente, esiste un altro elemento specifico del sistema italiano che riguarda l'esistenza di tradizioni e culture locali unite sì in una rete nazionale attraverso il sistema accademico, soprattutto arcadico, la pubblicazione di giornali, i carteggi, i viaggi, la diplomazia e la massoneria, ma caratterizzate anche da una forte componente linguistica e letteraria cittadina e regionale e implicate in dinamiche locali che interagiscono con la prospettiva europea. Infine la presenza in Italia del papato aggrava la non facile convivenza, a tratti conflittuale e a tratti più accomodante, tra *respublica literaria* e *res publica christiana*[3], un tema che non è né solo romano né solo italiano e nemmeno soltanto settecentesco, ma che ancora nel XVIII secolo condiziona profonda-

---

sull'argomento ma che affronta alcune problematiche ad esso legate è *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano (e la Scuola del secolo XXI)*, Atti del Congresso Internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio, Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011. Sugli ambienti intellettuali italiani tra Sei e Settecento cfr. *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècle)*, sous la diréction de Jean Boutier, Brigitte Marin, Antonella Romano, Roma, École française de Rome, 2005.

[2] Un esempio è il «Giornale de letterati d'Italia» che comincia le pubblicazioni nel 1710 e che fin dal titolo ambisce ad unire in una comunità nazionale i letterati italiani. Cfr. *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno (Padova, Venezia, Verona 17-19 novembre 2010), a cura di Enza Del Tedesco, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012.

[3] Su queste problematiche cfr. F. Waquet, *L'espace de la République des lettres*, in *Commercium litterarium. La forme de la communication dans la République des lettres*, Amsterdam & Maarsen, APA-Holland University Press, 1994, pp. 175-206.

mente le relazioni tra i letterati sia a Roma, sia oltre i confini dello Stato della Chiesa.

Attorno a quest'ultimo nodo era di fatto maturata la prima crisi di una via italiana alla repubblica dei letterati nel Settecento. I *Primi disegni della Repubblica letteraria* di Muratori, pubblicati nel 1703, avevano posto subito la questione del rapporto tra l'Italia e l'Europa; Muratori poneva le basi di una unione tra letterati fondata in prima istanza su una prospettiva nazionale, che doveva unire le Accademie italiane in modo da rendere più «utili e sode» le adunanze, che avrebbero dovuto trattare materie più «luminose», scienze e erudizioni e non solo «bagattelle canore»[4]. Muratori, come è noto, auspicava che tale consorzio di forze intellettuali fosse posto sotto la protezione di principi (egli aveva individuato i cinque garanti nei governi di Roma, Firenze, Venezia, Modena e Parma) e assegnava la funzione di prima guida al papato. Al di là dell'auspicio di un maggior rilievo civile delle accademie, l'indicazione di Muratori di una rete nazionale facente capo a dei protettori politici e quindi relazionata al territorio e alle istituzioni anche politiche italiane confliggeva con l'assenza di confini che era uno dei presupposti della Repubblica europea dei letterati votata al cosmopolitismo, non solo requisito essenziale a una declinazione in chiave laica della repubblica letteraria, ma anche attributo fondamentale dell'idea di universalità professata dalla chiesa cattolica.

L'entità del confronto appare esplicitamente nel rifiuto dello scienziato, bibliofilo, antichista e poi cardinale Francesco Bianchini di assumere il ruolo di Arconte che Muratori, sempre usando lo pseudonimo di Lamindo Pritanio, gli aveva assegnato; nella lettera con la quale[5], in modo netto e tale da compromettere ogni rapporto con Muratori negli anni a seguire, egli rifiutava la nomina ad Arconte, Bianchini contrapponeva l'aspirazione all'universalità presupposto della *respublica christiana* alle rivendicazioni nazionali di Muratori[6]. La questione si può

---

[4] Ludovico Antonio Muratori, *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, t. 1, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, [La letteratura italiana. Storia e testi, 44, 1], a cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, p. 178.

[5] Lettera di Francesco Bianchini a Lodovico Antonio Muratori, datata Roma, 7 febbraio 1705, in L. A. Muratori, *Carteggi con Bertagni … Bianchini*, a cura di Ennio Ferraglio e Fabio Marri. Con la collaborazione di Chiara Curci e Patrizia Devilla, Centro di studi muratoriani, [Edizione Nazionale del carteggio di LudovicoAntonio Muratori], vol. 7, Firenze, Olschki, 2014, pp. 409-411.

[6] «Onde, io non posso acconsentire all'inventore che si debba entrare in lega letteraria di nazione contro nazione, cioè, senza metafore, in picca d'ingegno con

ricostruire nel dettaglio dal carteggio di Muratori non solo con Bianchini, ma anche con Giovan Gioseffo Orsi[7] che appare molto partecipe dell'impresa e con gli altri corrispondenti del bibliotecario modenese coinvolti nella costruzione di una rete di letterati; lo stesso biografo di Crescimbeni, Mancurti, pubblica una lettera che accompagnava l'invio dei *Primi disegni* in cui si chiede a Crescimbeni di intercedere presso Bianchini, presentato come il depositario dei voti della Repubblica[8]. L'intento riformatore di Muratori era ripreso anche dal conte Giovanartico di Porcia che rivolgeva l'invito ai letterati italiani[9] di scrivere la loro autobiografia intellettuale e mostrava la volontà di consolidare, attraverso la costruzione di una narrazione autorappresentativa basata su criteri comuni, la presenza di una comunità compatta, che doveva sancire la transizione a nuove forme del sapere e a nuove modalità associative; i dubbi che molti ventilarono, a partire dallo stesso Muratori che pure accolse l'invito di Porcia a scrivere la sua *Vita*[10], confermano la presenza di resistenze, di natura in questo caso soprattutto religiosa, che condussero al parziale fallimento del progetto, orientato in senso antigesuitico.

Anche il confronto conflittuale con la Francia[11], che aveva segnato il dibattito primo settecentesco raccolto attorno alla polemica Orsi-

---

oltramontani in materia di lettere, o con oltramarini, o con gli stessi Indiani o Cinesi, non più di quello che debba entrare la nostra età con le antecedenti o con le future», *ivi,* p. 410. Muratori rispose puntualmente alle accuse di Bianchini nella *Lettera apologetica a i generosi e cortesi letterati d'Italia* che diffuse la discussione in tutta Italia: Lamindo Pritanio [L. A. Muratori], *Lettera apologetica a i generosi e cortesi letterati d'Italia*, in Giovanni Francesco Soli Muratori, *Vita del proposto Lodovico Antonio Muratori*, Venezia, Pasquali, 1756, appendice VI, pp. 254-262.

[7] L. A. Muratori, *Carteggio con Giovanni Gioseffo Orsi*, a cura di Alfredo Cottignoli, Centro di studi muratoriani, [Edizione Nazionale del carteggio di LudovicoAntonio Muratori], vol. 32, Firenze, Olschki, 1984.

[8] Francesco Maria Mancurti, *Vita di Gio. Mario Crescimbeni maceratese arciprete della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma, e Custode generale d'Arcadia. Scritta da Francesco Maria Mancurti imolese, col racconto de' fatti più memorabili della Ragunanza degli Arcadi*, Roma, Antonio de' Rossi, 1729, pp. 53-54.

[9] Sul *Progetto ai Letterati d'Italia di scrivere le loro Vite,* scritto da Porcia nel 1721, cfr Cesare De Michelis, *L'autobiografia intellettuale e il "Progetto" di Giovanartico di Porcia*, in *Vico e Venezia*, a cura di C. De Michelis e Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 1982.

[10] Ermes Dorigo, Il "*Progetto ai Letterati d'Italia di scrivere le loro Vite" di Giovanni Artico di Porcia (1721) e le Vite di L. A. Muratori, G. Vico, B. Bacchini,* «Rivista di studi italiani», XXX (2012), 1, pp. 46-134.

[11] Su questo aspetto cfr. anche Daniel Roche, *Histoire des idées, histoire de la culture, expériences françaises et expériences italiennes*, in *Il coraggio della ragione. Fran-*

Bouhours, interferiva con la libera circolazione di saperi e di uomini che è uno dei presupposti del concetto stesso di repubblica letteraria, tanto che Scipione Maffei in una lettera non datata a Muratori, rifiutava di ammettere dei colleghi francesi all'interno della italiana Repubblica delle lettere, sancendo una contrapposizione nazionale che confligge con l'idea stessa di repubblica letteraria: «Quanto agli oltramontani io non li ammetterei benché fissi in Italia, quando non avessero acquistato in essa il sapere; altrimenti dirassi allora oltra i monti che li hanno mandati ad ammaestrarci, come l'Huet e molti altri dicono che mandammo noi San Tomaso, e gli altri di quel tempo ad imparar lettere in Parigi per cominciar ad iscuotere la nostra barbarie»[12].

Tale ordine di problemi e questioni è all'origine d'altronde anche di reazioni e risposte che denotano la specificità di una via italiana alla *respublica literaria*. Un elemento che assume un indubbio rilievo nella declinazione italiana della Repubblica dei letterati, soprattutto all'interno dell'Arcadia che riveste in questo ambito una posizione centrale, riguarda la riflessione sulla poesia come modo espressivo e comunicativo qualificante, in grado di svolgere un ruolo centrale anche nelle nuove modalità di elaborazione e diffusione del sapere. La Repubblica dei letterati che Crescimbeni delinea nella lettera dedicatoria premessa all'edizione del 1700 dell'*Istoria della volgar poesia* rivolta al cardinale Pietro Ottoboni pone l'accento su un elemento centrale del sistema accademico arcadico: è la comunicazione letteraria che qualifica l'appartenenza alla repubblica e alla poesia deve essere riconosciuta una posizione centrale nel sistema della politica culturale ecclesiastica. Dopo aver fittiziamente presentato la «volgar poesia» come «un'arte riputata incapace d'essere riguardata da principi a gran cose applicati», Crescimbeni intende dimostrare che la protezione accordata da Ottoboni ai cultori delle belle lettere non lo distoglie dagli incarichi e dalle opere pie nelle quali è impegnato; anzi il titolo di «Padre de' letterati» gli conferisce un ulteriore «fregio, mercé il quale il nostro secolo v'acclama come singolare»[13]. Nell'Italia della prima

---

co Venturi intellettuale e storico cosmopolita, a cura di Luciano Guerci e Giuseppe Ricuperati, [Annali della Fondazione Luigi Einaudi], Roma, Carocci, 1998.

[12] Scipione Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, pp. 140-142.

[13] Giovan Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi da Giovan Mario de' Crescimbeni, custode d'Arcadia, con varie Notizie e col Catalogo degli Arcadi, all'emintissimo e reverendissimo Principe Pietro Ottoboni, cardinale Vicecancelliere di Santa Chiesa*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1700.

Arcadia questa difesa della poesia, che Crescimbeni persegue in tanti scritti in modo sistematico, denota una vera e propria battaglia culturale: il custode considera poesia ed eloquenza le espressioni più alte della comunicazione culturale[14], attraverso le quali la socialità erudita settecentesca poteva trovare una forma in grado di esprimerla e rappresentarla. Nell'Arcadia infatti la poesia svolgeva un ruolo essenziale di percorso di conoscenza e di veicolo di comunicazione sociale. Basti pensare alle ricorrenze come i Giuochi olimpici, che spesso diedero origine sotto il custodato di Crescimbeni a pubblicazioni di raccolte poetiche[15]. Qui si affermava che l'eroismo arcadico si misurava in termini di eccellenza poetica dal momento che alle contese fisiche dei tradizionali giochi olimpici si sostituivano delle contese poetiche; i vincitori, i nuovi eroi olimpici, erano tali in virtù della padronanza del linguaggio poetico che si candidava ad essere quindi l'espressione più qualificata della socialità settecentesca, strumento fondamentale e qualificante della Repubblica letteraria, veicolo di costruzione e comunicazione di tutti gli ambiti del sapere.

È un primato che Metastasio, le cui certezze non erano minate dal nuovo gusto che si andava diffondendo a partire dalla metà del secolo, non esitava a difendere, nell'ambito artistico-culturale che gli compete. Ecco cosa scrive nella lettera al Chevalier de Chastellux scritta a Vienna il 29 gennaio 1766, difendendo l'ideale della supremazia della poesia dal concorso equanime di tutte le arti:

> Vorrebbe ella che, siccome si dice la repubblica delle lettere, si dicesse ancora la repubblica delle arti; e che per conseguenza la poesia, la musica e le altre loro sorelle vivessero amichevolmente in perfetta indipendenza. Io, per confessare il vero, non sono repubblichista; non intendo perché questa, a preferenza delle altre forme di governo, abbia a vantar sola la virtù per suo principio; mi pare che tutte siano soggette ad infermità distruttive; mi seduce il venerabile esempio della paterna suprema autorità; né trovo risposta all'assioma che le macchine più semplici e meno composte sono le più durevoli e meno imperfette.

---

[14] Silvia Tatti, *L'Arcadia di Crescimbeni e il trionfo della poesia: l'incoronazione in Campidoglio del 1725*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Viella, 2017, pp. 273-290.

[15] Ead., *I Giuochi olimpici in Arcadia*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 2012 (I), pp. 63-80. I giochi furono praticati in Arcadia fin dal 1693; la prima edizione dei testi declamati in occasione dei giochi, a cura di Crescimbeni, si ebbe a Roma nel 1701: *I Giuochi Olimpici celebrati dagli Arcadi nell'Olimpiade DCXX in lode della Santità di N. S. Papa Clemente XI e pubblicati da Gio. Mario de' Crescimbeni custode d'Arcadia*, Roma, Stamperia di Gioseppe Monaldi, 1701.

> Nulla di meno non v'é cosa ch'io non facessi per esser seco d'accordo. Eccomi dunque, già che ella così vuole, eccomi repubblichista; ma ella sa che i repubblichisti medesimi i più gelosi, quali erano i Romani, persuasi del vantaggio dell'autorità riunita in un solo, nelle difficili circostanze eleggevano un dittatore, e che quando sono incorsi nell'errore di dividere cotesta assoluta autorità tra Fabio e Minucio han corso il rischio di perdersi.[16]

La valorizzazione della poesia come espressione comunicativa privilegiata diffusa nel Settecento italiano non solo arcadico mostra anche che la produzione di circostanza, che è indubbiamente la componente più significativa almeno quantitativamente della poesia primo settecentesca, va rivalutata proprio nell'ottica di una considerazione della produzione letteraria come modalità di scambio e di relazione, come linguaggio standard della comunicazione, piattaforma comune di riconoscimento che qualifica l'appartenenza a una comunità indipendentemente dal ruolo effettivo dei suoi membri che può essere quello di scienziati, bibliotecari, membri delle gerarchie ecclesiastiche, eruditi.

Il sistema complessivo della ritualità e della cerimonialità della dimensione accademica e in primo luogo di quella arcadica dovevano quindi essere asservite alla costruzione di un linguaggio della poesia e dell'eloquenza comune e condiviso, espressione di una socialità culturale che doveva avere un riconoscimento istituzionale attraverso in primo luogo l'Accademia dell'Arcadia che si iscriveva all'interno della cornice più ampia della repubblica letteraria.

A questa rete accademica così definita, mossa da elementi di contrasto interni ed esterni e da una tensione, specifica del quadro arcadico, verso la rivendicazione della centralità dell'eloquenza e della poesia, si affianca attorno agli anni centrali del secolo una dimensione più radicata nella società, che modifica dall'interno anche la vita delle accademie nella direzione di un più stretto e diretto rapporto con la realtà civile e che comporta una diversa connotazione del letterato. Nella seconda metà del XVIII secolo si diffonde anche presso i letterati italiani il *topos* dell'intellettuale utile che fa orientare la rete della repubblica letteraria verso il riconoscimento di un'attività più pragmatica e funzionale dell'uomo di lettere.

---

[16] Pietro Metastasio, *Lettera al Chevalier Giovanni de Chastellux*, datata Vienna, 29 gennaio 1766, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, vol. IV, *Lettere*.

Nel suo *Discorso sulla felicità* Pietro Verri esplicita chiaramente il processo in atto, insistendo proprio su una diversa interpretazione dell'identità del letterato membro della Repubblica delle lettere la cui funzione, articolata in attività ben precise, è strettamente legata al progresso civile visto non solo come segno indistinto del progresso delle nazioni ma come strumento per acquisire la pubblica felicità:

> La repubblica delle lettere sparsa per tutta l'Europa, se per lo passato era considerata come una società di curiosi che si occupavano di oggetti indifferenti per il ben essere della società, ora ha cambiato aspetto. L'astronomo t'insegna ad attraversare con sicurezza il vasto mare. L'ottico ti prepara uno stromento con cui tu vedi oggetti lontani perfettamente. Il fisico ti perfeziona il magnetismo, e ti addita anche fra le tenebre la strada. Il macchinista ti suggerisce la miglior forma delle navi e gli stromenti i più maneggevoli e sicuri. Il chimico ti ammaestra a cavar profitto delle miniere, e a preparare le manifatture co' più raffinati colori. L'agricoltura, le finanze, il commercio, l'arte di governare i popoli, questi sono gli oggetti che occupano gli uomini di studio. La stampa e le poste, comunicando da una all'altra estremità dell'Europa le scoperte, danno una vera esistenza a questo corpo di pensatori dispersi. Questi oggetti non furono giammai, dacché la storia ci ha trasmesso i racconti, conosciuti a tal segno; nè le cognizioni e gli studj così in alto portati, nè mai tanta connessione vi fu tra gli studj e la felicità delle nazioni quanta al dì d'oggi; e se al ceto de' pensatori fa torto la ciarlataneria di alcuni che abusano di un misterioso linguaggio per arrogarsi una considerazione non meritata, i principi attenti ai veri loro interessi, e i popoli illuminati non perciò lasciano di promovere e incoraggire la luce universale, al lampeggiare di cui sarà forza che anche i paesi più torbidi d'Europa si scuotano, a meno che l'estrema loro decadenza non tolga in prima loro la vita. Tale è il moto adunque che in questo secolo ha l'Europa, onde con fondamento prevede il saggio che la libertà civile delle nazioni dovrà dilatarsi.[17]

Verri propone, in un contesto in cui risulta fondamentale, in un'ottica riformistica, sottolineare la distanze dalla tradizione, una diversa formulazione dell'idea di sapere, intrisa anche di spirito massonico, in cui lo spazio della cultura umanistica tradizionale risulta ridimensionato rispetto a un'idea di cultura utile, di immediata spendibilità, in una dimensione di progresso che coinvolge l'intero continente.

---

[17] PietroVerri, *Discorso sulla felicità*, in *Discorsi del conte Pietro Verri dell'Instituto delle scienze di Verona sull'indole del Piacere e del Dolore, sulla Felicità e sulla Economia politica,* riveduti ed accresciuti dall'autore, Milano, Giuseppe Marelli, 1781, pp. 174-5.

Il cambiamento di prospettiva riguarda, come già era avvenuto all'inizio del secolo con i *Primi disegni di un'Accademia letteraria italiana* che promuovevano una diversa concezione della socialità erudita, anche le Accademie, la cui istituzione e gestione invitava a ripensare i termini dell'impegno e della funzione degli uomini di cultura. Il filologo e grecista Cristofano Amaduzzi nel suo *Discorso filosofico sul fine e utilità delle accademie*, pronunciato in Arcadia nel 1776, si interrogava sul ruolo dell'eloquenza nel nuovo sistema culturale e riconosceva, nel tentativo di conciliare la tradizione umanista con le prospettive utilitariste e pragmatiche della modernità, che nel Rinascimento i Letterati «seppero preparare coll'eleganza delle parole il secolo delle cose, le quali senza le prime non si sarebbero mai potute veramente enunciare»[18]. Amaduzzi tesse poi la storia dei progressi scientifici ottenuti in tutta Europa grazie anche alle Accademie e in ultimo fa la lode della filosofia che deve perseguire la verità e la lotta all'errore e conclude il suo *Discorso* abbozzando una storia dell'Arcadia, la cui produzione letteraria deve adeguare lo stile in funzione della propagazione delle nuove idee; è la filosofia che modifica dall'interno le strutture del discorso e spinge «il sacro fuoco dei poeti» e lo sa «soggettare all'impero filosofico»[19].

Il ruolo dell'eloquenza è ancora argomento centrale del dibattito contemporaneo; se assegniamo all'eloquenza il ruolo politico strategi-

---

[18] Giovanni Cristofano Amaduzzi, *Discorso filosofico sul fine ed utilità delle Accademie dell'abate Giovanni Cristofano Amaduzzi* professore di greche lettere nell'archiginnasio della Sapienza, fra gli arcadi Biante Didimeo da lui recitato nella generale adunanza tenuta nel reale serbatoio d'Arcadia il dì 23 settembre 1776, Livorno, per i torchi dell'Enciclopedia, 1777, p. 11. Sulla posizione di Amaduzzi cfr. Marina Caffiero, Maria Pia Donato, Antonella Romano, *De la catholicité post-tridentine à la République romaine. Splendeurs et misères des intellectuels courtisans*, in *Naples, Rome Florence*, cit., pp. 203-205.

[19] G. C. Amaduzzi, *Discorso filosofico*, cit., p. 30. Su Amaduzzi cfr. quanto scrive Françoise Waquet: «Commedans le texte de Gonzaga, ce qui frappe ici est l'explicitation claire du lien letterato/citoyen. À travers ce lien, Amaduzzi assignait au letterato un rôle actif et moteur, qui lui conférait une fonction désormais toute politique de défense des droits et des libertés individuels contre toute forme d'arbitraire despotique et absolutiste. Cette fonction ne différait en rien de celle que les intellectuels du XVIII^{e} siècle prétendaient assumer dans les différents États européens plus ou moins engagés dans les Lumières»: F. Waquet, *L'Académie de l'Arcadia: de l'otium literatum à la réforme des lettres dans l'Italie du XVIII^{e} siècle*, in *Le loisir lettré à l'âge classique*, a cura di M. Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar, Emmanuel Bury, Genève, Droz, 1996, pp. 287-306.

co che le riconosce Marc Fumaroli[20] considerandola come il tratto distintivo dell'élite parlamentare francese del XVII secolo che proprio sul terreno dell'eloquenza giocava la sua identità culturale e sociale, ci rendiamo conto della battaglia parallela che, con le dovute differenze, qualche decennio più tardi i letterati italiani svolgono per mantenere un legame tra la tradizione umanistica e la tensione innovativa del Settecento, volto alla ricerca di un rapporto più funzionale con la realtà contemporanea. Si trattava di conservare ai modelli associativi delle accademie e della repubblica dei letterati un ruolo di coordinamento, in grado di mantenere una centralità sociale alla prospettiva letteraria. Nella *Dissertazione sull'utilità e inutilità delle Accademie*, Saverio Mattei svolge una riflessione sul destino del letterato, risalendo alla fondazione delle accademie rinascimentali e tracciando una storia della poesia nei secoli di impronta vichiana; egli parte dalla considerazione che «La poesia è forse la sola che ingentilisce i costumi, che dirozza il popolo e che illumina le tenebre del secolo in cui si vive» e che tuttavia «la sua impressione sull'animo è in ragione contraria della cultura di una nazione»[21]. Mattei giunge alla conclusione che la fondazione di una nuova accademia poetica a Napoli deve avvenire con la protezione del governo; il profilo del poeta contemporaneo si deve comporre secondo Mattei di eloquenza, scienza e filosofia; quindi non solo poesia ma «tutto ciò che può ingentilirsi, e rendersi popolare con l'eloquenza» sarà ammesso nell'Accademia «senz'aria didascalica o pedantesca»[22]; rilevante è la valorizzazione dell'eloquenza come modo per comunicare gli sviluppi del progresso scientifico.

Nel frattempo la dimensione cosmopolita, uno dei più significativi indicatori della Repubblica letteraria e uno degli elementi volti a costruire il profilo del letterato del Settecento nonostante la particolarità già evidenziata della situazione italiana, aveva dominato anche a livello di scelte biografiche un'intera stagione culturale; ne derivava che nella seconda metà del secolo, più che nella prima, l'idea di repubblica letteraria assumeva i confini europei che appartengono alla natura della forma associativa, pronta a confrontarsi con gli eventi politici di fine secolo. Letterati come Giambattista Casti, Filippo Mazzei, Giu-

---

[20] M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Réthorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.

[21] Saverio Mattei, *Dissertazione sull'utilità o inutilità delle Accademie*, in *Saggio di poesie latine, ed italiane con tre dissertazioni ed una raccolta di iscrizioni di Saverio Mattei,* Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1780, t. 3, pp. 180-202: 185.

[22] *Ivi*, p. 196.

seppe Gorani e anche prima Francesco Algarotti e Giuseppe Baretti, avevano attraversato l'Europa, complice anche la diplomazia che aveva svolto un ruolo essenziale nella costruzione di una rete europea; molti si erano poi trovati direttamente coinvolti negli eventi rivoluzionari. Ippolito Pindemonte e Vittorio Alfieri, per richiamare due fra i più rilevanti protagonisti di questa fase, avevano assistito assieme alla presa della Bastiglia, avevano esaltato gli ideali libertari e, nelle loro reazioni di entusiasmo e palinodia di fronte allo sviluppo degli eventi rivoluzionari, avevano sperimentato la difficoltà di collocarsi in una realtà la cui dimensione di socialità e di interazione con il mondo non solo politico doveva essere radicalmente ripensata, così come le circostanze rendevano necessaria una ridefinizione dello statuto del letterato.

In questo contesto, gli eventi di fine secolo avevano accelerato una frattura all'interno del sistema della repubblica letteraria, che aveva come fondamento un interesse parziale per la politica e anzi, nella sua declinazione più comune e generale, la propensione ad appoggiare l'assolutismo che garantiva all'erudito la libertà di pensare.[23] La diffusione delle idee libertarie richiedeva una riflessione proprio sul ruolo storico del letterato in una direzione che in Italia si incrocia strettamente con il movimento indipendentista e risorgimentale.

In questo quadro qual è dunque la tenuta dell'istituzione della Repubblica dei letterati? qual è la sua eredità concettuale sullo sfondo del contesto storico attraversato dagli eventi rivoluzionari? e come si coniuga con il nazionalismo e patriottismo che dominano dalla Rivoluzione francese in poi il quadro italiano?

Alla fine del secolo e nel Primo Ottocento comincia a diffondersi un'immagine negativa della Repubblica delle lettere come comunità di letterati privi di una vera e propria identità comune, divisi da questioni politiche, da conflitti determinati anche da un nuovo rapporto più commerciale con l'editoria e dalla fine del mecenatismo. Già Giambattista Casti, letterato cosmopolita che è per il suo profilo un esponente quasi esemplare della Repubblica dei letterati, protetto da mecenati che gli garantiscono anche una disinvolta libertà di pensiero, abituato a rivolgere i suoi scritti a un destinatario comune nel quale si identifica proprio un sistema collettivo di alleanze intellettuali, aveva sperimentato con il trasferimento a partire dal 1798 nella Parigi napo-

[23] Cfr. F. Waquet, *Condorcet et les idéaux de la République des lettres*, «Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée», 1996 (108), 2, pp. 555-569.

leonica la difficoltà di ricalibrare sul nuovo sistema il proprio statuto di letterato, in un contesto dominato dalle regole del commercio e del profitto, molto lontano dai meccanismi di circolazione del prodotto intellettuale interni alla Repubblica letteraria[24]. Ma anche un letterato apparentemente periferico dal punto di vista della socialità letteraria come Giacomo Leopardi, nello *Zibaldone* ragiona in termini agonistici e evidenzia la frattura che si è creata all'interno della repubblica letteraria: «Nella repubblica letteraria come presso le donne, e come nelle conversazioni, bisogna innalzarsi sopra il corpo degli altri, bisogna farsi largo, calunniare i rivali, motteggiarli, farsi dintorno una gran piazza vota, cacciandone chi la occupa, cogli artifizi e le malvagità che si esercitano co' rivali in amore ec. (24. Nov. 1821.)»[25].

Se anche lo stesso Monti, sicuramente più implicato nella socialità letteraria del suo tempo, ironizzava sulla «bella Repubblica delle lettere» [26], presentata come una comunità conflittuale più che come una struttura inclusiva di riferimento, tra i letterati contemporanei è però Foscolo, per il suo profilo e per le vicende della sua vita, ad essere investito in pieno da questa interrogazione relativa allo statuto del letterato; egli è anzi uno dei più significativi interpreti del passaggio dalla crisi già conclamata della Repubblica delle lettere a una nuova forma di autorappresentazione dell'uomo di lettere, poeta vate, poeta soldato militante partecipe delle lotte risorgimentali, individuo-autore proiettato direttamente su un lettore indefinito, oltre che testimone e partecipe degli eventi rivoluzionari e risorgimentali.

Foscolo stabilisce una continuità con le modalità settecentesche perché fa nuovamente virare sul piano letterario l'immagine dell'intellettuale che deve avere un ruolo utile, come auspicato da Pietro Verri, ma che non deve rinunciare al valore essenziale della poesia e

---

[24] Rinvio a Silvia Tatti, *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999.

[25] Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, t. 1, p. 1421.

[26] «Un altro pensiero mi ha dato molta faccenda; ed è l'affare della mia pensione sulla cassa della Corona col titolo di Istoriografo. La cosa è ridotta a tal termine che il Governo, volendo esser giusto (come lo è), non può più contrastarmene l'intera rintegrazione. E questa è ben altra cura che quella del Giornale, al quale non avrei pelo che ci pensasse, se il suo proemio non portasse in fronte il mio nome; e sappi bene che in quel proemio non v'è sillaba che sia caduta dalla mia penna. E così vanno le cose nella bella repubblica delle lettere»: Vincenzo Monti, Lettera a Giulio Perticari, luglio 1816, in *Epistolario raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1929, vol. IV, p. 306.

dell'eloquenza, strumenti di civilizzazione e di comunicazione: «Se dunque l'eloquenza è facoltà di persuadere, come mai potrà dipartirsi dalle umane passioni, e come la ragione e la verità staranno disgiunte dall'eloquenza?» scriveva nell'orazione inaugurale delle *Lezioni pavesi*[27]. Da un lato egli quindi si colloca all'interno del dibattito settecentesco sui rapporti tra le arti riportando l'attenzione sulla comunicazione letteraria e trasformando il ruolo del letterato, anche quello volto all'"utile" del secondo Settecento, in quello di militante e di poeta vate, interprete della realtà del suo tempo proprio grazie alle potenzialità dell'eloquenza, elemento strategico di mediazione culturale; dall'altro considera la struttura associativa dei letterati dell'*ancien régime* un involucro vuoto, visto in modo a tratti sarcastico, una forma ormai inutilizzabile come elemento di riconoscimento identitario. In un sistema della comunicazione letteraria profondamente rinnovato l'interlocutore principale di Foscolo, il vero giudice della qualità del suo lavoro di scrittore è il lettore, al quale l'autore si rivolge già nel giovanile *Sesto tomo dell'io* e con il quale instaura un rapporto diretto in molti suoi scritti, dal *Ragguaglio d'un'adunanza de' Pitagorici* fino alle *Lettere scritte dall'Inghilterra*. La trasformazione della lettura tramite la quale lo scrittore si rivolge a un pubblico più ampio, ma anche a un lettore che pratica quella lettura silenziosa[28] che stabilisce un rapporto diretto tra l'autore e il suo pubblico, influisce ovviamente anche in modo significativo sull'autorappresentazione del letterato, che assume una nuova coscienza di sé come diretto interlocutore del mondo dei lettori, dove il ruolo identitario e di mediazione svolto nel passato dall'istituzione della Repubblica dei letterati è fortemente ridemensionato.

Foscolo quindi già ai suoi esordi di scrittore, nel *Proemio* al *Sesto tomo dell'io*, costruisce una sorta di singolare paratesto che evidenzia immediatamente il diverso significato che assume la scrittura personale, momento fortemente introspettivo e intimo, da rivolgere eventualmente a un lettore complice, proiezione dell'autore stesso, ma non destinato alla dimensione impersonale e volta a una comunicazione diffusa della Repubblica dei letterati:

---

[27] Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Opere*, II, *Prose e saggi*, edizione diretta da Franco Gavazzeni, con la collaborazione di Gianfranca Lavezzi, Elena Lombardi e Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 523.

[28] Per una sintesi cfr. almeno *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995.

> Rispetto alla dedica del libro, io la offro a me stesso. Ed è questo, dacchè mi son posto a cucire la mia odissea, l'unico pensiero veramente commodo, e pronto. Non mi costa un minuto di *sì*, di *no*, di *ma*; e mi risparmia la fatica e il rossore di scrivere una dedicatoria. Ond'io posso dal mio canto risparmiare e al mecenate e al lettore due pagine per lo meno di noia. Le cose tra me e me si passano in confidenza. D'altronde de' miei avi, bisavi, e proavi non saprei che mi dire; non li conosco. Potrei rimediare a questa ignoranza e al vuoto della carta col mio panegirico: ma non si può nè si deve, e l'ipocrisia lo proscrive assolutamente; e poi… chi crederebbe? Biasimiamoci. Progetto nuovo e in salvo dalle mentite. – Ecco per altro violate le regole, e la mia dedicatoria non sarebbe più una dedicatoria.
> Nondimeno bisogna confessare che il libro è mutilato.
> Vittoria, lettore! m'alzo a mezzo il pranzo per non lasciarmi scappare il più bel pensiero del mondo. La dedica sarà scritta o dall'editore, o dallo stampatore, o dal libraio, o da un amico, o da qualche letterato, o da… – Odore di rancidume!
> E l'impostura farà sempre mercato di voi, vergini muse ? Non è poco se talvolta la ricchezza offre sprezzantemente un tozzo di pane al vostro sacerdote?
> Lettore, finiamola; tu m'hai fatto tastare una certa corda… – ed io non ci vo' più pensare; non ci pensar nemmen tu.

In questo contesto la Repubblica letteraria sfuma come organismo di aggregazione, soprattutto perde la centralità seppure problematica di cui godeva nel Settecento e si deve confrontare con un pubblico diverso e articolato. Così se Foscolo deve ammettere in *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* che «L'alta letteratura riserbasi a pochi, atti a sentire e ad intendere profondamente», emerge il problema di un pubblico allargato e non selettivo, formato da «que' moltissimi che per educazione, per agi e per l'umano bisogno di occupare il cuore e la mente sono adescati dal diletto e dall'ozio tra' libri, denno ricorrere a' giornali, alle novelle, alle rime; così si vanno imbevendo dell'ignorante malignità degli uni, delle stravaganze degli altri, del vaniloquio de' verseggiatori; così inavvedutamente si nutrono di sciocchezze e di vizi, ed imparano a disprezzare le lettere.»[29] Ad essi, al pubblico allargato dei «concittadini» il letterato deve rivolgersi con il fine di essere utile alla patria e alla concordia comune.

In questo quadro il letterato come membro che si identifica con il paradigma della Repubblica dei letterati risulta inattuale e la presa di distanza di Foscolo è subito evidente dal contesto ironico delle opere

[29] U. Foscolo, *Dell'origine e dell'Ufficio della letteratura*, cit., cap. XV, p. 535.

in cui il sintagma è inserito: di Repubblica letteraria si parla infatti nelle *Notizie intorno a Didimo Chierico* («Oltre ai tre manoscritti raccomandatimi, serbava parecchi suoi scartafacci; ma non mi lasciò leggere se non un solo capitolo di un suo *Itinerario lungo la Repubblica Letteraria*. In esso capitolo descriveva "un'implacabile guerra tra le lettere dell'abbiccì, e le cifre arabiche, le quali finalmente trionfarono con accortissimi stratagemmi, tenendo ostaggi l'*a*, la *b*, la *x* che erano andate ambasciadori, e quindi furono tirannicamente angariate con inesprimibili e angosciose fatiche"»)[30], nell'*Hypercalipseos* («alter, qui a scriptore commentarioli appellatur: *Itinerario a' confini della repubblica letteraria*, titulo caret; hanc modo praefert ex Phaedro inscriptionem: Ioculare tibi videtur et sane leve: dum nihil habemus maius, calamo ludimus»)[31], nel *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* («*Il contro Presidente*. – Alto, accademici; poiché con le prove geometriche del nostro Presidente troviamo cose incredibili, troviamo anche una grandezza che s'alzi tanto da difendere con l'ali e con l'ombra una picciolezza di spropositi sparsa su tutto il territorio della repubblica delle lettere»)[32] e infine nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra* («Gazzettino del bel mondo n. 3. Notizie. Incomincia la Prefazione all'uso moderno che tratta principalmente del *bon ton* della Repubblica Letteraria – Lettori d'oggi – Ostilità nelle Università Tedesche, e ne' Teatri d'Italia. Volendo io, Contino lettore mio, che voi possiate da' miei Gazzettini dedurre alcune regole generali le men metafisiche e le più praticabili che si possa mai del bon ton; e perciò mi bisognerà penetrare nell'erudizione recondita delle mode si che dagli usi de' popoli e ceti e secoli diversi e principalmente della Repubblica Letteraria, la quale o drizza o storce tutte le teste europee, voi dessumiate esse regole»)[33].

È significativo che anche in un testo come il *Ragguaglio*, emblematico proprio per l'intento di discreditare la modalità associativa dell'Accademia, costruito come un resoconto di una riunione di letterati da pubblicare in un giornale, l'autore si rivolga più volte direttamente al lettore che costituisce un osservatorio alternativo ed esterno dal quale considerare le dinamiche interne al gruppo di letterati.[34]

---

[30] Id., *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in *Opere, II, Prose e Saggi*, cit., p. 350.

[31] Id., *Hypercalypseos liber singularis*, *ivi*, p. 366.

[32] Id., *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica: 1809-1811*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933 [Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. 7], p. 260.

[33] Id., *Lettere scritte dall'Inghilterra*, in *Opere, II, Prose e saggi*, cit., p. 479.

[34] «Imploro dal candido lettore di perdonarmi s'io non ho registrata prima

La storia secolare della Repubblica dei letterati esaurisce quindi la sua spinta propulsiva con la fine dell'*Ancien Régime*, quando subentrano altre modalità di autorappresentazione e di associazione degli intellettuali. Tra i fattori che comportarono l'indebolimento della vitalità associativa della Repubblica dei letterati, che aveva pur dimostrato una grande capacità di rinnovamento nel contesto culturale settecentesco, sicuramente giocò un ruolo di rilievo la trasformazione della lettura e la complicità con un lettore sul quale proiettare aspettative individuali e in virtù del quale muta anche l'autorappresentazione del letterato. Inoltre le implicazioni politiche che già nel primo Settecento avevano minato in Italia i fondamenti della Repubblica dei letterati diventano un nuovo fattore centrale di aggregazione e di identità che sostituisce la ritualità associativa tradizionale e che nel caso italiano, proiettato verso le battaglie risorgimentali, modifica radicalmente i rapporti interni e le relazioni tra i letterati.

Silvia Tatti
Sapienza - Università di Roma

d'ora…», in Id., *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pittagorici*, cit., p. 260: «il lettore, che nel principio di questo libro avrà veduto l'elenco dell'accademia e il carattere più o meno svegliato di ciascheduno de' membri…», *ivi*, p. 275.

GIANMARCO GASPARI

Il romanzo tra narrazione e storia: aggiornamenti sul caso Manzoni

Il recente dibattito sulla storia come "narrazione" o "retorica", tra Arthur C. Danto e Hayden White, ha avuto in Italia interlocutori di alto livello, da Arnaldo Momigliano a Carlo Ginzburg. Un esame attento della riflessione manzoniana sulla narrazione storica consente di restituire al romanzo un ruolo fondativo nella ricostruzione della "verità": è quanto sta iniziando a fare una nuova fase critica, dimostrando come anche la ricerca teorica di Manzoni sia stata decisiva per l'approdo a esiti così diversi dal realismo coevo.

★

The discussion between Arthur C. Danto and Hayden White concerning the nature of history (storytelling or rhetoric?) has found some highly qualified spokesmen in Italy, such as Arnaldo Momigliano and Carlo Ginzburg. A critical analysis of Manzoni's insight into historical narrative testifies to the groundbreaking role of his novel in the debate about the recollection of "truth". Recent studies have been showing that Manzoni's theoretical search on the subject was crucial in attaining some key points of his poetics, definitely divergent from coeval realism.

Non c'è dubbio sul fatto che le scelte di Manzoni impongano al suo pubblico, fin dagli esordi, una dimensione assolutamente europea: è la sua opera a riaprire quel dialogo internazionale che proprio a Milano era nato, e che, anche grazie all'opera del nonno, Cesare Beccaria, aveva riscattato la città da una posizione a lungo subalterna, per farvi convergere l'interesse dell'intera Europa dei Lumi. Ed è dato da assumere *a priori*, sia per quanto concerne i riferimenti culturali presenti a Manzoni, lungo l'arco di tutta la sua lunga esistenza, che per quanto ha a che fare con l'elaborazione, l'interpretazione e la ricezione dell'intera sua opera. Esemplare, ovviamente, il caso del romanzo, a partire appunto dalla decisione, assunta con la piena consapevolezza di tutte

Autore: Università degli Studi dell'Insubria; prof. associato; gianmarco.gaspari@uninsubria.it

le difficoltà che comportava, di cimentarsi con un «genere proscritto» dalle nostre lettere[1]. Ma si tratta, a ben vedere, di una consapevolezza presente già nel Manzoni ventenne, quello che a Parigi, nel 1806, appena conosciuto Claude Fauriel, si mostrava in grado di avviare una riflessione tutt'altro che banale circa la mancata sintonia che agli scrittori italiani tocca registrare nei confronti del loro pubblico (anche, come messo in rilievo fin dalla preliminare ricerca delle cause, per ragioni politiche), dovendo essi «assolutamente disperare di un effetto immediato»; per cui la stessa valenza pedagogica dell'opera letteraria (che, come ben sappiamo, per Manzoni rimarrà centrale anche nell'opzione romanzesca) è di fatto ridotta a elemento accessorio, quando non di fatto azzerata:

> Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è perciò che gli Scrittori non possono produrre l'effetto che eglino (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghire del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbono essere. Quindi è che i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura[2].

E teniamo pure conto, ancora sul piano della formazione, la fase, cioè, in cui l'autore è ancora alla ricerca di sé, di quella che si potrebbe definire (per lasciare a margine termini più espliciti) un'esigenza programmatica di "sperimentalismo": con scelte che vedono tentate ed esaurite, in rapida e spesso sovrapposta sequenza, le prove del carme, dell'idillio, dell'ode, dell'inno sacro e della tragedia. Da cui discende forse inevitabilmente che il «novo intatto sentier» che il giovane Man-

---

[1] Alessandro Manzoni, *Introduzione* a *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 19684, t. I, p. 5. Con la specificazione, a sottolineare la volontà precisa del confronto, e il senso assunto da tale confronto a proposito della «novità» tentata dall'autore: «E benché questa non sia la sola gloria negativa di questa nostra letteratura, pure bisogna conservarla gelosamente intatta, al che ben provvedono quelle migliaja di lettori e di non lettori i quali per opporsi a ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità» (*Ibidem*).

[2] Alessandro Manzoni - Claude Fauriel, *Carteggio*, a cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000 (Edizione Nazionale delle Opere di A. Manzoni, 27), pp. 4-5.

zoni preconizzava per sé nel celebre sonetto del 1802[3] potesse nel séguito volgere «nientemeno che a un romanzo». E, per quanto sia stato fatto di recente in questa direzione d'indagine, restituendo dignità a un laboratorio a lungo tenuto in ombra da critici e storici, resta difficile pensare che sollecitazioni decisive potessero derivare a Manzoni dall'esangue tradizione italiana dei Chiari e dei Piazza, o dallo stesso Alessandro Verri delle pur fortunate *Avventure di Saffo*, piuttosto che da quel che alla sua onnivora fame di lettore poteva offrire la Francia degli anni Dieci e Venti: anche per quanto è dell'investimento, che lo scrittore non poteva non giudicare tra le ragioni prioritarie di una tale scelta, sulla *popolarità* del genere (ragione sufficiente ad escludere dal confronto non solo Verri e compagni, ma lo stesso Foscolo dell'*Ortis*). E, visto che s'è già fatto il nome di Fauriel, merita anche osservare come il credito riconosciuto alle osservazioni che ne contrassegnarono la lettura dell'abbozzo autografo del *Fermo e Lucia* discende sicuramente, agli occhi attenti di Manzoni, anche dalle competenze, assolutamente eccezionali nel panorama europeo, che appunto lo studioso francese aveva esibito nelle recensioni alla *Histoire littéraire d'Italie* di Ginguené, alla *Caduta dell'impero romano* di Gibbon e all'*Indische-Bibliothek* di August Schlegel, ancor prima di farsi editore, tra 1824 e '25, degli *Chants populaires de la Grèce moderne*, o di misurarsi pure per la prima volta, attento a quella che oggi si direbbe la "ricezione", con le origini dell'epopea medievale[4].

Potrà anche sorprendere, ma la partita con l'Europa, e in primo luogo, naturalmente, con la Francia, poteva ammettere allora anche dei crediti, come ci ricordano le parole che Augustin Thierry indirizzava nel 1824 allo stesso Fauriel: «Se Manzoni fosse nato in Francia, farebbe forse la rivoluzione che nessuno di noi ha il coraggio di avviare». Manzoni stava in quei mesi concludendo la revisione del *Fermo e Lucia* (la cui struttura, con la divisione in quattro parti, denuncia la convinta adesione al modello scottiano), per avviare, da luglio, la stampa della nuova forma del romanzo. Thierry non dubitava del fatto che Manzoni riuscisse a realizzare la sua rivoluzione in Italia. «Ma chi la farà per noi?» chiedeva alla fine al suo interlocutore. La domanda aveva un senso preciso nella Francia del 1824, quando l'astro na-

[3] Alessandro Manzoni, *Poesie prima della conversione*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992, p. 83.

[4] Decisivo l'aggiornamento offerto ora, anche per il dialogo con Manzoni, da Elena Maiolini, *Claude Fauriel. Alle origini della comparatistica*, Firenze, Franco Cesati, 2014.

scente della narrativa romantica, Victor Hugo, era ancora noto – ed è un parallelismo che mi pare poco o nulla forzato – piuttosto per le sue odi che per i suoi esordi narrativi (*Bug-Jargal* e *Han d'Islande*, usciti in rivista nel 1820, ripresi in volume a qualche anno di distanza). E si trattava di una domanda tesa a ribaltare – credo vada sottolineato – la prospettiva tradizionale, che ancora a lungo sarebbe rimasta ben radicata in entrambi i paesi, dell'indiscusso primato culturale della Francia dalla fine del Rinascimento, primato che lo stesso Manzoni sarebbe stato ben disposto a sottoscrivere[5].

Ma, come è evidente, un tale primato avrebbe presto comportato più oneri che onori, tanto che valutare oggi, al di fuori della cerchia isolata degli specialisti, l'esito di quei confronti, non è certo consolante, come ci hanno ammoniti qualche tempo fa, discutendo appunto della fortuna di Manzoni in Francia, Jacques Goudet e Luca Badini Confalonieri, secondo i quali la presenza di indici positivi «non significa certo che Manzoni viva nella cultura francese; significa soltanto che in Francia esiste qualche insegnamento di italiano»[6].

Su tutt'altro piano, questa assenza (che ovviamente si registra tanto più evidentemente in aree linguistiche meno prossime alla nostra), in parte da imputare anche alla pigra e provinciale gestione dei nostri beni culturali, è segnata da rimpianti più incisivi, come per esempio da qualche clamoroso incontro mancato. Merita segnalarne almeno un paio tra i più recenti. Il primo emerge dal percorso messo a fuoco, tra riflessione filosofica e narratologia, nell'opera del filosofo americano Arthur C. Danto, che nel suo *Narration and Knowledge* dedica i due capitoli conclusivi al rapporto che la lingua e la logica della narrazione stabiliscono con la lingua e la logica della storia[7]: tema arduo, e che nel nuovo millennio si proietta con tutto il peso del dibattito in corso sulle testimonianze dei genocidi e delle stragi di massa, ma che nel discorso manzoniano *Sul romanzo storico* riconosce una prima e già matura riflessione, con esiti che, se intercettati per tempo, sarebbero

---

[5] Per un inquadramento generale, Gianmarco Gaspari, *Manzoni e il mito della Francia*, in *Manzonis Europa - Europas Manzoni. L'Europa di Manzoni - Il Manzoni dell'Europa*, a cura di Angela Oster, Francesca Broggi, Barbara Vinken, München, Herbert Utz Verlag, 2017, pp. 45-71.

[6] Jacques Goudet, *Fortuna e sfortuna di Manzoni in Francia*, «Quaderni francesi», I (1970), pp. 457-482; Luca Badini Confalonieri, *Manzoni en France*, in Id., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2005, pp. 281-292.

[7] Arthur C. Danto, *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 298-363.

stati dirompenti sullo sviluppo del genere, e non solo in Italia (è anche per questo che non sorprende constatare come la distanza da Manzoni dei suoi successori, nel tempo, non abbia fatto che crescere).

Oppure, e questa volta ci avviciniamo direttamente agli statuti costitutivi del romanzo manzoniano, si pensi all'azzeramento dell'idea di «evento storico» tentato, ormai da più di un trentennio, da Hayden White, sulla scia della delegittimazione del concetto di realtà trasmissibile mediante il linguaggio, che condurrebbe all'ipotesi di una narrazione della storia «fittiva» per sua propria natura, abolito il «tabù che riguarda la commistione tra fatto e fantasia». Lo smantellamento «del concetto di evento come oggetto di un genere prettamente scientifico di conoscenza», in particolare, emerge per White appunto con la storiografia sugli «olocausti» (al plurale) del Novecento, manifestazioni di fatti assolutamente inimmaginabili per la storiografia dei secoli passati[8]. Ma non è perfettamente omologabile agli «eventi» decisivi elencati da White (dalla Grande Depressione alle armi nucleari all'esplosione demografica), in un secolo altrettanto tragicamente connotato, la sequenza dei flagelli biblici – la guerra, la carestia, la peste – su cui fa perno la narrazione manzoniana? E non avrà qualche senso il fatto che una delle voci più autorevoli nella costruzione del concetto stesso di *olocausto* (al singolare) che tutti condividiamo, Primo Levi, abbia riconosciuto un riferimento imprescindibile, oltre che nell'*Inferno* dantesco, nel romanzo manzoniano, proprio per la rappresentazione di «eventi» che impongono alla narrazione storica un costante interrogarsi sui propri mezzi e fini, se non addirittura sulla propria ragion d'essere[9]?

Per White, resta vero quanto Arnaldo Momigliano, pur tributando

---

[8] Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, pp. 103-107. Da osservare però, e proprio in relazione alle teorie di White, come il nome di Manzoni sia già stato speso da uno storico illustre, deciso a restituire alla narrativa dell'Ottocento una funzione determinante nell'affermazione di nuovi moduli interpretativi: «[…] c'è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell'Ottocento – da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj – affrontando campi d'indagine precedentemente trascurati con l'aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali» (Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 307-308; per un primo intervento in tema si veda anche Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 51-52). Su tutto ciò, Manzoni a parte, cfr. la lucida sintesi di Giuliana Benvenuti, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, «Intersezioni», xxix (2009), pp. 131-148.

[9] Dati esaustivi sull'attenzione di Levi per Manzoni offre ora Andrea Rondini, *Manzoni e Primo Levi*, «Testo», xxxi (2010), pp. 49-86.

al collega la dovuta ammirazione, rilevava in uno studio del 1981: il fatto di considerare gli storici, «al pari di tutti gli altri narratori», come «retori che si possono caratterizzare per i loro modi di discorso» – la riduzione, cioè, della narrazione storica a retorica – elimina il compito fondamentale dello storico, cioè «la ricerca della verità». Agli storici, precisa Momigliano,

> […] si chiede di essere scopritori della verità. Non c'è dubbio che, per poter essere chiamati storici, essi debbono volgere la loro ricerca in una qualche forma di storia. Ma le loro storie devono essere vere[10].

E ancora:

> […] ciò che infine ha distinto la scrittura storica da ogni altro tipo di letteratura è il fatto che essa è, nel suo complesso, sottoposta al controllo dei dati. La storia non è epica, la storia non è letteratura narrativa, la storia non è propaganda, perché in questi generi letterari il controllo dei dati è facoltativo, non obbligatorio[11].

Ma ci può interessare di più il passaggio successivo, quando Momigliano fa incontrare lo White di *Metahistory* con *The Shape of Time* di Peter Munz. Munz, che si professa esplicitamente debitore di White, opera una distinzione tra "narrazioni" (*stories*) e "storie" in senso proprio (*histories*), per affermare che «alcune narrazioni sono vere nel senso che tutti i singoli avventimenti che contengono *si possono dire* realmente accaduti. Tali narrazioni sono storie (*histories*), sono non-immaginarie». Ciò che Momigliano acutamente postilla:

> Io non sono riuscito a scoprire i criteri attraverso i quali Munz decide che gli avvenimenti si possono dire realmente accaduti. A un certo punto egli elabora due criteri – di sufficiente varietà e sufficiente specificazione – per decidere quale interpretazione più persuasiva; ma questi criteri sono egualmente applicabili a eventi immaginari e non aiutano a stabilire se i fatti sono fatti[12].

Stiamo andando troppo lontano, rispetto a Manzoni? Non credo, se solo muoviamo alla conclusione cui Momigliano giunge immediatamente, riconoscendo come la teoria di Munz integri perfettamente

---

[10] Arnaldo Momigliano, *La retorica della storia e la storia della retorica: sui tropi di Hayden White*, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 465-476; la cit. dalla p. 466.

[11] Ivi, p. 467.

[12] Ivi, p. 473.

l'asserto di White, secondo cui non si darebbe differenza «tra una storia vera e una storia immaginaria»:

> Io rimango dunque della mia convinzione iniziale che né White né Munz mi sanno dire la differenza fra la *Chartreuse de Parme* di Stendhal e la *Vie de Jésus* di Renan (e sto ponendo la questione nei temini più favorevoli per White e Munz!). Devo di conseguenza anche insistere nel dire che la domanda se Stendhal riporti qualcosa che è accaduto è una domanda facoltativa – e forse irrilevante – mentre la domanda se Renan riporti qualcosa che è accaduto è una domanda obbligatoria e decisiva[13].

Tra Stendhal e Renan, dove si collocherebbe Manzoni? Davvero anche per il suo romanzo sarebbe «facoltativo» chiedersi se quanto vi descrive è davvero accaduto, o no? Per ipotizzare una risposta, lasciamo pure da parte la *Chartreuse*, e scegliamo invece un altro contemporaneo di Manzoni, che più di Stendhal ha piantato la sua bandiera ben in vista sulla strada maestra del realismo. Nel cap. XLII del *Circolo Pickwick*, Dickens conduce il protagonista a Londra, nella zona di Fleet Street, tra tribunali e carceri, in visita al reparto per poveri di una prigione per debitori. Dato che il vitto del carcere va pagato direttamente dal prigioniero o dai suoi familiari, i poveri sono destinati alla morte per fame, se non li soccorra la carità pubblica. Per questo, un tempo, «una specie di gabbiotto di ferro incastrato al muro esterno della Fleet» esponeva ai passanti «un uomo dall'aria affamata che ogni tanto scuoteva un bussolotto e invocava con voce lamentosa "Fate la carità ai poveri debitori"»[14]. All'epoca di Pickwick, quell'uso era stato abolito, ma «la condizione di quegli infelici è rimasta la stessa, misera e disperata». Il tempo presente collega dunque la narrazione alla contemporaneità, ed è parlando ai propri contemporanei che Dickens stigmatizza la durevole ferocia della legislazione inglese:

---

[13] *Ibidem*. Va ricordato, rimanendo a Manzoni, che i termini empiricamente utilizzati da White erano in qualche modo presenti al dibattito sull'uso strumentale della retorica che aveva impegnato Angelo R. Pupino nel suo *"Il vero solo è bello". Manzoni tra retorica e logica*, Bologna, il Mulino, 1982. Per quanto invece è di Stendhal, sulla «plausibilità» dei suoi istituti narrativi e in ispecie sull'aspetto «rivoluzionario» della descrizione dei personaggi, sia pur limitatamente a *Le Rouge et le Noir*, è da vedere quanto annota nella propria autobiografia, *The Summing up*, un buon intendente come William Somerset Maugham: *La resa dei conti*, a cura di Paola Faini, Roma, Lucarini, 1988, pp. 53-55.

[14] Charles Dickens, *Il Circolo Pickwick*, a cura di Lodovico Terzi, Milano, Adelphi, 2001[4], p. 753.

> Noi non permettiamo più che si rivolgano alla carità e alla compassione del passante, alle porte della prigione; ma lasciamo ancora intatta nelle pagine del nostro codice, per la reverenza e l'ammirazione delle età che verranno, la giusta e provvida legge che vuole il malfattore nutrito e vestito, e il debitore senza un soldo abbandonato a morire di freddo e di fame. *Questa non è letteratura*. Non passa settimana senza che alcuni di questi uomini, in ciascuna delle nostre prigioni per debitori, non si trovino sul punto di morire lentamente per le torture della fame, se non vengono aiutati dai loro compagni di reclusione[15].

«Questa non è letteratura»: il minimo ma incisivo intervento declaratorio di Dickens suona al lettore dei *Promessi sposi* e della *Colonna infame* di una violenza inaudita, quasi si trattasse di farsi perdonare, come un'uscita improvvida, quella riduzione del realismo della narrazione a una gerarchia subalterna alla realtà, e di cui il pubblico vada reso cosciente. Un paio di casi analoghi, nella direzione di una "attualizzazione" non cifrata dell'iter narrativo, offriva per esempio l'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio, come mi è capitato di dimostrare rilevando, in quell'opzione, un discrimine di notevole rilevanza rispetto al modello manzoniano[16]. Modello che pure esclude di annettersi quei «segnali di finzionalità» che Umberto Eco sottolinea come parte decisiva del patto con il lettore, «dalla parola "romanzo" sulla copertina, a inizi come "c'era una volta"», fino alle false o eccessive determinazioni di veridicità, fermo restando che «la verità della finzione romanzesca supera la credenza sulla verità o falsità dei fatti narrati»[17]: ma, anche qui, quanto per Manzoni è applicabile il criterio lineare di verità e falsità, indipendentemente dalla resa assoluta al "reale" della narrazione storica che siglerà il discorso *Sul romanzo storico*?

Si è così tornati, sia pure cursoriamente, su un altro tema, quello della riflessione teorica sulla propria opera, che, insieme con l'altrettanto strenua (ma più lunga e sofferta) riflessione sugli strumenti stessi dell'operare – la lingua –, caratterizza in modo decisivo l'eccezionalità dell'esperimento manzoniano. Ma Manzoni ben sapeva, diversamente da Dickens, che l'istanza pedagogico-morale del romanzo, così

---

[15] *Ibidem*. Mio il corsivo.

[16] Gianmarco Gaspari, *Armi ed eroi. La Lega Lombarda e il tema del riscatto*, in Id., *Il mito della "Scuola di Milano". Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 227-228.

[17] Umberto Eco, *I luoghi romanzeschi e le loro verità*, in Id., *Storia delle terre e dei lughi leggendari*, Milano, Bompiani, 2016², pp. 437-440.

connessa al suo peculiare realismo, sarebbe stata annullata proprio quando venisse resa esplicita (in questo senso, anche se non in questo solo, va letta la rimozione dell'introduzione «teorica» del *Fermo e Lucia*), e si tiene perciò ben lontano dalle scelte in questa direzione, che saranno anche quelle di un James o di un Forster, come anche dalla tentazione di "difendere" la propria opera (il che toccò necessariamente di dover fare allo stesso Flaubert). Anzi, la determinazione con cui Manzoni sceglie, per l'edizione definitiva, una équipe di illustratori popolari, sul modello dei Gavarni e dei Daumier (e di questa editoria era particolarmente ricca, come sappiamo dagli studi di Fernando Mazzocca, la biblioteca della seconda moglie, Teresa Stampa)[18], cela perfettamente la complessità dell'operazione, che punta piuttosto verso l'accentuazione della funzione didascalica del paratesto illustrativo: per cui sarebbe da riconoscergli un balzo in avanti, anche in questo caso, dalla fase dell'illustrazione accessoria al testo a quella implicata e funzionale alla sua interpretazione, caso di cui riesce difficile cogliere analogie nel contesto europeo, almeno prima del Thackeray di *Vanity Fair*: dove l'illustratore, altro caso eccezionale, era l'autore stesso.

Una breve riflessione aggiuntiva: da qualche anno alcuni editori dei *Promessi sposi* hanno inaugurato una sorta di feticismo dell'ultima volontà dell'autore, che non solo si appunta, com'è giusto, sugli esiti testuali, ma addirittura sul paratesto. A essere in causa sono, ovviamente, appunto le vignette della Quarantana, per le quali Manzoni fornì agli illustratori indicazioni puntigliose fino al dettaglio, tanto nelle lettere quanto nel manoscritto noto come *Motivi delle vignette dei "Promessi sposi"*, in più casi stabilendone anche le proporzioni e la precisa collocazione entro la gabbia della pagina. Impensabile, dunque, ristampare oggi *I Promessi sposi* senza le illustrazioni, è la nuova parola d'ordine. Che, a ben vedere, dovrebbe imporre anche il rispetto del loro assetto nella pagina, e, ovvio, quello delle stesse dimensioni originali; e in aggiunta a ciò, posta la non comune perizia tipografica dell'autore (che amava scegliere da sé, come forse è meno noto, tipo e forma dei caratteri di stampa)[19], la necessità di servirsi degli stessi font e insomma di riprodurre la pagina tale quale. Il rispetto assoluto

[18] Fernando Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei "Promessi sposi"*, Milano, Il Saggiatore, 1985.

[19] Si veda il mio *Manzoni e i suoi editori*, in *Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848)*. Studi letterari, linguistici e filologici, a cura di Alberto Cadioli e William Spaggiari, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 127-139.

dell'ultima volontà dell'autore parebbe dunque potersi realizzare solo con la ristampa anastatica o fotografica (lo sanno bene gli editori francesi e tedeschi, che affidano alla neutralità un po' pilatesca della riproduzione digitale anche i manoscritti e i postillati: questi ultimi ripresi per intero, naturalmente, persino nelle pagine di stampa dove postille non se ne vedono, altrimenti si tratterebbe di un'indebita selezione: ma per quella ci sono appunto i filologi).

Da qui giungiamo infine a un altro fatto pure assai poco presente nelle bibliografie, e cioè la dedica che Edward Bulwer-Lytton indirizzò a Manzoni nel suo *Rienzi. L'ultimo dei tribuni*, il romanzo (reso poi celebre dalla musica di Wagner) con cui nel 1835 tentava di replicare il successo degli *Ultimi giorni di Pompei*. Che l'erede riconosciuto di Walter Scott tributasse entro la sua saga italiana un omaggio all'autore dei *Promessi sposi* presentandolo come il «genius loci» (così la dedica)[20] di un paese che, confuso ma risoluto a muovere verso la propria autodeterminazione, poteva sollecitare il richiamo alla fase aurorale di quel percorso, segnata appunto dalla figura di Cola di Rienzo, è ciò che dice come meglio non si potrebbe dell'avvenuta liquidazione, e ben prima dell'edizione illustrata, degli stereotipi che segnavano l'Italia del *Grand Tour* (chi direbbe che i celebri *Italian banditti* di Washington Irving escano a stampa contemporaneamente alla redazione della "seconda minuta", nel 1824?), e insieme del riconoscimento del valore fondativo, mai abbastanza sottolineato, che per la nascente identità italiana aveva assunto agli occhi dell'Europa il romanzo manzoniano: da qui la necessità e anzi l'urgenza di una sua lettura *anche* politica, come era nelle intenzioni dell'autore, che anche a questa prospettiva riesce ad adeguare il suo pur innegabile realismo.

Un'occasione notevole per restituire all'opera di Manzoni il suo ruolo decisivo nell'epopea risorgimentale si è naturalmente presentata con il centocinquantesimo anniversario dell'Unità, quando molti sono stati gli interventi che ne hanno messo in rilievo il valore addirittura paradigmatico[21]. Ma va pure salutata come si conviene la nuova

---

[20] Edward Bulwer-Lytton, *Rienzi. L'ultimo dei tribuni*, Milano, Stella, 1836, 4 voll.; la dedica («Ad Alessandro Manzoni / siccome / genio del luogo / sono dedicati / questi frutti / raccolti / nel suolo onde viene / questa italiana novella») è tradotta alla fine della premessa *Ai leggitori* del vol. I, firmata da Gaetano Barbieri

[21] Cito almeno, per le implicazioni con la prospettiva che qui interessa, Francesco Sberlati, *Filologia e identità nazionale.* Una tradizione per l'Italia unita (1840-1940), Palermo, Sellerio, 2011; Matilde Dillon Wanke, *L'ombra di Manzoni*, in *L'Italia verso l'unità: letterati, eroi, patrioti*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 61-76; Gianmarco Gaspari, *Unità nazio-*

attenzione che gli studiosi, specie i più giovani, stanno dedicando a temi che a lungo si sono voluti credere passati in giudicato, e ad alcuni dei quali è occorso qui sopra di far rapido cenno. A partire dal riesame, evidentemente imprescindibile, del rapporto con il romanzo storico europeo e con il modello scottiano: penso a uno studio recente di Matteo Sarni, che punta proprio sul rapporto con Scott[22], e alla raccolta di saggi promossa da Salvatore Bancheri *Manzoni and the Historical Novel*, dove non stupirà che l'etichetta apparentemente restrittiva possa ospitare un saggio dedicato alla *Topografia manzoniana*, nel quale Harald Hendrix discute (come dichiara il sottotitolo) de *Il romanzo storico fra turismo letterario e culto della memoria*, come non stupirà che, nella stessa sede, di uno degli ambiti del manzonismo "perdente", quello deteriore dei pur popolarissimi *sequel* del romanzo, si possa ormai tentare una lettura ideologica (Ann Peters, *Le "continuazioni" in prosa dei "Promessi sposi": un approccio storico-politico*)[23]. E sullo stesso tema della topografia è ora agli atti, recentissima, un'utile sintesi di Flavio Lucchesi, che insiste sul realismo descrittivo del romanzo in ambito naturalistico e paesaggistico, in evidente funzione oppositiva rispetto ai già richiamati stereotipi del Grand Tour[24].

Più lungo sarebbe naturalmente il discorso sulle interpretazioni in chiave analitica e sociologica, come di quelle che è invalso definire "di genere": ma in questo settore è una ben strutturata monografia di Alessandro Bosco[25] a offrire un nuovo approccio a modelli narrativi che credevamo esauriti nelle loro valenze funzionali, dal Diderot della *Religieuse* al Richardson di *Pamela* e *Clarissa*, ricordandoci salutarmente, anche sulla scorta dei lavori di Homer Brown, come sia stata appunto l'energica ramazza di Walter Scott, nell'Inghilterra di inizio Ottocento, a spazzar via gli schemi alternativi del romanzo "contempo-

---

nale e identità di popolo: il ruolo di Manzoni, in *La letteratura degli italiani*. Atti del Convegno del XIV Congresso Nazionale degli Italianisti (Genova, settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Genova, Città del Silenzio, 2011, pp. 211-228.

[22] Matteo Sarni, *Il segno e la cornice. I "Promessi sposi" alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

[23] *Manzoni and the Historical Novel*, a cura di Salvatore Bancheri, New York, Legas, 2009.

[24] Flavio Lucchesi, *"Il lago giaceva liscio e piano". Paesaggi geo-letterari riflessi nelle acque lariane*, in *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie*, a cura di Elena Ogliari e Giacomo Zanolin, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 79-108.

[25] Alessandro Bosco, *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei "Promessi sposi"*, Macerata, Quodlibet, 2013.

raneo" settecentesco alla Defoe, e come proprio grazie alla formula scottiana si sia resa possibile, per il romanzo contemporaneo, una decisiva rifondazione.

Alla complessa casella della teoria narratologica, infine, intorno alla quale, come s'è visto, si affollano sorprendenti incognite e, insieme, accertamenti decisivi circa la legittimità stessa della narrazione storica, fa ora capo un ampio studio di Federica Alziati, che ha tra l'altro il merito di anticipare la riflessione manzoniana «sulla materia dei romanzi storici» all'indomani della Ventisettana, sulla base degli stimoli giunti all'autore dalla lettura che delle tragedie prima, e del romanzo poi, fece Goethe[26]. E cade qui l'opportunità di associare al nome di Goethe quella formidabile officina che fu la cultura di lingua tedesca tra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo, che, come ha da ultimo documentato esemplarmente Monica Bisi, non fu affatto secondaria a Manzoni nella ricerca della propria autonomia estetica, e, conosciuta in qualche caso di prima mano, risultò anzi fondamentale alla scelta iniziale della poesia idillica e al suo successivo superamento[27].

Con tutto ciò, resta senz'altro l'eccezionale risonanza dell'esperimento romanzesco, dalla Russia di Puškin alla Danimarca di Andersen[28], a indurci a credere che la restituzione dell'Italia all'Europa, quella che tanto stava a cuore a Madame de Staël (e come però, ben prima di lei, era nei voti di più di un adepto delle *lumières*, da Algarotti a Pietro Verri), proprio con il romanzo di Manzoni si poté dire, almeno per qualche tempo, giunta a compimento. E del resto, per l'opera di Manzoni così non poteva non essere, tra la sua assunzione nel pantheon dell'ideale *Weltliteratur* goethiana e il progetto, pur mai portato a compimento, che Mary Shelley annotò nel suo carteggio, di volerne tradurre il romanzo, progetto sul quale ci ha da poco ragguagliati Alice Crosta[29]. Buone ragioni, come è evidente, per desiderare che questi

---

[26] Federica Alziati, *"Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano". Manzoni tra verosimile e verità*, Pisa, ETS, 2017 (sulla teorizzazione del romanzo storico si veda in particolare il cap. V, pp. 189-249).

[27] Monica Bisi, *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Pisa, ETS, 2016.

[28] Renzo Rabboni, *Puškin e Manzoni (con Alfieri, Foscolo e Pindemonte)*, «Giornale storico della Letteratura italiana», clxxxv (2008), pp. 321-370; Federico Zuliani, *Manzoni in Danimarca, Norvegia e Islanda. "Il matrimonio sul lago di Como" di Andersen*, «Annali manzoniani», n.s. VI (2005), pp. 169-224.

[29] Alice Crosta, *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2014.

studi proseguano, e si continui così a far luce su temi come pochi altri decisivi nella costruzione della nostra identità, sempre in precario equilibrio tra la provincia e l'Europa.

Gianmarco Gaspari
Università dell'Insubria

ROSANNA POZZI

Ipazia *e la parola*

Il presente intervento intende sviluppare la centralità della parola e della sua comunicazione nel dramma teatrale *Ipazia* di Mario Luzi, evidenziandone il valore d'opera di svolta nel percorso poetico di Mario Luzi, svolta preparata e gradualmente affermatasi a partire da *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. La continuità del percorso è attestata dalla presenza di alcuni termini e temi ricorrenti, così come da brevi frammenti autografi dell'autore, di recente riemersi grazie a Stefano Verdino.

★

The present essay looks at the centrality of the word and its communication in Mario Luzi's drama Ipazia. It shows how the work marks a turning point in Luzi's literary career, one prepared for and gradually established from Nel magma and Su fondamenti invisibili onwards. Luzi's internal coherence is demonstrated by several recurring terms and themes, as well as by short handwritten fragments recently re-emerged thanks to Stefano Verdino.

Sulla traccia degli studiosi Silvio Ramat[1], Giovanni Raboni[2], Gian-

Autore: Università degli Studi dell'Insubria; cultrice della materia; pozzi.rosanna@virgilio.it

[1] Silvio Ramat in un articolo pubblicato sulle pagine del «Corriere del Ticino» il 10 febbraio del 1972, intitolato *Per una storia di Luzi*, paragonava l'illusione ellenica rappresentata dal personaggio di Ipazia con l'illusione del platonismo rinascimentale che originò *Il Cortegiano* di Baldassar Castiglione, al quale Luzi aveva dedicato un saggio intitolato *Un'illusione platonica e altri saggi*. Ramat sottolineava il fascino esercitato su Luzi dal platonismo de *Il Cortegiano*, dalla sua sublime assolutezza, e contestualmente segnalava per primo lo scarto e il cambiamento in atto nel dramma teatrale *Ipazia*, con il quale si verifica nella poetica luziana l'abbandono di quel mondo ideale e perfetto a favore dell'occasione empirica, della prassi, del relativo integrale. Ramat coglieva, inoltre, la linea di sviluppo o dell'andamento sermonale, in senso oraziano, da *Nel magma* a *Il libro di Ipazia* e individuava nella caoticità di Alessandria il perdurare della fase magmatica.

[2] Anche Giovanni Raboni in un articolo intitolato *Ipazia cade sbranata dai barbari cristiani*, pubblicato su «La Stampa» il 21 ottobre del 1978, oltre ad evidenziare

carlo Quiriconi[3], Roberto Palazzi[4], Antonio Ulivi[5], Anna Panicali[6] e Stefano Verdino[7] si può mettere in evidenza la linea di sviluppo conti-

---

il grande valore stilistico e formale di questo poemetto per i suoi «versi prosastici e solenni, cauti e balenanti» evidenziava come in *Ipazia* si coagulassero in «un parlato ritmico alto, densissimo e incalzante» le inquietudini e le tensioni dialogiche già rintracciabili a partire da *Nel magma*.

[3] Giancarlo Quiriconi con l'articolo intitolato *E un messaggero venne a Ipazia*, pubblicato sulla rivista «Libri oggi» il 6 ottobre del 1978, si soffermava a sua volta sullo stretto legame, la consequenzialità tra la forma dialogata di *Su fondamenti invisibili* e il testo teatrale in esame; isolava inoltre nei due personaggi principali, Ipazia e Sinesio, i simboli complementari della necessità e della speranza. Vi tornava poi a distanza di dieci anni, nel 1988, per indagare *Origini e senso di una esperienza teatrale*, con una riflessione pubblicata in *Omaggio a Mario Luzi* (Comune di Scandicci), nella quale affermava che l'esperienza teatrale di Luzi nasce da un lungo lavoro di indagine e di riflessione sul senso del tragico nella contemporaneità, ben distinto e non riconducibile agli archetipi e alle tipologie della classicità, fondate sullo scontro grandioso di forze contrapposte e irriducibili. Ribadiva poi la continuità tra il dialogo dell'io poetico con l'altro da sé, della pluralità di voci e del serrato domandare presenti in *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili* con l'esordio teatrale di Luzi, nel quale l'io poetico si eclissa per dare voce all'altro da sé, per individuare oltre la linearità del tempo umano (la storia), una verticalità intrinseca ad ogni dato della realtà.

[4] Roberto Palazzi nell'articolo apparso sul «Corriere della sera»il 26 luglio del 1979, inserendosi nella linea critica dei sopracitati studiosi, salutava con entusiasmo l'approdo di Luzi al teatro, titolando appunto *Quando il poeta diventa drammaturgo*, e ne coglieva l'aspetto di naturale sviluppo di una linea poetica da lungo tempo attiva e caratterizzata da un «gusto naturale per il recitativo» e dalla tendenza ad «un teatro interiore».

[5] Antonio Ulivi nel 1988 segnalava fin dal titolo, *Mario Luzi dalla poesia al teatro*, l'importanza di tale passaggio in un articolo pubblicato in «Quaderni di città di vita», nel quale lo studioso collegava l'esigenza teatrale del poeta toscano con il suo rovello religioso, la sua fede «agonica». Individuava l'origine di tale passaggio nella crisi di insufficienza e di inadeguatezza della poesia, che dapprima diventa invocazione di significato per poi diventare dialogo, tensione alla verità, incontro con l'Altro nelle opere teatrali. Per Ulivi l'azione scenica è immersione nel reale, è rapporto, comunicazione e conoscenza diretta nei confronti dell'Essere, del Logos, di Dio, in altri termini è Rivelazione. Alla base di tale ipotesi genetica, per Ulivi, sta il dialogo tra Ipazia e Una voce, dove Una voce rappresenta l'oggettività del Divino che irrompe a dare significato.

[6] Anche A. Panicali in un capitolo del suo *Saggio su Mario Luzi* del 1991, nella sezione intitolata *Un luogo della mente*, indicava il teatro di Luzi come una continuazione del discorso poetico polifonico, dialogico, interrogativo, svolto con la contrapposizione di più «personae», già avviato in *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. Definiva poi il teatro di Luzi un «luogo della mente», nel quale si raccolgono ed esprimono dubbi e riflessioni, il pensiero nel suo farsi ed esprimersi in parola.

[7] Stefano Verdino, *Poesia dovunque. Analisi di Nel magma*, «Nuova Corrente», XXXVII, Genova, Tilgher, 1990, pp. 3-38.

nuativa e la forte sintonia tra questa prima opera teatrale e le due raccolte poetiche precedenti: *Nel magma (1961-'63) e Su fondamenti invisibili (1960-'70)*. Temi, situazioni ed elementi comuni si delineano e si declinano, infatti, in maniera diversa: nella prima, *Nel magma*, è presente una spiccata vocazione dialogica, la «polifonia di voci» già evidenziata dai suddetti critici, si organizza e si esprime in incontri tra persone precise e in luoghi ben definiti, caratterizzati da una spiccata vocazione scenica; nella seconda raccolta, invece, il dialogo concreto diventa ansia di significato, grido di domanda, dialogo ideale tra mente, cuore, memoria e persone care, la vocazione scenica sparisce, le coordinate temporali e spaziali tendono a sfuocarsi, a confondersi in una dimensione onirica. Il *sermomerus* oraziano, dichiarato in calce a *Nel magma*, si evolve in uno stile nitido, contratto ed essenziale alla Rebora nei *Tre temi* per poi assumere un andamento poematico nei *Tre poemi*, in una poesia narrativa, che ricorda i *Fours Quartes* di T.S. Eliot e *I mari del Sud* di Pavese[8]. In *Ipazia*, infine, trova compimento «la forza drammaturgica che si sprigiona dalla contesa per l'appropriazione della materia, tra la rappresentazione *in obietco* e l'affabulazione poematica»[9], per dirla con Luzi stesso, così come si esprimeva nel primo dialogo teatrale, pubblicato postumo, *Pietra oscura*, secondo quanto evidenziato di recente dallo studioso Daniele Piccini[10] in occasione del convegno presso l'Università Cattolica di Milano in occasione del centenario della nascita del poeta. Gli elementi tematici di continuità tra *Ipazia* e le due raccolte poetiche, *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*, che tra l'altro nella loro fase ideativa e compositiva risultano da invertire cronologicamente rispetto all'ordine di pubblicazione, dato

---

[8] Mario Luzi, *Il valore ciclico di una autobiografia dei sentimenti*, in *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, «istmi», 33, 2014, pp. 77-78. È emerso da questo articolo scovato da Stefano Verdino tra le pagine della rivista «Libri nuovi. Bimestrale Einaudi di informazione libraria e culturale», I, 3, dicembre 1968, p. 4, che Luzi fu lettore postumo delle lirica di Pavese, pertanto non sussiste la possibilità di un influsso del verso lungo del poeta piemontese su quello del poeta toscano. Vi si legge in apertura: «Per quanto possa considerami quasi suo coetaneo, la mia conoscenza dell'opera di Pavese è tutta a posteriori. Non che a suo tempo non avessi letto almeno qualche suo libro, ma anche per l'inesistenza di rapporti personali – impensabili del resto, è quasi ovvio – il senso della sua figura mi sfuggiva, sebbene ne avvertissi frammentariamente l'intensità. Sono anche io un lettore postumo».

[9] M. Luzi, in *Il purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p. 75.

[10] Daniele Piccini, *Sull'elaborazione di* Nel magma, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Roma, Edizioni di letteratura, 2014, pp. 3-19.

non trascurabile in un discorso di indagine circa l'evolversi del discorso poetico luziano dalla monodia alla polifonia fino al dialogo e al teatro, sono numerosi e vari, come di seguito si riporta.

Il primo elemento comune, emergente con viva drammaticità, è appunto la struttura del dialogo, un incontro doloroso tra un uomo e una donna, tra il poeta e una figura femminile, dialogo che, non a caso, costituisce anche il primo nucleo della genesi testuale del dramma *Ipazia*, come afferma Luzi stesso in *Fu così che*[11], nell'introduzione alla pièce teatrale. Passando in rassegna le liriche[12]si trova, infatti, come tema ricorrente da *In due*: «– Aiutami – e si copre con le mani il viso / tirato, roso da una gelosia senile, / che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore»; «L'amore snaturato, l'amore infedele al suo principio», «Perché difendere un amore distorto dal suo fine, / quando non è più crescita / né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene / ma limite possessivo e basta». In *Pensiero fluttuante della felicità* si legge inoltre: «Tu che avevi in me il tuo bene», così come nel dramma *Ipazia* ritorna con parole poco variate il tema di una felicità conclusa, di un bene finito: «Ma avevi in me, dicevi, la misura della vita, /trovavi in me la giustezza dei tuoi pensieri. /Ti piaceva la mia solidità di donna che ti richiamava al vero»; oppure «se n'è andata: Con il suo destino infido che l'ha giocata, / con il trabocchetto d'amore irreparabilmente possessivo in cui è caduta»; «Il nodo infatti…Talora diventa un cappio che ci stringiamo addosso / con i nostri movimenti d'annegati»; e ancora «Mi rimproveri il mio amore? Ti fa paura? / Non dico questo, dico: non tramutarlo in una rete / dove guizzano in cattività come pesci moribondi». Si riscontra una notevole vicinanza tematica tra questi ultimi versi citati tratti dal dialogo tra Jone e Sinesio e la poesia *In due* da *Nel magma*, nella quale sono a confronto, dialoganti, al limite del non dialogo, dell'incomprensione due voci, una maschile e l'altra femminile, proprio come nel «doloroso contrasto», con probabili risvolti autobiografici, dei due personaggi della piéce teatrale. Sul-

[11] M. Luzi, *Fu così che*, in *Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978, a pagina 41 si legge: «Inopinatamente buttai giù alcune frasi di un dialogo e questo dialogo con le sue alternanze di ritmo andò fino in fondo: due persone parlavano del loro amore e della trasformazione non equanime e non uniforme che aveva subito: un doloroso contrasto in cui si esprimevano nella loro voce rispettiva e subito inconfondibile due persone, due esistenze con le loro ragioni […] fatto sta che all'improvviso furono le voci di Sinesio e di Jone e queste trascinarono nel loro diverbio le voci di altri che riconoscevo come figure storiche o possibili che si dibattevano intorno a loro».

[12] Per tutte le citazioni delle liriche di Luzi si fa riferimento a *Luzi. L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Arnoldo Mondadori, 1988.

la casistica del dialogo in *Nel magma* e sulle sue declinazioni all'insegna dell'agonismo, dell'antagonismo, dell'intesa, della dimensione privata, politica o civile, si rimanda al già citato saggio di Stefano Verdino dedicato all'analisi di *Nel Magma* e vi si scopre, per dirla con l'italianista genovese, «nell'articolazione dello spazio, nell'impegno narrativo e anche drammatico» di questa raccolta poetica, gli elementi primi e fondanti di *Ipazia*. Ad esempio, la varietà tipologica dei dialoghi di *Nel magma* evidenziati da Verdino (politico e civile *Presso il Bisenzio*, privato *Il giudice*, ideale *Tra notte e giorno*, la crisi di coppia *In due*, l'alterco *Tra quattro mura* e anche gli incontri *D'intesa*, *Ménage*, *Nel caffè*, *Prima di sera*) si ritrova scena per scena in *Ipazia* e poi ne *Il messaggero*: il tema politico, infatti, attraversa le parole del prefetto Oreste, di Gregorio e successivamente quelle di alterco di Demetrio e Dionigi; il dialogo privato si trova nel diverbio tra Jone e Sinesio, nell'incontro tra gli amici Sinesio e Gregorio, nell'affettuoso addio tra Ipazia e il discepolo; infine il dialogo ideale è presente nella funzione meditativa affidata al Prologo e all'Epilogo e nelle riflessione pensosa di Sinesio, in apertura de *Il messaggero*, e più in generale nel tono di autoanalisi del secondo tempo drammatico. A conferma della *Stimmung* persistente tra *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili* e l'opera drammatica in questione (inevitabile anche per motivi cronologici sincronici di stesura) è il ricorrere, in maniera simile, sempre variata ed accresciuta dal tempo, dal dolore e dall'esperienza, di alcune costanti tematiche ben individuabili: la mancanza d'amore, che si tramuta inevitabilmente in violenza e nella necessità di un messaggio e di una testimonianza di più amore; la denuncia e l'autodenuncia dell'errore della fissità del giudizio, solitamente affiancata alla tensione drammatica al mutamento, al lasciare sempre aperta la possibilità del riscatto, per non cadere nell'inferno, che è per dirla con Luzi «il luogo e il tempo in cui la speranza è definitivamente delusa»[13]; il tema della divisione e della tensione all'unità, all'armonia, insieme a quello della continua metamorfosi del farsi e disfarsi del reale e del suo tendere ad un grumo oscuro, misterioso ed enigmatico: l'origine continua, la sorgente perenne. Da segnalare è inoltre anche il tema del sogno, di immagini tra sonno e veglia, tra notte ed alba, di confusione labirintica in cui si manifesta un dono inopinato, una Voce «antica / più umana dell'uomo», «una fonte di Grazia inesauribile–ad matutinum, au *Cristus venit*», come si legge in calce a *Il pensiero fluttuante della felicità*.

[13] M. Luzi, in *L'inferno e il limbo*, Il Saggiatore, Milano, 1964, p. 19.

Di una certa importanza è inoltre, in linea con il titolo del presente convegno, il tema della comunicazione di parole e della Parola attraverso la voce, una voce probabilmente Altra che si rivela in modo inatteso in alcuni elementi naturali; da *Nel magma* si legge significativamente: «Il fiume allora ha una voce sola / o vitale o mortale chi l'ascolta / ha un cuore solo o grave o tempestoso. / Tu che tieni stretto il filo / di rete nel labirinto / dove sei che si scinde in tante voci / la voce che mi guida – esclamo io / compagno fedele o ombra» (*Il fiume*); oppure voce che si comunica di primo mattino tra sonno e veglia e invocata: «Voce che trasale dal sonno / dai dedali del risveglio… / Dammi tu il mio sorso di felicità prima che sia tardi / mi chiedo io tra il sonno non sapendo altro di lei / se non oscuramente che un dolore antico quanto l'uomo / l'incalza e l'accompagna / e avverto intanto la notte nel suo ultimo, / più frenetico balzo verso l'alba… / E vedo di lì a poco, mentre un po' dormo e un po' penso, / un'acqua meravigliosa …» (*Pensiero fluttuante della felicità*). Anche in *Ipazia*, nella didascalia della terza scena, intitolata non a caso «dormiveglia di Ipazia», il lettore-spettatore è introdotto nel bel mezzo di una rivelazione: Una voce la esorta al sacrificio totale di sé perché la verità sia comunicata, testimoniata nel mondo. Ipazia, infatti, ha il compito di comunicare la verità con la luminosità e l'ardore del fuoco della sua predicazione in Alessandria: «Niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco», perché è consapevole che «il pensiero senza parola è niente / la verità non comunicata s'inaridisce e si corrompe». Con il suo sacrificio Ipazia comunica ad Irene, altro personaggio femminile della piéce, un'eredità importante: «Solo una lunga vita matura la parola / e solo la prova la giustifica». Significativa in tal senso è la nota che Stefano Verdino ha scritto per presentare la pubblicazione di un appunto inedito di Mario Luzi su *Ipazia*[14], nel quale si evidenzia in forma di brevissimo autocommento come il percorso poetico di Luzi si delinei, per dirla con Verdino, a partire da una «fase ermetica, con un linguaggio dall'effetto convulso e visionario, antirealistico, fino ai passaggi successivi di un recupero di un linguaggio di comunicazione non più di proprietà individuale»[15]. Una parola condivisa, una parola da comunicare, da gettare come un seme e da diffondere è infatti il compito lasciato da Ipazia a Sinesio ne *Il messaggero*. Ecco che *Ipazia*, personaggio femminile identificabile con Cristina Campo, studiosa

[14] M. Luzi, *Appunto inedito su Ipazia con una nota di Stefano Verdino*, in *Figure di Ipazia*, Roma, Aracne, 2014, pp. 159-163.

[15] *Ivi*, p. 161.

per la quale fu fondamentale il «sapore massimo di ogni parola»[16], con la sua morte rappresenta il sacrificio della poesia ermetica, della «perfetta geometrica del suo pensiero», della parola filosofica pura del platonismo e del *logos* greco, a favore di una Parola intesa come testimonianza, comunicazione ed apertura a «tutta l'enorme distesa del diverso, del brutale, del violento». Significativo è scoprire, sempre grazie a Stefano Verdino, che nel 1977 (25 settembre 1977)[17] sulle pagine de «L'Osservatore Romano» Luzi dedicava a Paolo VI, nella ricorrenza del suo ottantesimo compleanno una scena del *Messaggero*, poemetto drammatico non ancora pubblicato, ispirato alla figura di Sinesio, che come Paolo VI, fu nella storia della chiesa cattolica uomo del dialogo, incline all'apertura e alla comunicazione.

Rosanna Pozzi
Università degli Studi dell'Insubria

[16] Sulla possibile identificazione tra Ipazia e Cristina Campo si legga il contributo della scrivente *Dalla storia alla scena: il "Libro di Ipazia" di Mario Luzi*, in Atti del Congresso Nazionale ADI - Alghero-Sassari, 19-22 Settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, ADI Editore, 2014, leggibile on-line al seguente indirizzo www.italianisti.it; riferimenti al tema sono contenuti anche in *La città e la donna nel "Libro di Ipazia" di Mario Luzi*, leggibile in *Figure di Ipazia,* a c. di G. Sertoli, "*Studi e testi di Palazzo Serra*", Roma, Aracne, 2014, pp. 143-158.

[17] Nel già citato *Appunto inedito su* Ipazia *con una nota di Stefano Verdino* si legge che un'anticipazione del dialogo tra Sinesio e Dionigi, scena seconda, fu pubblicato sulle pagine de «L'Osservatore romano» in occasione dell'ottantesimo compleanno del pontefice e preceduto dalla seguente dedica: «Da un mio poemetto drammatico del tutto inedito, ispirato a Sinesio, vescovo di Cirene in un tempo terribile, ho isolato questo brano che dedico con affetto a Paolo VI nel suo ottantesimo».

FABIO MOLITERNI

Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco

Al di là delle occorrenze testuali disseminate nella scrittura di Sciascia e riferibili al barocco, si può sostenere che tutta la sua opera risente di quella «nevrosi da ragione, di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione» di cui egli stesso parlava nel libro-intervista *La Sicilia come metafora*. Isolando alcuni passi ritagliati e frammenti-campione, cogliendo certe microscopie stilistiche diffuse capillarmente nel tessuto della scrittura di Sciascia, l'obiettivo di questo saggio consiste nell'individuare tra i suoi testi alcuni specifici passaggi che meglio di altri sono in grado di reagire con il termine e con il significato più profondi del barocco.

★

Leaving aside textual occurrences in Sciascia's writing related to the baroque, it may be stated that his entire literary output mirrors that "neurosis of sense, of a sense that tiptoes on the edge of nonsense" mentioned by the author in his book-interview La Sicilia come metafora. Isolating particular passages and sample fragments, focusing on certain stylistic details strewed within Sciascia's writing, this essay aims at identifying specific passages that are especially well suited to the term and deepest meaning of the baroque.

1. Prima di incominciare sono necessarie alcune precisazioni in merito al titolo del mio contributo. L'invito a «dar fuoco alle polveri» proviene da una lettera di Italo Calvino datata 26 ottobre 1964. Per gli studiosi di Sciascia questo documento ha costituito da sempre un importante abbrivio non solo per valutare le reazioni dei lettori di prestigio, protagonisti del campo letterario del periodo, nei confronti dell'opera *in fieri* dello scrittore siciliano; ma soprattutto per collocare la sua scrittura nei tempi lunghi della modernità e della cultura italiana ed europea, partendo dal presupposto che ci troviamo di fronte a una scrittura complessa, quasi *misteriosa*, molto più ricca e sfaccettata di quanto solitamente ci raccontano i manuali e le storie letterarie. Leg-

Autore: Università del Salento; professore aggregato; fabio.moliterni@unisalento.it

giamo uno stralcio della lettera. Calvino era reduce dalla lettura dell'*Onorevole*, opera teatrale in tre atti che esce per Einaudi nel 1965:

> Ho letto l'*Onorevole*. Per i primi due atti ho ammirato la tua abilità nello sviluppare una satira di moralità civile la più persuasiva e precisa in un racconto che scorre senza mai una stonatura né una forzatura… Nello stesso tempo, mi dicevo: «Ma è possibile che questo accidente di uomo sia sempre così controllato e cosciente e funzionale nella sua missione di moralista civile, possibile che mai salti fuori lui in persona col suo dèmone, il suo momento lirico e privato in contrapposizione a quello pubblico e storico, il suo "mito", la sua follia». Domanda su di te, questa, che non è la prima volta che mi pongo […]. Tu sei ben più rigorosamente illuminista di me […], ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e […] continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi d'artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato. E questo potrà difficilmente avvenire senza un'esplosione formale della tua levigatezza compositiva. Vorrei finalmente vedere in faccia il tuo demone, sentire la sua vera voce. (Il demone individuale sarà espressione di una forza storica pure lui, se siamo storicisti davvero)[1].

Le espressioni e i rilievi che più ci interessano sono relativi a una sorta di inibizione o divieto che, secondo Calvino, in uno schema latamente freudiano, rischiano di accompagnare tutta l'opera di Sciascia: ci troveremmo di fronte a un tenace «super-io» (la funzione e la «missione di moralista civile», il «momento pubblico e storico»), a un severo vincolo di partenza o a un obbligo «morale» che reprime, castra e contiene il piano del «mito» o dell'inconscio, della fantasia e della «follia», appunto le «polveri tragico-barocco-grottesche» che costituirebbero invece il «demone» privato, la «vera voce» oltre che il retroterra più autentico della sua scrittura.

E qui siamo arrivati alla seconda parte del titolo del mio intervento, con quella congiunzione (Sciascia *e* il barocco) da intendere nel suo senso più preciso. Non sarà mia intenzione impostare un discorso organico, che richiederebbe molto più spazio, sui termini con i quali l'autore affronta il problema o la questione del barocco. Mi limiterei a dire che anche al di là delle occorrenze testuali disseminate nella sua scrittura e riferibili a questo lemma specifico (in verità non numerose e quasi sempre legate agli aspetti convenzionali, puramente esteriori

[1] Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 827-830.

o architettonici dell'arte siciliana), tutta la sua opera risente di quella «nevrosi da ragione, di una ragione che cammina sull'orlo della non ragione» di cui lo stesso Sciascia parlava nel libro-intervista *La Sicilia come metafora*[2]. E che la visione del mondo dello scrittore siciliano dialoga, direttamente o indirettamente, in maniera scoperta o sotterranea, con una lunga e illustre tradizione che ha insistito sulla modernità e sulla «nativa complessità» del barocco[3], sull'attualità dello «sconvolgimento gnoseologico» e del «sovvertimento» del modo di vedere e di conoscere il mondo inaugurati dalla civiltà letteraria e artistica del Seicento italiano, europeo e mediterraneo.

Il barocco, dunque, inteso alla maniera di Vittorio Bodini come «deformazione» espressionistica del reale («Per me barocco è rivolta», scriveva il poeta salentino a Oreste Macrì)[4]: non solo fenomeno di stile ma «forza storica» nel suo significato più profondo (di «barocco profondo» parlava infatti Ezio Raimondi, per definire la «baroccaggine» di Carlo Emilio Gadda)[5]. In definitiva, guardando ai riverberi contenuti nella lettera di Calvino e a come essi si prestano a illuminare il complesso dell'opera sciasciana, possiamo sostenere che – pur nelle misure della violazione della norma, magari nelle forme del ritorno del represso o del rimosso – nella memoria culturale di Sciascia abbiano agito, accanto alla vena ragionativa e ai valori di un illuminismo civico e autocritico, proprio certi «demoni meridiani e notturni»[6] di un baroc-

---

[2] Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, p. 5. Ma per questi aspetti rinvio a una ormai consolidata bibliografia critica: cfr. almeno Antonio Di Grado, *Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta*, Caltanissetta, Edizioni Sciascia, 1999; Giuseppe Traina, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009.

[3] Cfr. Andrea Battistini, *Vittorio Bodini e il demone gnoseologico del barocco*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Lecce-Bari, 3-4-9 dicembre 2014, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (Le), Besa, 2017, I, p. 190.

[4] Vittorio Bodini, da una lettera a Macrì datata «18 giugno 1946» (vedi ora il carteggio integrale, Vittorio Bodini-Oreste Macrì, *In quella turbata trasparenza. Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016).

[5] Ezio Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 4.

[6] L. Sciascia, *A ciascuno il suo*, Torino, Einaudi, 1966, ora in *Opere. Narrativa Teatro Poesia*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, I, p. 577 (d'ora in avanti con la sigla OAI e il numero di pagina; così anche per le altre citazioni provenienti da L. Sciascia, *Opere. Inquisizioni e Memorie*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014 vol. II, t. I, con la sigla OAII a cui seguirà l'indicazione di pagina).

co vissuto nella dimensione di «categoria del pensiero», fatto non solo stilistico ma ontologico, quasi metafisico o metastorico per come lo interpretava non senza forzature Eugenio d'Ors[7]: una visione della vita inquieta, per certi versi tragica e angosciata, orfana di trascendenze, un atteggiamento dell'uomo verso il mondo all'insegna dell'*horror vacui*, della *melancolia* e del *desengaño*, del *vivir desviviendose*[8].

L'obiettivo del mio intervento sarà molto più limitato e circoscritto, e consiste nell'individuare tra i testi sciasciani alcuni specifici passaggi che meglio di altri sono in grado di reagire con il termine e con il significato più profondi del barocco. Nel rispondere a Calvino, come dire, per interposta persona, adopererò un procedimento di analisi testuale, isolando alcuni passi ritagliati, pericopi e frammenti-campione, cogliendo certe microscopie stilistiche diffuse capillarmente nel tessuto della scrittura di Sciascia, e intrise proprio di quelle «polveri tragico-barocco-grottesche» e di quel «demone individuale» sulla cui latenza si soffermava l'illustre amico e *editor* einaudiano.

2. Nel 1949, un anno prima dell'esordio ufficiale della sua carriera di scrittore (le *Favole della dittatura* escono nel 1950), Sciascia pubblica su «La Sicilia del popolo» un articolo-elzeviro intitolato *Palermo barocca*[9]. Si tratta di un testo che si potrebbe riportare alla tipologia dell'elogio o della celebrazione della città, ricorrente nel campo della lirica marinista e comunque della letteratura barocca[10], condotto in uno stile

---

[7] Eugenio d'Ors, *Del barocco*, a cura di Luciano Anceschi, Milano, SE, 2011 (in prima traduzione italiana nel 1945).

[8] Cfr. L. Sciascia, in *Opere 1956-1971*, a cura di Claudio Ambroise, Milano, Bompiani, 2000, p. X: «L'umano nella sua forma più esasperata, estrema, micidiale anche; l'umano al limite del vivibile. Per dirla con un'espressione di Américo Castro, l'umano che ha raggiunto il punto del "vivir desviviendo", del vivere disvivendo: che è quel che accade ai personaggi di Pirandello. Il punto, insomma, più vicino alla morte, ma in cui si raccoglie tutto il senso, tragico, quanto si vuole della vita».

[9] L. Sciascia, *Palermo barocca*, «La Sicilia del popolo», 14 giugno 1949. Vedi poi un altro suo articolo più tardo sullo stesso tema, *Il mercato di Palermo in un quadro di Guttuso* (sulla *Vucciria*), «Corriere del Ticino», 11 gennaio 1975. Su questo cfr. Marco Pioli, *Leonardo Sciascia, la Sicilia e la Spagna: «Barocco del sud»*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-12.

[10] Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 75.

che si allontana dalla pagina puramente giornalistica, e che risente invece dell'educazione letteraria del giovane Sciascia, spesa, come è noto, sui testi dei rondisti e dei maestri della prosa d'arte[11]. Anche per la brevità dell'elzeviro, si vedrà che diversamente da altri suoi reportage siculo-spagnoli e da altre prose secondo-novecentesche di area meridionale, consacrate alla declinazione del tema del barocco inteso come stile architettonico dominante e come metafora esistenziale delle città o delle «anime» del Sud (penso in particolare alla Lecce di Bodini e alla sua prosa *Barocco del Sud*, pubblicata nel 1950)[12], qui Sciascia non sospende il piano narrativo-descrittivo e non ricorre quasi mai al commento per fissare le risultanze, provvisorie e frammentarie, del suo itinerario tra i luoghi e gli emblemi del capoluogo siciliano: «Una progressione del barocco, scrive, alla cui osservazione inviteremmo un grande innamorato del Barocco: lo spagnuolo Eugenio d'Ors. Perché qui tutto è barocco […]: intendiamo il barocco della vita, il barocco che […] si respira». Sulle orme di Eugenio d'Ors, facendosi surrogare nella scrittura da un'immersione si vorrebbe dire fenomenologica o fisiologica nel «ventre» della città, in *Palermo barocca* lo stile di Sciascia è tutto riassorbito nel suo sguardo, sollecitato in tutte le sue possibilità espressive, in particolare per quanto riguarda l'aggettivazione. Leggiamo qualche estratto che si riferisce alla *vuccirìa*, il mercato palermitano:

> Sul tonno disposto in sesione sul piano di marmo, come un tronco d'albero accuratamente segato e sanguinante, un gran mazzo di rose rugiadose […]. E il polipo come un tema sovrano: il motivo di un nodo mostruoso che si scioglie in un ornato tentacolare […]; e qualcosa intorno che stagna vorace, un flusso che si ferma avido a corrompere una ricchezza sanguinante e succosa. E se il sole è alto, e la luce vibra come presso a una fornace, il senso di disfacimento si fa più acuto; quasi fosse in noi stessi, che in quel capriccioso precipitare e disporsi di cibi, trascegliamo il nostro.

A emergere è «il senso di una carnalità parossistica, frenetica», un

---

[11] Per questo punto, cfr. il saggio recente di Bruno Pischedda, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito»*, «Todomodo», VII (2017), pp. 153-165.

[12] V. Bodini, *Barocco del Sud*, «Letteratura / Arte contemporanea», I (1950), n. 6, pp. 52-54, ora in V. Bodini, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. Giannone, Nardò (Le), Besa, 2003, pp. 73-77. Vedi anche un'altra sua prosa intitolata *Pitagora è uno delle nostri parti* (1952), *ivi*, pp. 107-113 (p. 109): «Questa inversione [barocca] di rapporti pone dei problemi espressivi assolutamente nuovi rispetto a quelli che suole affrontare la pittura di paesaggio. (Essa produce inoltre incalcolabili effetti sulle anime)».

universo abitato dal caos e da una reversibilità dell'esistente sospeso tra la vita e la morte, la luce e le ombre, tra una «serie di immagini» riposate o «voraci» e le figure di sofferenza fisica, di una «dolente e sconvolta natura»[13]: «E in una affocata aureola di frittura l'uomo sente il proprio corpo pronto a disfarsi, in un torbido bollire di sugna». Un modo di vedere il reale che sembra animato da un «duplice eccitamento» policromatico e metamorfico: da un lato la materialità sensuale, «succosa e sanguinante» delle impressioni e delle cose rappresentate, i veri e propri «deliri sensori»[14] calati nell'inquietudine di forme e colori; dall'altra le accensioni o gli scatti analogici, i processi di metaforizzazione della scrittura, quasi sempre di carattere funereo o mortuario, che coinvolgono tutti i regni della vita, da quello animale a quello vegetale: «I tre regni della natura precipitano in questa fusione. Così dal tonno segato a mezzo sboccia il mazzo di rose; il quarto di vitello si copre di pustole d'oro; il cibo fa foresta, i morti diventano un'orrenda vena minerale. L'animale aspira alla condizione del vegetale o del minerale, il minerale a quella dell'animale o del vegetale».

Come si vede, per catturare l'elemento metamorfico di quella pulsante varietà di corpi o di oggetti, per dare forma a quella dromomania irrequieta e disorientata dello sguardo, Sciascia ricorre a ciò che è stata definita «l'estetica della profusione»[15], il *topos* letterario barocco dell'attenzione ipertrofica prestata alle «cose di natura»[16], ai dettagli organici e inorganici, alle parvenze che animano un reale per definizione evanescente, inafferrabile e fugace: «L'urgenza, il rovello delle cose nello spazio: una frenetica guerra con lo spazio […], scrive Sciascia – ma non nel senso della maniera, nella esplosione dell'artificio: le cose perdono il loro corpo per conquistarsene un altro o tanti altri…». E soprattutto, per rendere quel sentimento tragico perché non conciliato della vita, di una vivacità caleidoscopica sempre sul punto di ingannarsi e di cedere al vuoto, per dare forma al sentimento della «vita che muore»[17], a quell'ossimoro che non si scioglie tra la fascinazione quasi carnale per la natura vivente e l'istinto o il senso di morte e «disfaci-

---

[13] G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., pp. 71-72. Sulla discendenza tassiana di questi aspetti del barocco letterario: «Non sono però unicamente gli aspetti tormentati della natura, sì anche le situazioni squallide e crudeli dell'umana miseria e sofferenza, che attraggono la fantasia di questi secentisti» (p. 72).

[14] *Ivi*, pp. 423-424.

[15] A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, p. 61.

[16] G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 64.

[17] *Ivi*, p. 83: «Il sentimento del tempo nell'età barocca si fonde con il sentimen-

mento» che lo accompagna[18], l'autore fa ampio uso delle tecniche del catalogo e dell'elenco, con effetti di spezzato ritmico garantiti dall'apporto di una punteggiatura aspra e serrata. Coinvolto in pieno da questa sorta di fantasmagoria metamorfica e sensoriale, nella quale l'esuberanza delle cose è inscindibile da un sapore amaro di caducità, Sciascia sembra alle prese con un vero e proprio esercizio di stile barocco e quasi concettista per saggiare la tenuta e l'efficacia del ritmo asindetico[19] che è caratteristico, come si sa, della enumerazione caotica[20]: «e sotto i calamari perlacei, le triglie iridate, il verde lucido degli sgombri, il grigio dei merluzzi, la lorica grottesca delle aragoste sul verde marcio delle alghe»; «La frutta in piramidi e colonne, i quarti di vitello lubricamente dorati, la folta esposizione di carni e visceri, le trippe come bugnato, le grandi forme di cacio, il lucido scatolame americano – tutto rovesciato fuori in simmetrie assurde, in ordini tentennanti».

3. Curzio Malaparte parlava degli artisti e degli scrittori barocchi come di «anatomisti della natura», «agitat[i] e sconvolt[i] da un desiderio grandissimo di accoppiamenti mostruosi». E aggiungeva che si trattava però di «anatomisti *pazzi*»[21]. Quella spinta compulsiva all'elenco o all'inventario di oggetti, l'enfasi e l'insistenza sui dettagli abnormi e irregolari che abbiamo visto agire nella scrittura giovanile di Sciascia, saranno da interpretare (e qui è ancora Bodini a proporsi come guida e interlocutore prezioso per il nostro discorso) come la spia o il sintomo stilistico di una ossessione funebre e malinconica: una profusione di dettagli e un'oltranza descrittiva e nominale il cui principale artificio retorico, centrifugo e dispersivo (la giustapposizione per asindeto) nasconde in realtà un «disperato *horror vacui*»[22], un sen-

---

to della vita, della vita presente instabile e fuggevole, della vita che muore e cade nel nulla».

[18] A. Battistini, *Il Barocco*, cit., p. 10, sulle «opposte vocazioni [barocche], […] senza che si possa legittimamente presumere una loro possibile conciliazione, […] del metamorfico che aspira a un approdo immutabile, […] dell'amore per la vita suggestionato dall'istinto di morte».

[19] *Ivi*, p. 69.

[20] G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 70 e pp. 81-83.

[21] Curzio Malaparte, *Italia barbara* (1926), in G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, cit., p. 461 (mio il corsivo).

[22] «Siamo nelle viscere del Seicento. Ma c'è di più: basta fermarcisi a vivere pochi giorni perché a poco a poco si faccia strada in noi un sospetto stranissimo, che essa [Lecce] non sia un luogo della geografia ma una condizione dell'anima, a cui s'arrivi solo casualmente, scivolando per una botola ignorata della coscienza. È una condizione folta d'una angoscia che vi insegna essa stessa mille trucchi e

timento tragico della vita – così come è inciso nelle architetture (le catacombe dei Cappuccini) e tra le bancarelle del mercato di Palermo: «E finire di scoprire Palermo ai Cappuccini, là dove il barocco si interra, scrive, come una radice mostruosa: diviene conclusa vicenda di disfacimento, terrificante essenza minerale».

Ed è interessante notare come l'attrazione di Sciascia per il volto lussureggiante ma anche lugubre e grottesco del reale, in uno con il ricorso alle tecniche dell'accumulo e dell'elenco, si palesino quasi quindici anni più tardi in un passaggio tratto dalla *Morte dell'inquisitore*, il racconto-inchiesta ambientato nella Sicilia della Sacra Inquisizione. Leggiamo la descrizione accurata degli addobbi scenografici che faranno da sfondo all'esecuzione di fra Diego La Matina, l'uomo «di tenace concetto» condannato al rogo per eresia in un Seicento inteso manzonianamente come il «secolo del Male» e degli abusi del Potere. Nella scrittura sciasciana agisce qui il topos del «teatro nel teatro», il «minimo comun denominatore» dell'immaginario e del codice letterario barocco: «l'opposizione – scrive Francesco Orlando – tra realtà e apparenze»[23]. Si notino la tendenza al catalogo e lo stile enumerativo per asindeto, e in particolare i costrutti chiastici e giustappositivi che anche sul piano ritmico fanno stridere lo «sfarzo pavonesco»[24] con il sapore di morte, l'ostentazione dei colori e dei ghirigori con la nudità della violenza perpetrata dal Potere:

> Drappi di velluto pavonazzo e cremisino, di seta e d'oro; ricchi tappeti; sedie rivestite di damasco e velluto; cuscini ricamati; rami di cipresso e di mirto; vasi e candelieri d'argento furono disposti *con arte conforme alla materiale architettura* (OAII, p. 217).

Ritroviamo la stessa attenzione o ansia catalogatoria concentrata sulle cerimonie e sui rituali del Potere in un frammento del romanzo storico del 1963, *Il Consiglio d'Egitto*. Dalla descrizione del corteo funebre dell'ultimo viceré riformatore, il principe di Caramanico, affiorano

---

passività per mezzo dei quali potersene liberare. La volubilità, i sofismi forensi o del cuore, gli orologi fermi, la passione del gioco sono altrettanti modi per sfuggire al senso del vuoto che è alle spalle di quest'estrema pianura dove l'Europa ha termine»: V. Bodini, *Barocco del Sud*, cit., p. 75.

[23] Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, p. 72.

[24] A. Battistini, *Il Barocco*, cit., p. 11: «La "maschera" e il "teatro" dell'illusorietà sono contestuali al "telescopio" che mette a nudo ciò che è occulto […], il "pavone" con il suo inutile sfarzo trova al suo fianco i nudi "scheletri" della morte».

la consueta disposizione all'accumulo e una tensione quasi maniacale, e per questo rivelatrice, all'ipotiposi e all'elenco, alla cattura degli elementi visivi e cromatici del reale. Sciascia sembra realizzare un resoconto distaccato e apparentemente oggettivo della scena, quasi da cronachista erudito; eppure l'insistenza su certi dettagli iconici e stranianti, l'enfasi sull'esibizione di potenza, sulle apparenze pompose e sugli artifici con i quali il Leviatano si addobba finiscono per rivelarne o smascherarne il lato grottesco, la natura non innocente ma profondamente ambigua e sinistra, mortuaria:

> Un battaglione di cavalleria apriva il corteo. Tra due ali di alabardieri, solo al centro della strada, con passo lento e con faccia inespressiva, camminava il capitano di città. Appresso venivano i nobili, vestiti come lui di nero […]. Seguiva un battaglione di fanteria e la banda musicale del corpo, dai cui ottoni vibrava, a commuovere le viscere dei bottegai e dei *vastasi*, una straziante marcia funebre. Poi la Compagnia dei Bianchi, quella della Carità, quella della Pace; i figliuoli dispersi, bastardi di ruota ed orfani; i cappuccini, i benedettini, i domenicani, i teatini; il capitolo e il clero della cattedrale; i cantori di cappella, col torcetto acceso in mano, che levavano lugubre coro; gli alabardieri di palazzo; la bassa servitù con livrea abbrunata che recava le due casse, una rivestita di nero e l'altra di rosso, su cui spiccavano gli stemmi dei d'Aquino (OAI, p. 417).

Fino all'apparizione del carro del morto:

> Adagiato su una bara coperta da un drappo di seta e d'oro, don Francesco d'Aquino, principe di Caramanico, viceré di Sicilia, pareva un'oltre a metà sfiatata cui avessero sovrapposto la cerea insegna di due mani incrociate e applicata una testa tutta naso, da carnevale. Lo portavano a spalla e lo circondavano confrati delle tre nobili Compagnie, lo seguiva il principe di Trabia, secondo titolo del Regno, e il pretore con tutto il senato e i suoi ufficiali. Poi ancora la cavalleria; e il reggimento degli Svizzeri, le carrozze di corte e del senato. Chiudevano il corteo quattro cavalli di gran razza ingualdrappati di nero, ciascuno tenuto per il morso da un palafreniere. In altri tempi, i quattro splendidi animali sarebbero stati, a cerimonia finita, svenati: e il popolo ne stimava il prezzo e ne faceva compianto, non sapendo che questa volta sarebbero stati ragionevolmente risparmiati (OAI, pp. 417-418).

4. La letteratura barocca è secondo Raimondi una letteratura «di comportamento visivo»[25]. Eppure, per interpretare questi modelli po-

[25] E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, cit., p. VIII.

lisemantici e ambivalenti di simbolizzazione e per risalire all'origine di questo modo di guardare e di registrare la presenza degli oggetti, per spiegare la natura di questa fascinazione per i dettagli e per la varietà contrastante delle cose, dove le parvenze del reale si caricano di un senso ulteriore, misterioso e negativo, forse non è sufficiente ricorrere soltanto alla memoria culturale di area barocca, a quel barocco mediterraneo, tra *hispanidad* e sicilitudine («la continuità Spagna-Sicilia» di cui parlava Calvino), che indubbiamente, come stiamo vedendo, è l'*humus* di certe soluzioni formali adottate da Sciascia nella sua scrittura. Al filtro di quella cultura letteraria e visiva si univano le tracce del vissuto personale, i segni di un trauma biografico, non a caso di natura sensoriale (in questo caso prevalentemente di tipo uditivo), di cui si legge in un'intervista rilasciata da Sciascia a Franco Loi nell'aprile del 1989, pochi mesi prima della morte, ritrovata e pubblicata solo di recente:

> Ho i ricordi della scuola elementare, i ricordi di un freddo terribile, perché le aule scolastiche erano in vecchi conventi, in vecchie rimesse, nelle scuderie […]. A un certo punto, superate le prime due classi elementari, sono andato in una scuola che era sottostante alla caserma dei Carabinieri, freddissima, piena di salnitro, di muffa, e lì credo di avere avuto un'esperienza che mi ha segnato proprio per tutta la vita. Erano i tempi di Mori, delle repressioni di Mori, per cui la Polizia e Carabinieri non andavano assolutamente per il sottile, c'erano questi nuclei di Polizia Giudiziaria che erano tremendi. Ci sarebbe voluto altro che Beccaria, insomma. La tortura veniva praticata in modo terribile. E lì ogni tanto si sentivano le grida, i gemiti degli arrestati, che per me era una cosa terribile […]. A me faceva un certo orrore, mi dava una specie di incubo, da lì io credo di aver tratto questo primo germe d'insofferenza nei riguardi della violenza che veniva fatta dalla parte del diritto[26].

Del resto, la rappresentazione dei volti, degli istituti o degli spazi del Potere ha sempre comportato, nella scrittura di Sciascia, un innalzamento del tasso di figuralità (e si vedano allora nella descrizione del corteo funebre le marche di una letterarietà ricercata o pregiata, gli intensificatori aggettivali, il lessico colto e desueto, la sintassi franta e spezzata, la successione delle frasi nominali e le forme ipotattiche, a spirale)[27]: o me-

---

[26] Franco Loi - Leonardo Sciascia, *«Un mio amico dice che la democrazia cristiana è un fatto prodigioso»*, conversazione andata in onda l'8 aprile 1989 alla Radio Svizzera Italiana (RSI), ora «Todomodo», VII (2017), pp. 3-9 (pp. 4-5).

[27] Rimando ancora allo studio di B. Pischedda, *Cecchi e Sciascia. «Una grossa partita di debito»*, *ivi*, p. 161.

glio un cortocircuito, tipico ancora una volta delle poetiche barocche, tra l'accentuazione della notazione realistica, l'attrazione per l'entità materica delle cose e dei corpi, assunti nella loro natura immanente, sensoriale e fisiologica, e la scoperta o il disvelamento del lato oscuro e allegorico del reale.

È quanto emerge dalle scene della tortura di Francesco Paolo Di Blasi, uno dei protagonisti del romanzo del 1963, l'avvocato condannato a morte per aver organizzato una congiura giacobina nella Palermo di fine Settecento. La crudeltà rappresentativa, l'esibizione a tratti sgradevole del supplizio e i dettagli macabri dell'agonia assumono le forme di una «vera e propria iconografia del dolore»[28]; e gli elementi truculenti dello strazio fisico e del martirio si compenetrano con le metafore o con le analogie quasi ricercate («Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore», OAI, p. 467). Il decoro o i preziosismi del lessico e della sintassi (l'anadiplosi e il chiasmo, l'uso astratto della preposizione «di», la dislocazione delle forme verbali, le reggenze arcaizzanti in «a»), si sovrappongono alla presenza di innesti linguistici popolari e a quel gusto anatomico per la descrizione o per la dissezione dei corpi che avevamo già intravisto nella prosa di *Palermo barocca* (faccio notare il ritorno del lemma degradato «sugna»):

> Il dolore colava nella sua mente come inchiostro, ad accecarla. Il suo corpo era un contorto tralcio di vite, una vite di dolore: grave di racimoli, incommensurabile. I racimoli di sangue, l'oscuro sangue dell'uomo. […] Disteso sul tavolaccio, si guardava in iscorcio i piedi, […] i piedi informi come le zolle che si attaccano agli arbusti sradicati, sanguinolente e grommose zolle di carne. E facevano lezzo di unto bruciato, di decomposizione. […] Si tolse le scarpe: […] ché ora bisognava togliere le calze, dal sangue e dal pus aggrumate ai piedi; toglierle di colpo, con terribile decisione della volontà e della mano. […] Il lardo squagliato, bollente, sarebbe stato questa volta l'elemento della tortura: invece del fuoco che, a opinione del medico, il reo non sarebbe più stato in grado di sopportare. […] Nella tannura il lardo, ormai liquido, gorgogliava. Quel greve odore di cucina nella camera di tortura un po' lo distraeva dal feroce dolore. C'era qualcosa di grottesco, di ridicolo, in quegli uomini, sbirri e giudici, che si muovevano intorno al lardo che squagliava: così come in cucina le donne, all'ultima scanna del porco, preparano la sugna (OAI, pp. 467; 493-494).

La vista innesca il visionario producendo una sorta di realismo fi-

[28] Lavinia Spalanca, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2012, p. 76.

siologico ed espanso, liberato, che fa uso di modalità espressionistiche e grottesche, con una serie di frizioni pluristilistiche a carattere espressivo: il primato del reale, del materico, assume forme visionarie o dissonanti perché viene sottoposto a processi di intensificazione e deformazione, la verosimiglianza si accompagna alle forme di una allucinata immaginazione analogica: «Il tuo corpo non ha più niente d'umano: è un albero di sangue. Di colpo precipitò in un mare buio, il cuore come un'ala spezzata» (OAI, p. 468). Il sublime è sempre sul punto di rovesciarsi nel grottesco, le similitudini o le metafore astratte nell'informe (e viceversa). E soprattutto l'insistenza marcata sulla dimensione della sofferenza fisica (i piedi, ma anche il sangue, «l'oscuro sangue dell'uomo», le piaghe della carne) si dispiega in tutto il suo portato insieme iper-realistico, «carnevalesco» e metafisico (di «*pathos* metafisico» presente in certa letteratura barocca parla Andrea Battistini)[29].

A dispetto dell'ambientazione settecentesca, tutto il romanzo è percorso da un sostrato tenebroso, spagnoleggiante e *goyesco*, un universo a tratti feroce e straziato del quale Sciascia esplora il lato in ombra e le zone più estreme sospese tra la vita e la morte, ai limiti di un nullismo o di un pessimismo quasi apocalittico che ritroveremo disseminati nelle sue opere (penso in particolare a *Todo modo* o al tardo *Cavaliere e la morte*). E che qui si concentrano e si esemplificano, non a caso, nella citazione di alcuni versi di Luis de Góngora (si tratta del distico finale del sonetto *Mientras, por competir con tu cabello*). Incastonate nel monologo interiore convulso e allucinato del Di Blasi, le anafore (in spagnolo nel testo) funzionano come preludio e contrappunto ritmico a un regime discorsivo onirico o comunque sospeso tra sonno e veglia, che si traduce a sua volta in un elenco quasi testamentario di oggetti e di elementi naturali la cui bellezza luminosa, insidiata dalla morte, sfiorisce ormai nella nullità del ricordo e del rimpianto:

> *Mas tú y ello juntamente en tierra en humo en polvo en sombra en nada…* […] Il fatto è che stai amando ora la vita come mai l'hai amata, come mai hai saputo amarla. Ora sai che cos'è l'acqua, la neve, il limone, ogni frutto, ogni foglia: come se tu ci fossi dentro, come se tu fossi la loro essenza'. […] Le arance che ormai si facevano rare e avevano più dolce e forte sapore, come di passito; e i limoni, i limoni e la neve: i bicchieri appannati di gelo, l'acuto profumo… Il chiostro di San Giovanni, la chiesa, le cupole rosse, i grandi alberi col loro fragrante carico. Non li vedrai più (OAI, p. 479).

[29] A. Battistini, *Il Barocco*, cit., p. 119.

Il sapore di vita degli aspetti più intensi del reale precipita nel sentimento del suo contrario: «vale a dire, scrive Sciascia a commento della poesia gongorina, che la realtà viene per troppo amore soppressa, liquidata nel punto stesso della massima esaltazione». Di questa «esaltazione» – tipicamente *barocca* – «della realtà fino al limite del nulla (non del "nada" poetico, […], ma del "nada" esistenziale)»[30], Sciascia aveva offerto nel *Consiglio d'Egitto*, poche pagine prima delle scene della tortura, una rappresentazione icastica sospesa tra parole e immagini, sulla quale potrebbe terminare questo breve sondaggio intorno alle forme grottesche, visionarie o espressionistiche che segnano a tratti la mescola stilistica, le pieghe meno esplorate, i punti ciechi o le «cicatrici» della sua scrittura. Sono soltanto le tracce di un lavoro ancora da svolgere nella sua completezza. Tenendo conto, per esempio, che in altri momenti dell'opera sciasciana (a partire almeno dal *Contesto*), se è vero che le «immagini della morte» in contrasto con le «modulazioni della gioia» di vivere, la reversibilità e la «dialettica tra apparenza e realtà, verità e finzione», i giochi di luci e ombre verranno declinati nelle forme di quella sintassi franta e di quello stile elencatorio-anaforico, ricorrendo spesso alla figuralità zoomorfa e a quella stessa «dimensione puramente visiva» che abbiamo colto fino ad ora nei testi presi in esame[31], è vero anche che questi aspetti più irregolari o «notturni» della sua scrittura assumeranno via via una coloritura che vira decisamente verso il surreale e il metafisico, tra Kafka, Borges e Goya. Spingendosi, come dirà Sciascia a proposito dell'opera di un pittore da lui molto amato come Fabrizio Clerici, oltre le soglie del visibile: «L'esistenza si è come distillata e come essenzializzata nel nero e nel bianco; del mondo reale altro non resta, nella retina, che la fosforica memoria di un ordine e di una logica spaziale in cui si iscrivono le cose di una vita sommersa, di una sommersa morte. La logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile»[32].

Ma per concludere torniamo al *Consiglio d'Egitto*. Di Blasi è reduce da un «convegno d'amore» con una delle sue amanti. Ancora una volta la scena è descritta facendo ricorso allo stile elencatorio, la punteggiatura serrata frammenta la frase, le anafore e gli effetti di ornato

---

[30] L. Sciascia, *Le «Soledades» di Lucio Piccolo* (1967), in Estela González de Sande, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Cantinella, 2009, p. 130.

[31] Per tutti questi aspetti rinvio a Maria Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

[32] L. Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon* (1973), in M. Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini*, cit., p. 37.

scandiscono il gusto per il catalogo e per l'accumulo di particolari anatomici o apparentemente insignificanti: «Cominciò a rivestirsi. Lei lo guardava, di tra le ciglia socchiuse, con un certo divertimento: un uomo che si veste ha qualcosa di ridicolo; troppi ganci, troppi bottoni; e poi le fibbie; e poi lo spadino» (OAI, p. 396). In un gioco tipicamente seicentesco di apparenze, equivoci e finzioni, di rimandi ottici tra i *tableaux vivant*, tra i quadri viventi di François Boucher e il corpo della contessa disfatto («disarticolato») dal sesso appena consumato[33], si celebrano in queste pagine una sorta di estetica o di semantica della dissonanza, una correlazione metamorfica degli opposti nella quale «Adone con il suo eros si ricongiunge a Thanatos» (secondo un altro topos della letteratura barocca individuato da Battistini)[34]. In un'epifania o prolessi sinistra dal sapore perturbante e visionario, nel contrasto tra la grazia del lessico e dei costrutti sintattici e l'irrompere del dialettalismo, Di Blasi percepisce che l'amore libertino con il suo «soddisfatto languore» rischia di essere soppiantato dallo spettro della tortura; le parole, il potenziale etimologico e visivo delle parole si fanno immagine minacciosa dello strazio delle carni che lo attende di lì a poco:

> Di Blasi si avvicinò a riguardare la miniatura, tornò con gli occhi al quadro vivente. Si chinò a baciare la nuca, le spalle; la sua mano corse leggera su quel corpo caldo e liscio, su e giù, indugiando ad ogni morbida attaccatura, ad ogni piega, quasi a farne disegno su una materia preziosa e docile. «Perfetto» disse. «Ma questo non è nel quadro» protestò lei: ma gli si voltò di faccia, le labbra socchiuse, i seni pesanti […]. Poi, riemergendo a quella luce di lacca e d'oro, lei domandò: «Il pittore, come si chiama il pittore?». «Boucher, mi pare: François Boucher» e in piedi, guardandola, distesa ora sul dorso, non più nella grazia del quadro vivente ma disarticolata nel soddisfatto languore, pensò: "François Boucher: *boucher*, *boucherie*, *vucciria*. *Vucciria*. Il mistero che è in ogni lingua: per un francese i quadri di questo pittore, così luminosi,

[33] Faccio notare che lo stesso aggettivo torna undici anni dopo *Il Consiglio*, nella descrizione del corpo assassinato di don Gaetano nel misterioso Zafer di *Todo modo* (1974): «Non mi fece forte impressione, rivederlo morto. La morte, che anche agli imbecilli conferisce solennità, a don Gaetano un po' ne aveva sottratta. Era scomposto e come disarticolato. Le gambe, aperte quasi a squadra, tendevano l'abito talare; che nello scivolare era andato su, scoprendo le calze bianche, di lana grossa. E quelle calze calamitavano gli sguardi, e perché facevano spicco tra il nero delle scarpe e il nero della veste, e perché erano da pieno inverno e si era in piena estate», L. Sciascia, OAI, pp. 929-930.

[34] A. Battistini, *Il Barocco*, cit., p. 11.

così sensuali, così pieni di gioia, forse avranno una sfumatura, appena una sfumatura, di macelleria, di *vucciria*. Io, pur conoscendo il francese, sto pensandoci ora: il nome Boucher fino a questo momento è stato per me incanto, desiderio…" (OAI, pp. 395-396).

Siamo in un regime barocco, direbbe Francesco Orlando, di «inganni dei sensi», «false apparenze verbali e sensoriali», «raddoppiamenti e sdoppiamenti»[35]: dal rococò di Boucher (1751-1752) dobbiamo fare un passo in avanti per arrivare magari all'impressionismo (al realismo) di un «irregolare» come Gustave Caillebotte (*Calf in a Butcher Shop*, c. 1882)[36], e indietreggiare per congiungere il *Bue macellato* di Rembrandt (1655) a certe tele di Mario Mafai (1930) o di Chaïm Soutine (1923-1925), ai quadri sfigurati di Francis Bacon (*Figure with Meat*, 1954) e alla *Vucciria* di Guttuso (1974). Dallo spazio consacrato all'unione dei corpi, ai piaceri o alle parvenze dell'erotismo («Due soli elementi: una *dormeuse* e la propria nudità», OAI, p. 395), lo sguardo, il pensiero o il demone di Sciascia si spostano improvvisamente e sembrano ritornare tra le vie e le bancarelle di *Palermo barocca*. E alla fine anche il linguaggio si ingarbuglia o si arresta di fronte a uno straniante e ferale presagio di morte che è inscritto nel destino dell'uomo: «Il mistero che è in ogni lingua».

Fabio Moliterni
Università del Salento

[35] F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, cit., p. 71.
[36] Cfr. Peter Brooks, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci, 2017, pp. 167-185.

DONATO SPERDUTO

Dalla lotta per il matrimonio al convento: Per Monaca *di Matilde Serao e* Albert Savarus *di Balzac*

Matilde Serao fu una grande ammiratrice dello scrittore francese Honoré de Balzac. Lo citò in vari suoi libri e riprese alcune importanti tematiche presenti nella *Commedia umana*. Nella novella *Per Monaca*, la Serao evoca il romanzo balzacchiano *Albert Savarus* – contenente vari riferimenti autobiografici – non solamente con l'intento di mettere l'accento su temi come la lotta per il matrimonio ed il convento, ma altresì per inveire contro chi ostacola le fanciulle (in questo caso le madri).

★

Matilde Serao was a great admirer of the French writer Honoré de Balzac. She quotes from him in various books and takes over several important themes to be found in La Comédie humaine. In her short story Per Monaca Serao evokes Balzac's novel Albert Savarus – containing various autobiographical references – not simply in an effort to highlight themes such as the battle for marriage and the convent, but also in order to lash out against people who stand in the way of girls (in this case, their mothers).

Nelle sue attente descrizioni letterarie delle virtù e dei difetti delle donne, Matilde Serao (1856-1927) si è accostata tanto al naturalismo quanto al verismo. La critica ha messo in rilievo vari punti di contatto o divergenze tra la scrittrice napoletana ed in particolare scrittori quali Émile Zola, Honoré de Balzac, Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto. Ma tra tutti, spicca l'ammirazione per l'amato autore della monumentale *Commedia umana*. Ad esempio, nel romanzo *Fantasia* la Serao si riferisce al celebre romanzo di Balzac *Eugénie Grandet*[1]. Nel suo scritto *La virtù delle donne* del 1885, la Serao ha espresso con chiarezza il suo grande apprezzamento per questo scrittore francese:

Autore: Docente alla Kantonsschule Sursee (CH); mail: donato.sperduto@edulu.ch

[1] Matilde Serao, *Fantasia*, Torino, Casanova, 1885², p. 271.

> Voi solo, immenso Balzac, il grande impersonale, a cui niuna sciagura umana era indifferente, che avete tutto saputo o tutto indovinato, che siete stato il giustiziere e il poeta, lo scrittore senza macchia e senza paura, voi solo fra tante peccatrici sentimentali, mistiche, selvaggie, anemiche o fantastiche, voi solo creaste la signora di Mortsauf nel *Lys dans la vallée*, una donna sentimentale, mistica, appassionata, che ama e non cede, che ama e non pecca, che ama e muore[2]!

E sempre un altro romanzo di Balzac viene esplicitamente citato nella novella *Per Monaca*, una delle cinque novelle raccolte nel *Romanzo della fanciulla*[3], del 1886. Questa novella, successivamente, è stata pubblicata separatamente con il titolo *Storia di una monaca* (1898), ricalcando in tal modo il titolo del romanzo di Verga *Storia di una capinera* (1871).

Sulla novella *Per Monaca* i critici si sono per lo più soffermati anzitutto per sottolinearne degli elementi che la distinguono dalle altre quattro novelle contenute nel *Romanzo della fanciulla*: «in *Per Monaca*, l'unica novella da cui è assente Caterina Borrelli [l'*alter ego* di Matilde Serao], i personaggi provengono da un mondo aristocratico impermeabile all'ambiente delle altre novelle […]. *Per Monaca* coi suoi personaggi aristocratici interrompe la serie piccolo borghese delle altre novelle»[4]. Ora, i temi principali che ricorrono in questa novella sono individuabili, con alcune significative differenze, nel romanzo balzacchiano espressamente evocato. Si tratta di *Albert Savarus* (1842), uno dei romanzi più autobiografici di Balzac: «Tecla era venuta anche lei con una giacchetta di lana nera foderata di *astrakan*, tutta alamari e cordoni, con un berretto di *astrakan*: aveva comperato un romanzo di Balzac, l'*Alberto Savarus*»[5]. Il riferimento a questo romanzo non solo non è casuale, ma costituisce, come vedremo, un'importante chiave interpretativa della novella seraiana, su cui i critici non si sono ancora soffermati.

Come precisa G. Laricchia,

> le opere di Matilde Serao, caratterizzate da un prevalente protagonismo femminile, descrivono le dinamiche sociali della piccola borghesia e il suo mondo ideologico e morale, rievocando aspetti, ambienti e

---

[2] Ead., *La virtù delle donne*, «Fanfulla della Domenica», Roma, VII, n. 35, 30 agosto 1885, p. 1.

[3] Ead., *Il romanzo della fanciulla*, a cura di Francesco Bruni, Napoli, Liguori, 1985, pp. 49-92.

[4] F. Bruni, Nota introduttiva a M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. XV.

[5] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 75.

> figure con sicura intuizione della psicologia individuale e soprattutto collettiva dei personaggi […]. *Il romanzo della fanciulla* è un campione ottimo per uno studio dei modi e delle forme retoriche attraverso cui l'autrice rappresentò la soggettività delle donne, giacché l'esplicita ambizione dell'opera è quella di offrire un ritratto socio-psicologico della comunità femminile di fine Ottocento[6].

Ora, nella *Prefazione* al *Romanzo della fanciulla*, la stessa Serao afferma che «nessuno più della fanciulla, apprende quotidianamente i dolori e le disfatte della lotta per l'esistenza»:

> Chiusa come un baco da seta in un bozzolo filato dal rispetto umano, dalla educazione strana e variabile, dalla modestia obbligatoria, dalla ignoranza imposta, dalla inconsapevolezza a ogni costo, e trascinata poi da una forza contraria d'impulsione a gravitare intorno al sole del matrimonio, la fanciulla si sviluppa in condizioni morali difficilissime. Ella deve vivere a contatto con gli uomini, senza che tra essi e lei s'apra una corrente di comunione; deve indovinare tutto, dopo aver tutto sospettato, e sembrare ignorante; deve avere un'ambizione cocente e consumatrice, un desiderio gigantesco, una volontà infrenabile di aggrapparsi a un uomo, e deve essere fredda e deve essere indifferente. Il romanzo della Rosa si trasforma nel dramma della Rosa, poiché il dolce fiore, nascosto dietro le trincee e le fortezze della virtù, invoca con ardente desiderio un conquistatore[7].

Nelle fanciulle, la lotta per la sopravvivenza corrisponde alla lotta per il matrimonio, unico garante del raggiungimento di uno stato sociale e civile regolare. E proprio la gara per il matrimonio coinvolge il gruppo di fanciulle presente nella novella *Per Monaca*. Ma il successo non è sempre garantito e la lotta contro le rivali si fa dura: «così vediamo (*Per Monaca*) la chiacchierata Elfrida Kapnist raggiungere il suo scopo, il matrimonio con Willy Galeota, e Tecla Brancaccio strappare il suo Carlo Mottola alla relazione con donna Maria di Miradois»[8]. Lo scacco contraddistingue soprattutto due fanciulle: da un lato Giovannella Sersale e dall'altro Eva Muscettola, la prima fanciulla citata nella novella *Per Monaca*.

Per quanto concerne Giovannella, il suo segreto «tutte lo conoscevano, ella aveva dovuto sposare Francesco Montemiletto, ma costui

---

[6] Giorgia Laricchia, *La soggettività femminile nel* Romanzo della fanciulla *di Matilde Serao*, «Status Quaestionis», XII (2017), pp. 210-235.

[7] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. 3-4.

[8] F. Bruni, Nota introduttiva a M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. XVI.

dopo averla corteggiata per due anni, aveva finito per sposare la sorella maggiore, Candida: e Giovannella non si era mai data pace di questo tradimento»[9]. Però Giovannella escogita la sua beffarda ripicca: invece di consumarsi in silenzio come Felicetta Filomarino, ad un certo punto prende ad uscire «sempre con sua sorella e con suo cognato, con sua sorella che le aveva tolto un marito, un fidanzato: e un misterioso sorriso le fioriva sulle labbra»[10]. Totalmente diverso è il caso di Eva Muscettola. La sua rivale non è una sua coetanea, come lei alla ricerca di un marito. Eva è una fanciulla che desidererebbe «esser molto amata» e «poter molto amare», ma si tratta di un «desiderio insoddisfatto»[11]. Volendo diventare la moglie di Innico Althan, nel frattempo, Eva si consola cucendo dei vestiti per degli orfanelli, insieme alle altre fanciulle. Con Innico Eva è riuscita a ballare nei pressi di Castellamare, sulla corrazzata ammiraglia *Roma*:

> Eva, al braccio del suo cavaliere, Innico Althan, un tenente di vascello, fratello della sua amica Chiarina, ballava abbastanza, ma più le piaceva di chiacchierare e di ridere con Innico, un giovanotto alto, magro e bruno, che portava l'uniforme con una grande eleganza, e che mescolava alla gaiezza naturale meridionale, la punta di malinconia, di coloro che hanno fatto dei lunghi viaggi, e che sono destinati a ripartire. Così, da due mesi, lentamente, una dolcissima simpatia si era stabilita fra i due giovani, fatta più di intenzioni che di parole, consistenti più in certi minuti particolari sentimentali, che nei grandi fatti del cuore. Egli certo sentiva la saldezza affettuosa dell'anima di Eva, malgrado il disordine e l'abbandono di una casa dove mancava il focolare domestico, sentiva quel fluire di tenerezza, che dal cuore della fanciulla se ne andava alle amiche, ai bimbi, ai poveri – ed ella, in cuor suo, ammirava quel giovanotto che si era voluto togliere dell'ambiente di vizio e di frivolezza dei suoi compagni e amici, sottostando a una lunga e dura carriera, spesso lontano dai suoi cari[12].

Finché, un giorno, non accade l'imprevisto: l'amato Innico le viene sottratto addirittura da sua madre, la duchessa di Muscettola! L'abbattuta Eva decide allora di farsi monaca.

Al pari di Eva, Rosalie de Watteville, protagonista del romanzo di Balzac *Albert Savarus*[13] citato nella novella della Serao, è una giovane

---

[9] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 60.
[10] *Ivi*, p. 78.
[11] *Ivi*, p. 60.
[12] *Ivi*, pp. 64-65.
[13] Cfr. la recente traduzione italiana: Honoré De Balzac, *Albert Savarus*, a cu-

aristocratica. Ed anche Rosalie è una fanciulla che ha bisogno di un buon partito. All'inizio della storia, non appena il reverendo de Grancey ha abbozzato il ritratto di Albert Savaron de Savarus alla presenza della nobiltà di Besançon (in Francia Contea), agli occhi di Rosalie questo avvocato di incerta origine (figlio illegittimo di un conte de Savarus) e alquanto sofferente assume le sembianze dell'uomo ideale e la signorina de Watteville desidera ardentemente vederlo: «il vederlo, lo scorgerlo!… Fu il desiderio di una fanciulla fino ad allora senza desideri»[14]. Lei è colpita dalla bellezza e dal mistero che contraddistinguono Albert e decide di incrociarlo in chiesa: una mattina, Rosalie «andò a mettersi nel punto in cui doveva passare l'avvocato, in modo da poter scambiare uno sguardo con lui; e quello sguardo cercato le fece rimescolare il sangue, infatti il sangue cominciò a turbinare, a ribollirle nelle vene, come se il calore del corpo fosse raddoppiato»[15]. Rosalie prova un desiderio irreprimibile per Albert che dà finalmente un senso alla sua vita terribilmente terna, vissuta all'ombra soffocante e fredda di sua madre, che vuole darle in sposo Amédée de Soulas.

Ma un giorno Rosalie scopre il segreto di Albert: leggendo la novella *L'Ambizioso per amore* e riuscendo ad intercettare anche la corrispondenza dell'avvocato Albert, che risiede proprio nei pressi del palazzo dei baroni de Watteville, Rosalie capisce che Albert ama Francesca Colonna, duchessa d'Argaiolo. Il matrimonio non ha però ancora avuto luogo per due motivi: Francesca è già sposata ed Albert non è un aristocratico. In attesa della morte del vecchio e malaticcio marito di Francesca, Albert si installa a Besançon per cercare di far fortuna occupando un seggio di deputato e poter in tal modo essere degno della duchessa italiana. Mostrandosi all'altezza tanto del suo spietato avo Jean de Watteville quanto di Mister Hyde[16], Rosalie pianifica in segreto i suoi stratagemmi diabolici per sconfiggere la sua rivale Francesca eseguendoli senza scrupoli e senza che nessuno si accorga della sua falsità.

Nel caso di Albert, la funzione distruttrice di Rosalie mette fine

---

ra di Pierluigi Pellini, Palermo, Sellerio, 2017 (si citerà da questa edizione). Per quanto riguarda le edizioni francesi, si segnalano le due più recenti: Donato Sperduto, *Balzac, l'ambition et l'amour: Albert Savarus*, introduzione di André Vanoncini, Fasano-Parigi, Schena-Baudry, 2012 e H. De Balzac, *Albert Savarus*, a cura di Jacqueline Milhit, Parigi, Le Livre de Poche, 2015.

[14] H. De Balzac, *Albert Savarus*, cit., p. 37.

[15] *Ivi*, p. 42.

[16] Cfr. D. Sperduto, *Balzac: amore, ambizione e fallimento esistenziale in* Albert Savarus, «Studi di letteratura francese», XLII (2017), pp. 43-61.

una volta per tutte alle sue aspirazioni amorose: le false lettere da lei inviate alla duchessa d'Argaiolo provocano la profonda delusione di quest'ultima che finisce per tagliare i ponti con Albert. Francesca aveva promesso ad Albert di convolare a giuste nozze alla morte di suo marito. Ora, alla morte di quest'ultimo, Francesca scrive una lettera ad Albert in cui l'informa del decesso di suo marito. Ma Rosalie intercetta la corrispondenza di Albert e questo Mister Hyde femminile non si limita a nascondere la lettera, ma arriva ad imitare la calligrafia dell'amato Savarus ed annunciare a Francesca il matrimonio di Albert con lei stessa, ossia con Rosalie de Watteville!

Francesca decide, quindi, di sposarsi con un altro uomo (ovverosia con il duca de Rhétoré) e l'ambizioso per amore si ritira dal mondo e va in convento. Reclusosi nella Grande-Chartreuse, oramai padre Albert non può che essere visto dal suo interlocutore celeste. Albert s'incammina lungo la via della redenzione. Questo percorso viene imitato da Rosalie che, dopo un incidente occorsole su un battello a vapore, «non esce più dalla proprietà dei Rouxey, dove conduce una vita interamente votata alle pratiche religiose»[17]. Così facendo, Rosalie segue altresì le orme del suo avo Jean de Watteville, l'illustre assassino evocato all'inizio della storia, anch'egli votatosi alla vita monastica. Ed a sposare Amédée de Soulas è la madre di Rosalie, la baronessa de Watteville.

Una prima ed evidente differenza generale intercorrente tra la novella *Per Monaca* ed il romanzo balzacchiano *Albert Savarus* concerne il fatto che, mentre in Balzac figurano personaggi e protagonisti ben definiti ed in un numero non molto vasto, nel *Romanzo della fanciulla* si ha a che fare – sulla scia di Verga – con «novelle senza protagonisti, o meglio, dove tutti sono protagonisti», ossia con «novelle corali»[18]. Ciò vale, ovviamente, anche per la novella seraiana *Per Monaca*.

Ora, intendo soffermarmi sulle analogie e le differenze di fondo occorrenti tra le due opere in questione. Il primo elemento che accomuna Eva a Rosalie è la classe sociale a cui appartengono entrambe: l'aristocrazia. Ed il loro ambiente è frequentato dalla nobiltà (a non essere nobile è in realtà l'avvocato Albert Savarus che non riesce ad essere eletto deputato proprio a causa di Rosalie). E la stessa Francesca Colonna è un'aristocratica. Da questo punto di vista, *Per Monaca* si distingue dalle altre novelle del *Romanzo della fanciulla* e rievoca l'am-

[17] H. De Balzac, *Albert Savarus*, cit., p. 169.
[18] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 5.

biente sociale presente nel romanzo balzacchiano acquistato da Tecla Brancaccio, una delle varie fanciulle che affollano la novella seraiana.

A rendere molto simile la condizione di Eva e di Rosalie è il desiderio insoddisfatto, cioè il voler invano ricevere e dare amore. La stessa Rosalie, che ha avuto una formazione molto limitata e padroneggia principalmente l'araldica, «il cucito, il ricamo, la trina»[19], è qualcuno che al contempo quasi nessuno ama e che non ama quasi nessuno. In questa condizione di privazione quasi assoluta di amore e di comunicazione, l'arrivo di Albert a Besançon fa splendere un pò di sole nella sua vita. Ma questo calore rischia di raffreddarsi dopo la lettura della novella *L'Ambizioso per amore* che le fa capire che Albert ama ed è amato da un'altra donna. Per non essere privata di Albert, Rosalie deve «strapparlo a quella rivale sconosciuta»[20]. Tuttavia, i suoi piani non vanno a buon fine. Il rispettivo amore insoddisfatto fa di Eva e di Rosalie delle vinte. E qui entra in gioco il ruolo delle madri, centrale nella Serao ed in Balzac. In *Per Monaca*, si trova un'invettiva contro le madri – dovuta alla fanciulla di nome Anna Doria:

> Le mamme nostre sono le nemiche naturali del nostro matrimonio. Troppo giovani? Hanno diritto di brillare, ci chiudono in casa, ci lasciano coi vestiti corti fino a sedici anni, noi facciamo loro la concorrenza. Troppo vecchie? Allora odiano la gente, non vogliono vedere nessuno, la gioventù le secca, i ricordi sono loro fastidiosi, la felicità degli altri è loro indifferente, sono egoiste, sono vecchie! Troppo eleganti? I fidanzati diffidano delle suocere eleganti. Troppo severe? Fanno scappare a gambe levate chi voglia prendere la vita un pò allegramente. Una, troppo pretenziosa per i titoli di nobiltà; l'altra, inesorabile sulla questione della pietà religiosa; la terza pretende che si viva insieme; la quarta esige che si vada in provincia; una ha un capriccio, un'altra ha una fissazione, a questa non piacciono gli uomini biondi, quella là detesta la persona magra: addio, matrimonio! Ve lo assicuro, care amiche, quelle che hanno ancora la madre e arrivano a maritarsi, compiono un'opera meravigliosa[21].

E l'ultima frase prelude a ciò che accadrà ad Eva: non si sposerà con Innico proprio perché ha una madre. Anzi, Eva si fa monaca proprio perché sua madre le ha rubato il suo idolo. La Serao ha scritto *Il romanzo della fanciulla* per ed a favore delle fanciulle che non solo rivaleggiano tra loro, ma a cui le madri arrivano a mettere il bastone tra le ruote nella

---

[19] H. De Balzac, *Albert Savarus*, cit., p. 26.
[20] *Ivi*, p. 92.
[21] M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, cit., p. 57.

loro vitale gara per il matrimonio! Il gesto della duchessa di Muscettola acquista ancora più ignominia se si tiene conto che avviene dopo che Eva ha perso suo fratello Luigi che «si era tirato un colpo di rivoltella al cuore, una notte, uscendo da una bisca»[22]. Alla fine, se la duchessa conquista Innico Althan, perde però non solo suo figlio Luigi (morto a causa del vizio del gioco), ma altresì sua figlia Eva (che rinuncia alla vita nella società e va a "morire" in convento a causa di sua madre).

Come ebbe a notare Benedetto Croce, il riferimento al ruolo nefasto del gioco la Serao lo deve direttamente a Honoré de Balzac, in particolare al suo romanzo *La Rabouilleuse*[23]. Invece, al posto dell'invettiva contro le madri e la loro possibile ignominia, in *Albert Savarus* troviamo un'invettiva contro le fanciulle e la loro possibile ignominia. Infatti, Rosalie è una fanciulla senza scrupoli e Balzac accentua esplicitamente la finalità edificante del suo *Savarus*: «Benché caratteri simili siano eccezionali, esistono sfortunatamente anche troppe Rosalie, e questa storia contiene una lezione che deve servire loro d'esempio»[24]. Rosalie fa di tutto per ostacolare il matrimonio di Albert e Francesca, ma alla fine lo perde in quanto lui non può immaginarsi una vita senza Francesca. E alla stessa Rosalie, vendendosi sfuggire l'amato Albert, non resta che votarsi alle pratiche religiose. Alla morte di suo marito, la baronessa de Watteville si sposa allora con Amédée de Soulas per salvaguardare la casta dei de Watteville.

Si può quindi dire che nella novella *Per Monaca* la Serao non si limita a citare *Albert Savarus*. La Serao riprende il tema di madri e figlie invertendone le qualità: se in Balzac si ha a che fare con una fanciulla infame, nella Serao ad essere infame è la madre. Se il romanzo di Balzac è contro la fanciulla (Rosalie), la novella della Serao è per la fanciulla (Eva).

Mi pare infine opportuno fare qualche considerazione sul nome della fanciulla seraiana sconfitta dalla madre. Si chiama Eva non semplicemente per alludere con «ironia» all'Eva biblica[25], ma – questa la mia ipotesi – anche come evocazione della donna amata ed alla fine

---

[22] *Ivi*, p. 85.

[23] Benedetto Croce, *Conversazioni critiche: Serie II*, Bari, Laterza, 1918, pp. 300-301. Sulla *Rabouilleuse*, si veda D. Sperduto, *Les farces nocturnes: Balzac et Patrick Modiano*, «Lendemains», XXIX (2004), nn. 114-115, pp. 226-236.

[24] H. De Balzac, *Albert Savarus*, cit., p. 113.

[25] G. Laricchia, *La soggettività femminile nel* Romanzo della fanciulla *di Matilde Serao*, cit., p. 217.

sposata dall'autore della *Commedia umana*: la contessa ucraina Eve Hanska. Una parte delle lettere scrittele da Balzac è stata pubblicata nel 1876 ed il primo dei quattro volumi nel 1899. Matilde Serao non poteva non essere al corrente degli ostacoli posti alla relazione sentimentale di Balzac ed Eve. Come risaputo, *Albert Savarus* è il più autobiografico dei romanzi di Balzac[26] (ed elementi autobiografici sono altresì presenti nei libri di Matilde Serao). Infatti, buona parte degli avvenimenti narrati sono strettamente collegati alla sua biografia: ne costituiscono una sorta di imitazione realmente letteraria. Il 28 febbraio 1832 ebbe inizio la corrispondenza tra Balzac e Eve Hanska (che nella prima lettera si firmò "la Straniera"), moglie del conte ucraino Wenceslaw Hanski. Nel 1833, il romanziere incontrò per la prima volta Eve in Svizzera, prima a Neuchâtel e poi a Ginevra. A questo incontro risale la promessa reciproca di sposarsi: Balzac giurò di aspettare la morte del conte per convolare a nozze con Eve e lei gli promise la sua mano ed il suo cuore. Il 5 gennaio 1842, Balzac ricevette una lettera in cui gli veniva comunicata la morte del conte Hanski (morto il 10 novembre 1841) e desiderò potersi finalmente sposare con Eve. Ma ai problemi legati all'eredità di suo marito si aggiunse l'ostilità di una zia di nome Rosalie, contraria al matrimonio di sua nipote con lo scrittore francese. Allora, sotto la pressione della zia, Eve decise di metter fine alla relazione con Balzac. Scioccato e ferito al cuore dalla freddezza di Eve, Balzac scrisse il romanzo *Albert Savarus*. Fortunatamente, Eve cambiò idea e nel 1850 si sposò finalmente con Balzac (che purtroppo morì alcuni mesi dopo le nozze).

Non è da escludere che, vista l'ammirazione di Matilde Serao per Balzac, la scrittrice napoletana non si sia limitata a citare dei suoi capolavori e rievocarne alcuni temi centrali. Tutto lascia supporre che in *Per Monaca* figura perfino una ripresa del nome della moglie dello scrittore francese. In tal caso, il destino di Eva Muscettola prefigurerebbe il destino di Eve senza il marimonio con Balzac. In realtà, in quest'ultimo caso fu zia Rosalie ad avere la peggio: l'amore di Eve e Balzac vinse e zia Rosalie fu vinta – come la Rosalie de Watteville di *Albert Savarus*.

Donato Sperduto
Kantonsschule Sursee (Ch)

[26] Cfr. D. Sperduto, *Balzac, l'ambition et l'amour*, cit., pp. 28-31 e Id., *Balzac: amore, ambizione e fallimento esistenziale in* Albert Savarus, cit., pp. 58-61.

PAOLO RIGO

Dante e la retorica del gesto. Primi appunti

Nelle sue opere Dante racconta diversi "gesti", i quali sono atti a manifestare, di volta in volta, maestosità, paura, sfida, amore e via dicendo. Le silenziose azioni descritte dall'autore sono state spesso tralasciate dalla critica. Eppure, la retorica medievale non è estranea alla codificazione retorica del gesto: nella fattispecie Boncompagno da Signa dedica alcune parti delle sue opere alla normalizzazione dei vari gesti e atti consoni al dettato poetico. Scopo di questo contributo è: 1. Ricondurre il gesto e la gestualità al campo retorico 2. Verificare se le situazioni rappresentate da Dante abbiano o meno una valenza retorica.

★

In his works Dante writes about different "gestures", used to manifest, from time to time, majesty, fear, challenge, love and so on. The silent actions described by the author have often been overlooked by the critics. Yet, the medieval rhetoric is not stranger to the rhetorical codification of the gesture: in particular Boncompagno da Signa dedicates some parts of his works to the normalization of the various gestures and suitable actions to the poetic dictated. Purpose of this paper is: 1. To bring back the gesture to the rhetorical field 2. To verify wether the situations represented by Dante have or do not have a rhetorical value.

In un passo piuttosto colorito del *Libro di Famiglia*, brano dedicato al ruolo e alle mansioni spettanti la figura paterna, Leon Battista Alberti, attraverso le parole di uno dei personaggi dell'opera, Giannozzo (il quale parla con mano ferma)[1], riflette sull'uso e sulla funzione delle

Autore: Università di Roma Tre; assegnista di ricerca; paolo.rigo@uniroma3.it

[1] Si specifica, fin da subito, che la *gesticulatio*, ergo l'eccessivo uso dei gesti è considerato un tratto negativo nella dialettica. Sempre Alberti in una delle *Intercenales*, titolata *Defunctus*, descrive i ridicoli e disordinati movimenti delle braccia del vescovo incaricato di eseguire l'elogio funebre di uno dei due protagonisti del dialogo. Il dimenarsi del personaggio è uno dei tratti che fanno scadere la predica in un'involontaria parodia dei sermoni. Altri particolari verranno forniti nel corso del contributo. Per la scrittura di questo saggio devo molto alle piacevolissime

similitudini nell'ambito retorico (lo scrittore si rifà alle metafore zoomorfe, con particolare riferimento, sembra, al canone di Gregorio Magno, trasmesso nel repertorio di diritto canonico del XII secolo noto come *Decretum Gratiani*)[2]. Stando al pensiero dell'umanista, qualsiasi rimando a immagini naturali, se sviluppato percorrendo strade inconsuete e inusitate, può rilevarsi utile per «*porre* inanzi agli occhi»[3] dell'ascoltatore o del lettore il significato del concetto trasmesso dall'elemento figurato. Così la diligente descrizione dell'*actio* del ragno – analogicamente volto a rappresentare il ruolo del capofamiglia, esso viene raffigurato mentre è attento, nei suoi rapidi gesti, a ogni lieve agitazione delle ragnatele – non è solo una similitudine minuziosa dei comportamenti reali dell'insetto. Non si tratta, dunque, solo di una mimesi del mondo naturale posta quale elemento analogico, ma i gesti dell'aracnide, invece, a cui il padre deve ispirarsi per controllare i membri della propria famiglia, assumono una dimensione simbolica e diventano, secondo Alberti, un ottimo esempio per illustrare la funzione "traslativa" dei tropi. Il "porre dinanzi agli occhi" albertiano riproduce alla lettera l'espressione tipica – *ponere ante oculos* – che veniva utilizzata per definire la metafora nei trattati antichi (così compare nell'Aristotele latino ma anche nella *Rhetorica ad Herennium*, per esempio)[4]. Invece, il passo del *Libro di famiglia* a cui accennavo, sospeso tra narrazione e trattatistica, e altresì questa breve digressione umanistica *tout court* su cui ho deciso di iniziare questo contributo mi hanno offerto l'occasione di introdurre un tema, la riflessione sul gesto, che cercherò di esaminare secondo una prospettiva retorica e provan-

---

conversazioni con Luca Marcozzi, che lo ha letto in anteprima, a un'indicazione di Franco Suitner e alla pazienza, ai suggerimenti e all'amicizia di Anna Pegoretti (la studiosa nell'Aprile 2018 ha organizzato un prezioso seminario, intitolato *Dante e il trivio*, tenutosi all'Università degli Studi di Roma Tre e presso la British School of Rome a cui ho avuto la fortuna di prendere parte).

[2] Cfr. Giovanni Rossi, *Lo scaffale giuridico della biblioteca di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di Roberto Cardini, con la collaborazione di Lucia Bertolini-Mariangela Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005, pp. 165-174: 170-171 e anche Anna Siekiera, *La scrittura volgare di Leon Battista Alberti*, in *Alberti e* la *cultura del Quattrocento*. Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti di Firenze, 16-18 dicembre 2004, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, pp. 683-691: 687-688.

[3] La citazione e il relativo episodio parafrasato sono ripresi dalla III parte de *I libri della famiglia*. Mi rifaccio al testo dell'edizione compresa in Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960, vol. I, p. 215.

[4] *Rhet*. *Her*., IV 34; Aristotele, *Rhet*., 1410 b31-35.

do a porlo – per quanto possibile – in rapporto con Dante (e specificatamente con alcuni passi della *Commedia*, l'opera più "teatralizzata")[5]. Si tratta sia di un argomento che ha delle evidenti ricadute sul piano della tradizione iconografica – su cui non farò "cenno" ma è quasi scontato il rimando a François Garnier –[6], sia di un tema che gode, ancora, di uno statuto evanescente. Questo secondo aspetto è dovuto, nello specifico, anche al fatto che Dante è un autore generalmente avaro o, meglio, "vago" (a parte qualche brano tra l'*Epistola a Cangrande* e il *Convivio*) di esplicite e univoche indicazioni metaletterarie (soprattutto egli scevro di informazioni utili a spiegare il funzionamento del linguaggio figurato; ma si tratta di una condizione comune tra i grandi letterati)[7].

---

[5] Non che le altre opere non siano ricche di gesti, ma spesso essi – si pensi al saluto beatificante di Beatrice nella *Vita nova* – non conservano un significato proprio o innovativo, invece, rispondono a consuetudini poetiche. In altre parole, il saluto di Beatrice non è diverso da quello di Giovanna Primavera, o della Gioia di Guittone e ancora della Selvaggia di Cino.

[6] Mi riferisco a François Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen-Age. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982; ma su Dante nello specifico cfr., almeno, Raffaele Pinto, *Eterodossia e modernità: le immagini-movimento nella Commedia*, in *Ortodossia ed Eterodossia in Dante Alighieri*, a cura di Carlotta Cattermole, Celia de Aldama e Chiara Giordano, Madrid, La Discreta, 2014, pp. 731-756 (nel saggio è contenuto anche un numero significativo di esempi).

[7] Né per l'allegoria, cfr. Monica Cerroni, *"Li versi strani". Forme dell'allegoria nella «Commedia» di Dante*, Pisa, ETS, 2003 p. 12. Sul linguaggio figurato dantesco, in special modo su metafora e similitudine, negli ultimi anni si sono susseguiti molti saggi; per la similitudine si rimanda con ampia sufficienza ai quattro lavori di Nicolò Maldina, *Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle 'artes'*, in *Dante e la retorica*, a cura di Luca Marcozzi, Ravenna, Longo, 2017, pp. 247-259; Id., *Le similitudini nel tessuto narrativo della 'Commedia' di Dante. Note per un'analisi testuale*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXIV (2012), n. 1, pp. 85-109; Id., *Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de 'Le similitudini dantesche' di Luigi Venturi*, «L'Alighieri», n. s. XXXII (2008), n. 32, pp. 139-154; Id., *Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella 'Commedia'*, ivi, XXXIV (2009), n. 34, pp. 65-92; per quanto riguarda la metafora, a partire dal lavoro *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani, Firenze, Olschki, 2009, gli studi si sono moltiplicati in modo esponenziale. Utili indicazioni bibliografiche sono ricavabili dal saggio di Gaia Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, «L'Alighieri», n.s. LVI (2015), n. 46, pp. 41-60. Nonostante la preziosità del contributo di Tomazzoli preme, comunque, tanto sottolineare l'importanza del lavoro di Silvia Finazzi, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica della 'Commedia' di Dante. Problemi ecdotici e ricerca delle fonti*, Firenze, Cesati, 2013, quanto segnalare l'intervento di Mario Paolo Tassone, *L'"acqua perigliosa": contributo alla storia della metafora del "naufragio con spettatore"*, «Scaffale aper-

La strada da percorrere per illustrare i miei intenti prevede, però, ancora due tappe preliminari: una riguarda il ruolo rivestito dalla "gestualità" nella retorica, nei trattati medievali e, dunque, anche nella società a cui essi fanno riferimento, l'altra tappa è invece rappresentata dalla storia e dalla presenza dei gesti in Dante. Per il Medioevo, innanzitutto, bisognerà specificare come la nozione di *gestus* abbia un valore morale e che, in secondo luogo, tale portato subisce una codificazione nel tempo. Norma che si dipana anche sull'opposto ossimorico del gesto rituale, cioè la *gesticulatio*: la quale esprime la derivazione negativa per accumulazione. Si tratta, cioè, del gesto ridondante che, già in tempi antichi, è generalmente giudicato eccessivo e disordinato tanto dal venir considerato negativamente (i posseduti dal diavolo, in epoca medievale, gesticolano freneticamente, per esempio). Affermare che nella arte retorica tradizionale (o classica) il gesto rivestisse un'importanza di primo piano non è una novità, né suscita clamori: l'*actio*, come noto, è una fase dei cinque momenti dell'orazione; ma essa, al di là della connotazione pragmatica, possedeva già al tempo di Cicerone una demarcazione morale. Il gesto, per l'autore latino, era l'espressione dell'animo[8]; tale valore viene conservato da Agostino nella sua breve *Retorica* e anche nel *De Doctrina Christiana*. E proprio con Agostino e il suo trattato che i *signa* – ripercorro delle tappe fondamentali assai brevemente – assumono lo statuto di *verba visibilia* o, per usare un'altra espressione latina, *imago loquendi*: essi, però, a differenza del mondo classico, di quanto è possibile dedurre dalla teoresi di un Quintiliano per esempio, non rispondono all'universalità ma pur "significando" si rimettono al contesto culturale[9].

---

to», VII (2016), pp. 33-62, successivo alla rassegna della studiosa romana. Altri saggi specifici su uno o diversi passi verranno forniti nel corso della trattazione.

[8] *De oratore*, III 49, 221.

[9] Nell'ambito del linguaggio, Agostino offre delle riflessioni potentissime. In particolar modo, secondo quanto riportato in *Conf.*, I 8, 3, i movimenti del corpo sono il segnale precipuo dell'apprendimento del linguaggio per imitazione da parte dei fanciulli: «Non enim docebant me maiores homines praebentes mihi verba certo aliquo ordine doctrinae sicut paulo post litteras, sed ego ipse mente, quam dedisti mihi, Deus meus, cum gemitibus et vocibus variis et variis membrorum motibus edere vellem sensa cordis mei, ut voluntati pareretur, nec valerem quae volebam omnia nec quibus volebam omnibus. Prensabam memoria, cum ipsi appellabant rem aliquam et cum secundum eam vocem corpus ad aliquid movebant, videbam, et tenebam hoc ab eis vocari rem illam, quod sonabant, cum eam vellent ostendere. Hoc autem eos velle ex motu corporis aperiebatur tamquam verbis naturalibus omnium gentium, quae fiunt vultu et nutu oculorum ceteroque membrorum actu et sonitu vocis indicante affectionem animi in petendis, habendis, reicien-

Nel corso dei secoli, si sviluppò una vera e propria letteratura del gesto, che vide coinvolti autori come Ambrogio, Alcuino[10], Bernardo di Chiaravalle e ancora Ugo da San Vittore. Si creò, dunque, un vero e proprio genere letterario utile soprattutto a educare il novizio all'ingresso nel monastero[11]. Ancora, nell'ambito più prettamente retorico Geoffrey di Vinsauf tra le *descriptiones* annovera, nel *Documentum de Arte Versificandi* (II 2, 3-7), un esempio di *descriptio gesticulantium* che viene ripresa dalla sua stessa *Poetria nova* (vv. 655 e seguenti)[12]. La società in cui visse Dante è naturalmente ricca di gestualità simboliche[13]. Lo è, per esempio, nella pratica religiosa: la messa, in quanto rito, è colma di gesti. La codificazione dei segni che compongono la celebrazione cristiana si attua su un simbolismo condiviso; in altre parole, ogni gesto sembra avere un significato che non è necessario spiegare[14]. Ma, per non uscire troppo dal tema del mio breve contributo, basterà aver sottolineato come tra gesto, parola, immagine e significato si dipani una discussione – anche retorica – che diventerà importantissima per un autore quale Boncompagno da Signa, su cui, in rapporto a Dante, tornerò.

---

dis fugiendisve rebus. Ita verba in variis sententiis locis suis posita et crebro audita quarum rerum signa essent paulatim colligebam measque iam voluntates edomito in eis signis ore per haec enuntiabam. Sic cum his, inter quos eram, voluntatum enuntiandarum signa communicavi et vitae humanae procellosam societatem altius ingressus sum pendens ex parentum auctoritate nutuque maiorum hominum».

[10] Alcuino fu autore di una *Disputatio de rhetorica et de virtutibus*; attraverso questo testo si può riconoscergli la palma di primo intellettuale impegnato a "rimescolare" le regole retoriche con la figurazione del gesto.

[11] Per Ugo da San Vittore si veda il *De institutione novitiorum* (dove si compie una vera e propria classificazione dei gesti). Per Ambrogio diversi sono gli accenni nel *De officiis*; per Bernardo celebre è la disquisizione sul riso ma anche sul binomio *gestus et usus*. Sulla questione cfr. Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, Bari, Laterza, 1990, testo davvero fondamentale sull'argomento.

[12] Da *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen age*, éd. par Edmond Faral, Paris, Champion, 1924, p. 272 ma per la *Poetria nova* si veda p. 217.

[13] Jacques Le Goff, *La civiltà dell'occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999, p. 381, perentoriamente affermò che «la civiltà medievale è una civiltà del gesto».

[14] Ma anche i gesti della preghiera erano stati oggetto di trattazioni. Si ricorda l'anonimo opuscolo, risalente al XII secolo e attribuito a Pietro Cantore, in cui vengono riconosciuti sette modi fisici della preghiera, tanto che l'autore definisce colui che prega alla pari di un *artifex*. Cfr. Richard C. Trexler, *The Christian at Prayer: an Illustrated Prayer Manuel attributed to Peter the Chanter*, Binghampton (NY), Center for Medieval and early renaissance studies, State University of New York, 1987, pp. 178-179.

La seconda digressione, preparatoria al tema centrale, è strettamente connessa con la produzione dell'Alighieri: la *Commedia*, in quanto opera dotata di uno statuto narrativo, è colma di gestualità, di movimenti[15]; questo dato non stupisce e tanto meno sorprende che anche nella *Vita nova* vengano descritti gesti, cenni e via dicendo (e, per alcuni casi, anche in situazioni "dialogiche")[16]. Tali momenti narrativi hanno affascinato i lettori di ogni tempo, finendo per dare il via negli ultimi anni a una discreta bibliografia di studi, che, però, ha mancato di evidenziare la fenomenologia del gesto dantesco e il possibile legame con il campo dell'educazione retorica. I vari saggi hanno indagato alcune specifiche della comunicazione tra Dante e Virgilio, valorizzando, come ha fatto Stefano Prandi, per esempio, gli elementi che rispondo alla comunicazione non verbale tra i due[17]; oppure, come nel caso di Violeta Diaz Corralejo e Mario Cimini, siffatti studi hanno offerto delle indagini sistematiche. Se esse in generale sono più che apprezzabili mentre conservano l'indubbio merito di aver aiutato molto a comprendere l'importanza del fenomeno, però, a una lettura più attenta, si risolvono esclusivamente in elenchi, quasi muti, delle presenze della gestualità nella *Commedia*[18]; mancano cioè di spunti volti ad analizzare

---

[15] Per convenienza, e volendo evitare, appunto, il rischio di trasformare il contributo in un elenco vuoto (inoltre, sono ancora impegnato in una fase di "sondaggio" su tutto il poema) farò riferimenti solo a passi celebri.

[16] Paradigmatico è l'episodio relativo al sogno che precede la scrittura del sonetto *A ciascun alma presa*; o, ancora, pieno di cenni e sguardi è l'incontro con le donne gentili al capitolo XVIII che interrogano l'io a proposito del suo amore per Beatrice. Si consideri poi il ruolo svolto dai deittici. Non è opportuno rimandare alla bibliografia sulla deissi nell'opera dantesca; ma è evidente che tali elementi grammaticali, parte del discorso, rivestono una funzione drammatizzante in relazione agli incontri, ai dialoghi e, dunque, ai gesti: dopotutto, il «drama consists firt and foremost precisely in this, an *I* addressing a *you here* and *now*» (Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen, 1980, p. 139, corsivo dell'autore). Deissi e gesto creano delle profonde interazioni: notò Karl Bühler nel 1934 (cito dall'edizione italiana *Teoria del linguaggio: la funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma, Armando, 1983, p. 131), per esempio, che «il gesto d'indicazione col braccio e col dito tesi proprio dell'uomo, gesto da cui il nostro dito indice trae il nome, torna a riprodursi nel braccio teso del segnale stradale, costituendo, insieme col senso figurato della freccia, un segno stradale o direzionale assai diffuso […] Limitandoci a questa semplice constatazione, ci chiediamo se esistano tra i segni verbali alcuni che funzionino allo stesso modo dei segnali stradali. La risposta è affermativa, giacché esistono parole come *qui* e *là* che esplicano una funzione indicativa».

[17] Stefano Prandi, *I gesti di Virgilio*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXII (1995), n. 172, pp. 56-75.

[18] Si tratta di indagini più o meno ampie: i saggi a cui faccio riferimento sono:

il tessuto stilistico e retorico di tali momenti. I quali, se mimesi del mondo reale poiché "parole", appartengono al campo letterario.

Di certo, il momento più significativo utile a valorizzare il ruolo volto dal "gesto" in Dante, almeno per il Novecento, credo sia rappresentato dalla lettura di Erich Auerbach riservata all'episodio di Farinata degli Uberti[19], che è divenuta quasi leggendaria. Secondo il grande studioso l'apparizione dell'antico avversario ghibellino risentirebbe di uno degli obiettivi principali dell'opera, cioè per l'appunto l'imitazione della realtà. Farinata si porrebbe in modo maestoso rispetto al suo interlocutore perché fu uno dei nobili più importanti di Firenze e, quindi, continuerebbe a conservare il suo *status* anche nelle tenebrose arche dell'aldilà. Per il filologo tedesco, dunque, il Dante-autore non farebbe altro che rendere giustizia a una figura semileggendaria della sua città (e allo statuto che essa incarnava)[20].

Mario Cimini, *Aspetti del codice gestuale in Dante*, «Studi Medievali e Moderni», XVI (2012), n. 1-2, pp. 79-107; della studiosa spagnola si ricorda la pubblicazione Violeta Diaz Corralejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004. Il volume è impressionante per la mole di materiali – considerato poi che l'indagine, a differenza del titolo, è dedicata quasi esclusivamente all'*Inferno* di Dante – tuttavia è assente ogni tipo di giudizio critico apprezzabile. Inoltre, nel libro si verificano non pochi errori storici davvero rilevanti: mi limito a segnalare, impossibile tacere, che a p. 75 viene scritto come Margherita di Borgogna sarebbe figlia di Roberto di Sicilia (dato utile all'autrice per verificare la presenza del *Salterio di Margherita di Borgogna* negli anni di vita di Dante in Italia), quando in realtà ella fu figlia di Roberto II di Borgogna. Addirittura, la studiosa parla di un Roberto II «de Sicilia»! Svista numerica piuttosto grave vista l'entità dei personaggi in ballo e che si commenta da sola. A proposito della bibliografia generale, eccessive, infine, appaiono le indagini di Paul Gary Cestaro dedicate ai motivi materni del "corpo" e della "lingua"; mi riferisco alla monografia Paul Gary Cestaro, *Dante and the Grammar of the Nursing Body*, Notre dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2003, e al saggio Id., *Dante, Boncompagno da Signa, Eberhard the German, and the Rhetoric of the Maternal Body*, in *The Rhetoric Canon*, ed. by Brenda Deen Schildgen, Detroit, Wayne State University Press, 1997, pp. 175-197. Il titolo di quest'ultimo lavoro è alquanto fuorviante: lo studioso, infatti, non cerca delle tracce di lettura, dei rapporti tra i tre autori ma semplicemente li accosta l'un l'altro seguendo un sistema comparatistico svuotato di ogni apprezzabile sistema. Ancora valido, infine, il lavoro di Gianni Oliva, *Per altre dimore: forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*, Roma, Bulzoni, 1991 (in particolare si vedano i capitoli *Modi della rappresentazione: distanze, sonorità, cinetica*, pp. 35-40 e *Per una grammatica dei sensi: prossemica, suoni, colori*, pp. 76-100).

[19] Il saggio è letto dall'edizione Erich Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000, vol. I, pp. 188-221.

[20] Le due ombre mostrano «con gesti e parole, la singolare personalità, che non

Eppure, benché la fascinosa intuizione sia comunque apprezzabile, l'insistenza su alcuni particolari utili a descrivere l'azione del corpo nello svolgimento dell'atto *loquendi* potrebbero far pensare a una *voluntas significandi* esplicita da parte dell'autore, intento a dichiarare l'*actio* retorica implicita (ma propria) del personaggio che parla. Lo ha rilevato, per esempio, John Anthony Burrow nel suo saggio sulla presenza del gesto nelle opere narrative medievali (e anche in Dante)[21]. Lo studioso anglosassone basa la sua distinzione, teorizzata – a quanto ne so – per primo da Algirdas Julien Greimas[22], sulla differenza tra gestualità "pratica" o "mimetica" e gestualità "mitica" o "modale"[23].

---

può essere altra, e altra non è, che quella posseduta nella vita terrena» (Ivi, p. 208). Ancora meno di vent'anni fa Steno Vazzana, *Il «disdegnoso gusto» di Pier de le Vigne*, «L'Alighieri: rassegna bibliografica dantesca», n. s. XXXIX (1998), n. 11, pp. 91-94: 94, riflettendo sul consigliere di Federico II ritratto da Dante nella selva dei suicidi affermava che «la mimesi del linguaggio dei personaggi appartiene all'arte realistica e figurale di Dante». Personalmente, credo che la mimesi del reale dantesca sia vivida solamente attraverso alcuni mezzi retorici, come per esempio, l'uso strumentale del dialogo o discorso interrotto (che già Enrico Testa, ma non per la *Commedia*, aveva individuato quale uno dei «versanti più alti dell'orografia della mimesi: la cessione della parola al personaggio, operata dal narratore, s'incentra non solo sul mutarsi di marche linguistiche o di impostazioni prospettiche, ma su un vero e proprio salto di scansione intonazionale»; Enrico Testa, *Simulazioni di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 130).

[21] Cfr. John Anthony Burrow, *Gestures and looks in medieval narrative*, Cambridge, Cambridge University press, 2002, a Dante, in particolare, sono dedicate le pp. 156-179.

[22] Lo studioso, come dicevo, ha rivolto molta attenzione alla questione dello spazio e della gestualità, a suo avviso l'uomo è continuamente stimolato dai cenni; fondamentale è la lettura di due monografie: Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 (oggi disponibile anche in italiano) e Id., *Du sens*, Editions de Seuil, Paris, 1970; a cui aggiungere il saggio Id., *Conditions d'une sémiotique du mond naturel*, «Langages», III (1968), n. 10, pp. 3-35; per comprendere a fondo la questione della figuratività stante la filosofia di Greimas mi sono rifatto alla preziosa ricostruzione contenuta nel corposo volume di Paolo Bertetti, *Lo schermo dell'apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 2013.

[23] In nota, ricorro a un esempio utile per spiegare la mia modalità di indagine e la differenza tra la gestualità fine a se stessa e quella significativa. All'inizio del canto XXIII dell'*Inferno*, Dante e Virgilio sono impegnati nella fuga dai Malebranche, i diavoli che precedentemente li avevano ingannati. Le frenetiche vicissitudini comportano una serie di attimi gestuali di non poca importanza: il Dante-personaggio mentre afferma di pensare ai demoni posti alle sue calcagna accusa un sentimento di paura che viene espresso con il verso «Già mi sentia tutti arricciar li peli» (v. 19). Evidentemente, l'autore ha scelto un gesto comune, addirittura invo-

Si tratta di una classificazione sottintesa ma di cui è ben conscia la tradizione letteraria classica[24]. Tant'è che, molto prima del semiologo franco-lituano, già l'esegesi secolare aveva notato come alcuni atteggiamenti, o meglio, la raffigurazione dei gesti di determinati personaggi, quali lo stesso Farinata, assumevano di volta in volta un valore che esulava dall'esperienza terrena e storica. Così, ad esempio, per tornare tanto al Quattrocento (secolo da cui ho strappato l'esempio albertiano) quanto al capo della fazione ghibellina, Cristoforo Landino, a proposito dei versi 73-78 del canto X che descrivono il condottiero fiorentino – il quale «né mosse collo, né piego sua costa» (v. 75) – lungo tutti gli attimi in cui viene interrotto dal compagno di pena (Cavalcante) spiegava, a proposito dei versi, che «solamente vi dimostra qual sia la natura d'huomo di grande et invicto animo, el quale non fa gesto nè acto alchuno che non significhi essere invicto» (compostezza e silenzio erano già per Orazio segni di nobiltà ma nei movimenti fermi di Farinata compare pure, oltre alla rappresentazione della Superbia così come mostrato da Capaneo che ha la stessa fiera posa, la negazione del dolore frenetico, figurato, invece, dai movimenti dell'altro dannato; il condottiero, quindi, indossa su di sé l'applicazio-

---

lontario (i peli non si possono rizzare a commando), per esprimere il "sentito" da parte del personaggio del pericolo crescente; pochi versi dopo, Virgilio per accelerare la fuga attraverso la ripida parete della VI bolgia, prende, letteralmente, in braccio il discepolo (vv. 37-42: «Lo duca mio di sùbito mi prese, / come la madre ch'al romore è desta / e vede presso a sé le fiamme accese, / che prende il figlio e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto che solo una camiscia vesta»). L'atteggiamento materno di Virgilio (replicato in altre situazioni, si pensi, per esempio, ai continui incitamenti all'attraversamento del muro di fuoco di *Pg*., XXVII, dove Virgilio "immagina", v. 54, di vedere Beatrice per rassicurare Dante) non necessita di alcuna spiegazione, tant'è che la similitudine impiegata da dall'autore per illustrare lo svolgimento dell'azione (e, dunque, anche il gesto di Virgilio) conserva un *frame* strappato dal mondo quotidiano. Ma quale significato esprime un gesto tanto comune? A livello mitico non potrà non far rimembrare al lettore la fuga di Ascanio ed Enea, con quest'ultimo che tiene in braccio il padre Anchise, così come narrata nel secondo libro dell'*Eneide*. Ma nella *Commedia*, che parodizza il poema latino, i ruoli sono invertiti.

[24] Si ricorderà – come già fa nel suo studio sulla similitudine Richard H. Lansing, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's 'Commedia'*, Ravenna, Longo, 1977 – che la ricerca medievale del Divino si basa su teorie cognitive che prevedono un processo d'apprendimento che passa dai *visibilia* agli *invisibilia*. Ciò che si vede, "significa"; in altre parole, per Dante «visual perception of reality is a first and necessary step toward apprehension of the unseen world of God's reality» (ivi, p. 45); il gesto è anch'esso un segno ed è altamente visivo.

ne della *contentio* pseudo-ciceroniana)[25]. Sempre Landino non manca di sottolineare la conformità tra parole e aspetto («Dipoi pone le parole conforme a' gesti»), rifacendosi, dunque, a Quintiliano[26]; ma il chiosatore si interroga rispetto al passo quasi come se dovesse commentare una scena teatrale.

In effetti, il canto in questione è pervaso da situazioni dialogiche altamente significative[27]: in questi passi *elocutio* e, appunto, *actio* si susseguono dando luogo a una lunga rappresentazione scenica di scambi di battute che si conclude sul monito virgiliano posto, praticamente, a chiusura dell'episodio. Davanti a Dante, personaggio assorto dalla minaccia di future disgrazie, le quali erano state poco prima pronunciate dal magnanimo Farinata[28], Virgilio non solo rimanda l'ora della preoccupazione a un tempo che verrà – è il riferimento al futuro incontro con Beatrice (chiede, quindi, allusivamente concentrazione per l'*hic et nunc* del viaggio) –, ma, assumendo anch'egli le fattezze di un vero e proprio retore, sottolinea l'importanza delle sue parole attraverso il «drizz*are*» del «dito» (movimento che potrebbe anche richiamare il *Salmo* 118, 48)[29]. Ora, se si trattasse di un gesto isolato esso potrebbe venir spiegato semplicemente facendo riferimento alle esigenze della struttura narrativa, o ancora alla mimesi del reale; eppure considerato che fin dall'incontro con Farinata ogni parlante era stato descritto assumendo di volta in volta atteggiamenti che, al di là di possibili suggestioni, potrebbero essere tipici di una disfida tra retori (essi sottolineerebbero, dunque, la fase dell'*actio*), la specificazione attinente il cenno di Virgilio potrebbe fornire una spia di lettura in tal

[25] Un altro esempio è rappresentato dal cesaricida Bruto, il quale posto in bocca a Lucifero non rinuncia al suo contegno stoico e non fa «motto» (*If*, XXXIV 66); Giovanni da Serravalle nel suo commento al passo scrive che il silenzio «est signum magnanimitatis». Per la *contentio* pseudo-ciceroniana cfr. *Rhet. ad Her.*, III 15, 26-27.

[26] Quintiliano precisava come il suono delle parole pronunciate dall'oratore devono armonizzarsi con il senso contenuto negli stessi lessemi: *Inst. Or.*, XI 3, 87.

[27] Sul dialogo nella *Commedia* imprescindibile è il rimando al volume di Paolo De Ventura, *Dramma e dialogo nella 'Commedia' di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007 e alla bibliografia segnalata dall'autore.

[28] Sulla magnanimità e sulla nobiltà in Dante sono usciti diversi lavori, mi permetto di rimandare a un mio recente saggio utile soprattutto per la bibliografia aggiornata ivi proposta (e discussa): Paolo Rigo, *La nobiltà (e la politica) per Dante. Alcune considerazioni intorno a una feconda stagione di studi*, «Chroniques italiennes web», XXXIII (2017), n. 2, pp. 1-30.

[29] Ergo: «Et levavi manus meas ad mandata tua que dilexi».

senso e valorizzare così la plasticità del momento, proprietà relativa a contesto e situazione. Due componenti che sembrano rispondere a quella sorta di impianto "scenico" a cui accennavo e che era stato rilevato secoli fa da Landino: in altre parole, la specificazione del gesto sembra importante perché, in un certo senso, Virgilio continua, interrompe e vince i "modi" dei dialoganti precedenti (impostati poi tra loro diversamente: Farinata fermo e Cavalcante agitato e frenetico). Ma nella *Commedia* sono anche altri i gesti celebri: vi è da registrare almeno il cenno di riconoscimento eseguito di Manfredi, senz'altro simbolico e "non terreno"[30], oppure la postura "annodata" di Belacqua[31], e, ancora, quello delle «fiche» con cui Vanni Fucci insulta Dio, per esempio. Il famoso segno del pistoiese, benché sia stato quasi del tutto ignorato dal secolare commento (traccia, forse, di un'interpretabilità immediata o, addirittura, scontata?), ha ricevuto negli ultimi vent'anni un'attenzione significativa che ha permesso di raggiungere dei cospicui risultati esegetici. Non voglio, per ovvi motivi, ripercorrere la storia critica del passo, basterà ricordare alcune tappe fondamentali a partire dalla curiosa (e piuttosto inattendibile) lettura di Ignazio Baldelli del 1997. Secondo lo studioso, il cenno del ladro bestemmiatore significherebbe l'atto sessuale (il pollice sarebbe il membro maschile mentre indice e medio simulerebbero l'apparato riproduttivo femminile)[32]. Eppure, Baldelli ha avuto l'indubbio merito di

---

[30] Anzi, sulla descrizione e sul gesto operano almeno tre bacini culturali differenti: Cristo che si fa riconoscere dagli apostoli ma anche Palinuro che si sacrifica per la fondazione di Roma e, ancora, David. Su questo episodio la bibliografia è piuttosto vasta; segnalo alcuni saggi particolarmente interessanti: Raffaele Giglio, *Il canto di Manfredi ('Purg.' III)*, «Critica Letteraria», LXX (1992), n. 2, pp. 211-229; Giorgio Brugnoli, *Manfredi c/o Palinuro*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, 2 voll., a cura di Alfonso Paolella, Vincenzo Placella e Giovanni Turco, Napoli, Federico&Ardia, 1993, vol. I, pp. 183-191; Cono A. Mangieri, *Le ossa di Manfredi*, «Critica Letteraria», LXXXVI-LXXXVII (1995), n. 1-2, pp. 109-122 (questo lavoro riflette molto bene sull'identificazione del possibile luogo di sepoltura delle ossa del principe siciliano); Giuseppe Ciavorella, *Virgilio e Manfredi nel canto III del 'Purgatorio'*, «Esperienze letterarie», XXXVI (2011), n. 1, pp. 3-36.

[31] Su cui cfr. Alberto Borghini, *Belacqua "anodato"*, «Linguistica e letteratura», VIII (1983), n. 1-2, pp. 41-63 e, poi, il saggio, forse un po' ingenuo, di Pietro Crivellente, *Gesto e corporeità nel IV canto del Purgatorio*, in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di Francesco Spera, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 81-96.

[32] O al limite le fiche sarebbero da identificarsi con la congiunzione tra pollice e indice. Cfr. Ignazio Baldelli, *Le fiche di Vanni Fucci*, «Giornale Storico di Letteratura Italiana», CLXXIV (1997), n. 565, pp. 1-38. Il contributo ha ricevuto, invece, il consenso di Giovanni Battista Bronzini, *Saggi, studi, prospettive e scorci di an-*

aver riattivato l'interesse verso l'episodio. A seguire, molti altri lettori di Dante hanno affrontato il brano: già Marco Berisso[33] aveva "risposto" alla lettura di Baldelli preferendo un'interpretazione più tradizionale; ma veri passi in avanti sono stati fatti grazie a un "doppio" studio di Andrea Mazzucchi che ha dapprima esaminato rigorosamente l'esegesi storica del brano e poi anche quella figurata del poema dantesco[34], riconducendo il significato alla lettura tradizionale. Altre conferme, ricavate da testi coevi o precedenti alla *Commedia* (oppure dall'iconografia medievale) sono state portate da Concetto del Popolo e da Marco Petoletti[35]. Inoltre: mentre Marco Grimaldi ha offerto delle ottime puntualizzazioni filologiche[36], Marianna Villa ha cercato di valorizzare l'importanza del *signum silentii* di Dante personaggio prima della metamorfosi dei ladri all'interno del contesto del canto. Infine, Luca Marcozzi ha, invece, scorto un possibile legame tra l'oscenità del pistoiese e le descrizioni delle «*transumptiones* "fetide", escatologiche e oscene», cito da Marcozzi[37], presenti nel secondo capitolo della *Rhetorica novissima* di Boncompagno da Signa; precisamente nel saggio si fa specifico riferimento al segmento riguardante le *adornationes* (IX).

---

tropologia dantesca, in «*Per correr miglior acque…*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, 2 voll., Roma, Salerno editrice, 2001, vol. II, pp. 785-810, in particolar modo p. 801.

[33] Marco Berisso, *Gestacci (a proposito di 'Inf.', XXV 1-3 e di una recente ipotesi)*, «Giornale storico di letteratura italiana», CLXXVI (1999), n. 576, pp. 583-589. Segnalo, inoltre, in nota, il breve intervento di Giorgio Colussi, *La forma, il significato, il nome delle genti. A proposito delle «fiche» di Vanni Fucci*, in «*Carmina semper et citharae cordi*». *Études de philologie et métrique offerts à Aldo Menichetti*, éd. par Marie-Claire Gérard-Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 309-313.

[34] Andrea Mazzucchi, *Le «fiche» di Vanni Fucci ('Inf.' XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, «Rivista di Studi Danteschi», I (2001), n. 1, pp. 305-315. Il saggio è stato poi ampliato e ripubblicato in Id., *Tra 'Convivio' e 'Commedia'. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 127-144.

[35] Concetto Del Popolo, *In margine alle 'fiche' di Vanni Fucci*, «Rivista di Studi Danteschi», IV (2004), n. 2, pp. 367-373; Marco Petoletti, *«Digitum per modum ficus ostendere». Da un'antica cronaca: chiosa a 'Inferno', XXV 1-3*, «Rivista di Studi Danteschi», VII (2007), n. 1, pp. 141-145.

[36] Marco Grimaldi, *La voce di Vanni Fucci (If, XXIV, 65-9). Ecdotica, commenti e narratologia dantesca*, «Bollettino di Italianistica», n.s. VII (2010), n. 1, pp. 141-156.

[37] Luca Marcozzi, *La 'Rhetorica novissima' di Boncompagno da Signa e l'interpretazione di quattro passi della 'Commedia'*, «Rivista di Studi Danteschi», IX (2009), n. 2, pp. 370-389, p. 381.

L'opera di Boncompagno, rivalutata dallo studioso, può essere considerata come un vero e proprio paradigma della riscoperta dell'oratoria da parte del mondo universitario del XIII. Composta non più tardi del 1235, sicuramente era ancora letta a Bologna durante il soggiorno dantesco[38]. L'importanza di Boncompagno, a seguito di una rinnovata attenzione critica[39], nella formazione di Dante, anche a causa dell'uso del termine *transumptio*[40], non è stata sottovalutata dagli studiosi[41]. Tuttavia, oltre al saggio di Marcozzi che ho già ricordato e a quello in anticipo sui tempi di Fiorenzo Forti[42], solo Silvia Finazzi e Maria Luisa Ardizzone hanno provato ad approfondire l'argomento ma esclusivamente con lo scopo di provare a spiegare l'utilizzo nella *Commedia* del termine *transumptio* (ma Dante non è l'unico a servirse-

[38] Cfr. Francesco Bruni, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi dei classici nel Duecento*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV.* Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini in onore e memoria di Ezio Franceschini, Trento-Rovereto, 3-5 ottobre 1985, a cura di Claudio Leonardi ed Enrico Menestò, Perugia-Firenze, Regione dell'Umbria-La Nuova Italia, pp. 79-108, per il confronto tra Dante e Boncompagno si vedano le pp. 107-108.

[39] Restando agli interventi degli ultimi venti anni, la nuova fortuna di Boncompagno è testimoniata almeno dal volume *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa.* Atti del primo Convegno nazionale di Signa, 23-24 febbraio 2001, a cura di Massimo Baldini, Firenze-Signa, Allegri, 2002; dal saggio di Daniela Goldin Folena, *Oriente e occidente nella retorica di Boncompagno da Signa*, in *Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di Paolo Bagni e Maurizio Pistoso, Roma, Carocci, 2003, pp. 279-291. Un grade contributo alla riscoperta del retore è stato offerto da Paolo Garbini che ha pubblicato tre edizioni delle opere del maestro di retorica (mi riferisco alla *Rota Veneris*, Roma, Salerno editrice, 1996; a *L'assedio di Ancona. Liber de obsidione Ancone*, Roma, Viella, 1999 e al *De malo senectutis et senii*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2003). Infine, necessita una menzione anche la monografia di Daniela Goldin, *B come Boncompagno. Tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*, Padova, Centro stampa di Palazzo Maldura, 1988.

[40] Anche grazie alla voce di Francesco Tateo, *Transumptio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, vol. V, pp. 690-692.

[41] Restando sul campo retorico si vedano: Massimo Giansante, *I lupi e gli agnelli. Ideologia e storia di una metafora*, «Nuova Rivista Storica», LXXXIII (1999), pp. 215-224 (ma non si occupata della *Commedia*); Alba Maria Orselli, *Fonti dell'antica sapienza monastica in Dante*, in *Dante e la fabbrica della 'Commedia'*, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini e Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 113-126.

[42] Fiorenzo Forti, *La magnanimità verbale. La transumptio (1967)*, in Id., *Magnanimitade. Studi sul tema dantesca*, Roma, Carocci, 2006, pp. 103-135. Ma lo studioso non ipotizza un rapporto tematico semmai "tecnico", egli, infatti, afferma che dalle scuole bolognesi di *art dictaminis*, Dante avrebbe ripreso «il *gusto transuntivo*, non le figurazioni particolari» (corsivo nel testo, pp. 121-122).

ne, il lessema è utilizzato, in verità, anche da Bene di Firenze)[43]. Ora, al di là del problema della conoscenza approfondita da parte del cantore di Beatrice dei testi di retorica medievale – verità a cui probabilmente non si giungerà mai benché sembrino necessari studi e ricerche in questa direzione –, anche chi, come Ezio Raimondi e Andrea Battistini, ha definito tale bagaglio culturale alla pari di una conoscenza «scaltra e ironica»[44], non è rimasto indifferente alle potenzialità offerte dal concetto teorizzato da Boncompagno. Il vantaggio amplificativo delle immagini, di cui è latore il *modus transumptivus* – benché possa essere una considerazione a posteriori –, permette, come hanno notato Emilio Pasquini e Gaia Tomazzoli, «di abbattere ogni distinzione tra i diversi tipi di immagine, tutti armonizzati in una sorta di "vortice analogico" che dà vita ad una vera e propria enciclopedia delle immagini»[45]. Stante tale ipotesi, al termine tecnico è possibile applicare le parole che Marco Ariani ha scritto a proposito dell'altra parola tropica dantesca, "metaphorismus", presente nell'*Epistola a Cangrande*: essa «annette il tema dell'ineffabilità ad un impiego mitopoietico della metafora, intesa non solo come rimedio al naturale deficit linguistico, ma quale specifico strumento espressivo della visione»[46]. Attraverso la *transumptio*, che Boncompagno definisce quale «mater omnium adornationum», prende corpo un'«imago loquendi» che, proprio come verrà affermato nell'esempio di Alberti con cui ho aperto il mio contributo, si comporta quasi alla pari di un «naturale velame»; ergo, si tratta di una sorta di allegoria, dove sono nascosti i veri significati dell'espressione[47]. Ma, proprio come accadeva per Agostino o per Macrobio, ciò che è manifesto conserva un primo segno[48]. Le immagini teorizzate da Boncompagno sono fortemente "esposte"; in particolare, esse sono immagini in movimento, in cui la gestualità ri-

[43] S. Finazzi, *La metafora nella tradizione testuale ed esegetica*, cit., pp. 76-80 e Maria Luisa Ardizzone, *Frammenti di un metodo*, in Ead., *Dante. Il paradigma intellettuale*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-114.

[44] Andrea Battistini-Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1984, p. 53.

[45] Cito da G. Tomazzoli, *La metafora in Dante: temi e tendenze della critica*, cit., p. 60. La studiosa si rifà esplicitamente a Emilio Pasquini, *Il dominio metaforico*, in Id., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della «Commedia»*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 209.

[46] Marco Ariani, *I "metaphorismi" di Dante*, in *La metafora in Dante*, cit., pp. 49-52.

[47] *Rhetorica novissima*, IX 2, 1.

[48] M. Ariani, *I "metaphorismi" di Dante*, cit., p. 22 nota 39.

veste un ruolo preminente. Del resto, il maestro di Signa era un grande esperto di gestualità: in un passo del *Liber de amicitia* (XXX), uno dei tipici trattati sull'amicizia spirituale (e sulla disputa fra anima e corpo), diffuso già nel 1204, inscena un dialogo fittizio tra l'autore stesso e un falso amico, un *de versipelli amico*. Quest'ultimo, appena incontrato il retore, bacia dapprima Boncompagno (scontato il rimando all'episodio del Getsemani) e poi comincia a effettuare una serie di gesti frenetici: arriccia il naso, digrigna la bocca ridendo, tira fuori la lingua tra i denti, chiude un occhio, poi agita il capo, muove le ciglia, quindi, la mano e il piede come un "istrione"; infine, senza spiegare il suo comportamento un po' "disordinato", aggiunge che l'altro, possedendo una buona conoscenza dei gesti e dei movimenti corporei (poiché era l'autore di un supposto libro sui gesti e sui movimenti del corpo umano in cui superava ogni esempio di intelligenza) avrebbe sicuramente riconosciuto i segni di chi desiderava imbrogliarlo[49]. Anche nella *Rethorica antiqua* (1215), l'autore duecentesco fa riferimento alla sua presunta opera sui gesti: dopo aver spiegato che i cenni si comportano, effettivamente, come la chiave di volta della *transumptio* perché manifestano volontà "loquendo", afferma che tale meccanismo si dovrebbe vedere molto bene nel volume che ha composto sui gesti e i movimenti del corpo umano[50]. La gestualità è una vera e propria fissazione del maestro di Signa. Ancora nella *Rota veneris* non sono pochi i gesti amorosi (e non) descritti[51]: basti ricordare l'esordio, topico, dell'incontro imprevisto con una fanciulla nei pressi di un fiume[52].

---

[49] Il passo che ho deciso di parafrasare è citato da «*Amicitia» di Maestro Boncompagno da Signa*, a cura di Sarina Nathan, Roma, Società filologica romana, 1909, pp. 68-69. Purtroppo, tranne le poche edizioni moderne menzionate alla nota 39 di questo intervento, l'opera di Boncompagno è quasi del tutto inedita. Il lodevole progetto, promosso dall'Università di Pavia, http://scrineum.unipv.it, che prevedeva la pubblicazione delle opere del retore online, risulta a oggi inaccessibile (ultimo tentativo di consultazione il 2 settembre 2018).

[50] «Gestus autem illorum qui subsannant et yronias proponunt subtiliter et utiliter in libro quem feci de gestibus et motibus corporum homanorum notavi» (cito da Martina Basso, *Il I libro del Boncompagnus di Boncompagno da Signa: edizione critica e glossario*. Tesi di Laurea in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, Rel. Daniela Goldin Folena, Anno 2015-2016, p. 60).

[51] Cfr. Philippe Guérin, *La voie rhétorique vers le corps: narratio, descriptio, gestus et transumptio dans la Rota Veneris de Boncompagno da Signa*, «Arzanà», XVIII (2016), pp. 148-164.

[52] Situazione replicata da Dante nella celebre epistola inviata a Moroello Malaspina, cambiano però i fiumi: in quella di Boncompagno è il Ravone, per l'Alighieri è il Sarno.

Non so se l'opera sui gesti fu effettivamente scritta da Boncompagno: non ho trovato nessuna prova secondaria o oggettiva della sua esistenza, a quanto ne so sarebbe la prima opera dedicata al "gesto" e alla gestualità in ambito peninsulare: se esistesse davvero avrebbe anticipato di quattro secoli *L'arte dei cenni* di Giovanni Bonifacio (1616); testo che è considerato generalmente il primo trattato tutto italiano sull'argomento. Di certo, però, i due passi citati riflettono un interesse che Boncompagno non disdegna di manifestare ampiamente e che potrebbe aver lasciato alcune tracce nella memoria dantesca. Innanzitutto, tra i cenni scomposti del falso amico è possibile riconoscere la serie dei tre gesti che Dante personaggio reputava sospetti a proposito dei diavoli di Malebranche (anche essi digrignano i denti, minacciano con le ciglia e, soprattutto, mettono la lingua tra i denti: al di là del significato delle singole azioni, la replicazione della serie, in un contesto di personaggi malfidati, mi sembra importante)[53]. Nel canto IX, per esempio, i segni di disperazione delle Furie vengono di solito associati dai vari commentatori – antichi e moderni a esclusione del Lana – al lutto. I demoni infernali sono assimilabili, quindi, unicamente a immagini della morte; ergo i loro cenni di rabbia, che terrorizzano il poeta, sarebbero, in un certo senso (e comunque sintetizzo) solo una parodia dei comportamenti luttuosi tenuti dalle donne durante il funerale di un caro:

> Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
> battiensi a palme, e gridavan sì alto,
> ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.
> (*If*, VIII 49-51)

Tale interpretazione mi sembra che sia un poco fuori contesto: perché le Furie dovrebbero avere un qualche legame con il lutto? Perché rappresentano la morte? Potrebbe esservi un legame con le opere storiche nell'atto descrittivo dei vinti (e disperati)? Ma anche in questo caso il contesto lascerebbe un po' a desiderare. Considerato l'appello di Dante al lettore, posto pochi versi dopo (su cui molto si è discusso), mi domando se la minuziosa rappresentazione di tale gestualità così nervosa non sia effettivamente un'*imago loquendi*, cioè una *transumptio*.

Non entro nel merito del significato dell'episodio ma vorrei ricordare che Boncampagno nella *Rhetorica antiqua* (I 26) offriva, come ha già notato (ma non facendo riferimento a Dante) Moshe Barasch in

[53] *If*, XXI 130-139.

tempi non sospetti, il colorito esempio degli iracondi romani. Questi ultimi sono del tutto associabili ai violenti contro se stessi ("self-injury" secondo il saggista inglese) poiché posti in attesa di una vendetta utopistica che non arriverà mai (per giunta auspicata per scontare la morte di un caro!) si mettono a imprecare furiosamente e si scagliano sul loro stesso corpo[54]. I particolari dell'immagine "allegorica" che li rappresenta sono simili a quelle delle Furie: anche i rabbiosi abitanti di Roma, nell'opera di Boncompagno si lacerano il viso con le unghie, si battono i pugni, gridano e si rompono le vesti fino all'ombelico o sul petto[55]. Ancora, a proposito di legami tra il retore duecentesco e Dante, un possibile riscontro particolarmente interessante sembra essere quello offerto dalla prostituta Taide. Secondo Marcozzi, al di là del bacino figurativo da cui è tratto l'episodio (da riconoscere in Terenzio, mediato da Cicerone)[56], i gesti di Taide potrebbero essere messi in re-

[54] Roma si dimostrò essere una città piuttosto violenta in cui le vendette consumate o meno si rivelavano spesso come fatti di sangue del tutto inutili. Una buona ricostruzione dello stato in cui versava la città è offerta da Alberto Di Santo, *Guerre di torri. Violenze e conflitto a Roma tra 1200 e 1500*, Roma, Viella, 2016. Di recente, nell'ambito di un seminario promosso dall'Università degli Studi Roma Tre e dall'University City of London (svoltosi a Roma il 15 e il 16 maggio 2018), intitolato *Imagining Rome and Romanitas in Medieval and Renaissance Europe*, ho avuto modo di pronunciare una relazione (*Roma violenta: la città eterna attraverso la voce dei romani tra XIV e XV secolo*) incentrata sulla questione della violenza a Roma.

[55] Cito da Moshe Barasch, *Gesture of despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1976, p. 88.

[56] Sulla trasmissione terenziana, più che sufficiente il breve ma assai accurato lavoro di Raffaele Giglio, *Dante fra Terenzio e Cicerone (la fonte latina per 'If.' XVIII 133-135)*, in Id., *La poesia del ricordo e del perdono. Altri interventi su Dante e sui suoi lettori*, Napoli, Loffredo, 2007, pp. 147-154. Utile, inoltre, il contributo di Ezio Raimondi, *Dalla Bibbia a Taide,* in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca,* Torino, Aragno, 2008 (ed. originale Torino, Einaudi, 1970), pp. 245-253. Mi permetto di ricordare (sulla scia di P. De Ventura, *Dramma e dialogo*, cit., pp. 19-21) che la definizione di Taide come «puttana» (*If*, XVIII 133) potrebbe essere derivata da una seconda tradizione romanza; potrebbe cioè risalire alla leggenda di Santa Taide (narrata anche da Jacopo da Varazze nel capitolo *De sancta Thaisi meretrice* de *La Legenda Aurea*), la quale prenderebbe ispirazione da un'omonima opera teatrale medievale di Rosvita (dove, scena XII 4, la meretrice prima della conversione compare in carcere lorda di sterco: un antecedente delle «unghie merdose» di *If*, XVIII 131?). Al di là del fatto che Dante conoscesse o meno l'opera di Rosvita (possibilità a cui crede Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 36-37, nota 4; ma che è decisamente negata da Marino Barchiesi, *Un tema classico e medievale: Gnatone e Taide*, Padova, Antenore, 1963, pp. 163-164; si veda, però, anche Zygmunt Guido Barański, *«Sole nuovo, luce nuova». Saggi sul rinnovamento culturale*, Torino, Scriptorium, 1996, pp. 145-149) credo sia, invece, possibile

lazione con «la *transumptio* che dell'adulazione si trova nella *Rhetorica novissima*, tanto plastica e dinamica da risultare quasi un'allegoria in movimento». Tra i vari gesti descritti da Boncompagno (nel capitolo *De adulationibus*, IX 4, 8), almeno «due, la flessione delle ginocchia e lo strapparsi i peli non sono distanti dalle oscillazioni e dai graffi tramite i quali Dante rappresenta la laidezza di Taide»[57]. Ora, l'intuizione dello studioso potrebbe essere rafforzata da un secondo riscontro. Nell'apertura del capitolo dedicato alla *transumptio*, infatti, Boncompagno offre una lunga interpretazione del concetto (che replica e amplifica la teoria già formulata, in realtà, nella *Rota veneris*): dopo aver spiegato che esso permette di porre in rapporto soggetti appartenenti a generi diversi, e ancora che la *transumptio*, come la metafora, ha il suo campo d'azione tra razionale e irrazionale, tra animato e inanimato, tra mondo animale e umano, propone una serie d'esempi. Per i simboli animali a cui sono, tradizionalmente, associati gli evangelisti Marco, Giovanni e Luca, afferma che i rimandi dei primi due, leone e aquila, come risaputo, simboleggiano la regalità di cielo e terra, il bue di Luca, invece, oltre a far crescere la terra poiché l'ara, siccome «ruminat» – ed è nota la solidità dell'immagine della *ruminatio* quale *frame* per configurare la lettura – è da collegare ai mistici e agli intellettuali (IX 2, 8). Allo stesso modo, ricorda che le frequenti apparizioni dello Spirito Santo in forma di colomba altro non sono che delle *transumptiones*[58]; oppure – per scendere un po' di tono – afferma che la capra può essere utilizzata come *vehicle* per l'uomo che puzza ma è anche valida per chi è provvisto di una lunga barba ed è senz'altro corretta per chi è stato "dotato" di corna dalla propria moglie[59]. Per ritornare, dunque, a Taide e al suo lascivo "strusciarsi", un poco sorprende riscontrare che tra

che egli attui una sincronia tra due tradizioni: al personaggio di Terenzio, in effetti, potrebbe essere sovrapposta senza molte difficoltà l'immagine della meretrice convertita, famosa in epoca medievale come mostra appunto la menzione della santa nella *Legenda aurea* (già ricordata).

[57] L. Marcozzi, *La 'Rhetorica novissima' di Boncompagno da Signa*, cit., p. 360. Si segnala che Mario Marti (Id., *Storia delle Stil nuovo*, 2 voll., Lecce, Milella, 1973, vol. I, p. 122), quasi inedito lettore di Boncompagno, riconduceva le «grasse e volgari "transumptiones"», latrici di «spasso» e «scurrilità», a un'«occasione di depravazione morale e di condanna» della donna, ergo alla tradizione misogina già biblica (si veda *Ecc.*, I 9, 1-3).

[58] *Rhet. nov.*, IX 2, 8: «Amplius Spiritus Sanctus apparuit in specie columbe transumptus».

[59] *Ibidem*: «Transumitur in hircum autem propter fetorem luxurie vel prolixitatem barbe, vel quia ille, qui transumitur, de uxore dicitur esse cornutus».

i vari esempi era stato menzionato anche quello delle «scriptura criminosas» e dei relativi autori bugiardi, non veritieri, ergo falsi e lusingatori. Secondo Boncompagno, tale genere di scritture potrebbe essere figurato «in iumenta»; mentre i suoi «peccatores», cioè gli scrittori mendaci e, dunque, lo stesso peccato, andrebbero traslati in "sterco". O meglio, nel loro sterco dovrebbero essere sommersi fino a putrefarsi. Una situazione simile a quella che subiscono gli adulatori danteschi del XVIII canto dell'*Inferno* (dove, appunto, compare l'episodio dell'amante di Trasone). Facendo seguito a tali dati, vorrei concludere su alcuni punti del XV canto dell'*Inferno*: i versi 16-24, che precedono l'incontro con l'antico maestro fiorentino, sono scanditi dalla ripetizione di verbi visivi (*riguardava*, *guardare*, *aguzzavan*, *adocchiato*)[60]. Ora potrebbe trattarsi di una rappresentazione realistica, tuttavia, considerato che il colloquio viene effettuato con Brunetto Latini, non sarà inopportuno un richiamo alla *Rettorica* dell'istitutore fiorentino. E precisamente a un passo in cui egli ragiona della *salutatio*, intesa come prima *actio* del discorso, legandola direttamente all'occhio, cioè allo sguardo e, dunque, al gesto del saluto (*Rettorica*, LXXVI 27-28): realtà, affetto e pratica retorica si incontrano ancora[61].

Paolo Rigo

[60] Il verbo *aguzzare*, che richiama un linguaggio bellico, è stato ampiamente indagato da Luca Marcozzi, *La guerra del cammino: metafore belliche nel viaggio dantesco*, in *La metafora in Dante*, cit., pp. 59-112, particolarmente pp. 101-102.

[61] Mi viene, infine, da chiedermi se la pioggia infernale – sicuramente un richiamo alla distruzione di Sodoma – non possa anche essere una parodia della descrizione degli omosessuali contenuta nella *Rhetorica novissima* (IX 2, 17) di Boncompagno da Signa, che usa una *transumptio* per indicare i rapporti sessuali incompleti: essi «agitat ramum arboris, ut ros de illa descendat». Come in vita erano impegnati a "far scendere la rugiada scuotendo gli alberi" ora in morte subiscono la pioggia di fuoco a cui non c'è (e non ci sarà mai) riparo.

DORA MARCHESE

Filippo Tommaso Marinetti e l'arte degenerata

L'antipassatismo di Marinetti e degli altri esponenti del Futurismo decanta l'estetica del brutto e vuole creare una frattura di senso e di immagine tra il corpo umano perfetto, armonico e bello, espressione del vecchio, e il corpo umano tecnologico e ibridato, espressione del nuovo. Questo procedimento lo avvicina all'Espressionismo tedesco perché l'esaltazione futurista del "corpo degenerato" è la medesima delle avanguardie che realizzarono la mostra *Entartete Kunst* (Arte Degenerata) contro la cui damnatio Marinetti si scagliò violentemente e polemicamente.

★

The anti-conventionalism of Marinetti and the other Futurists extols an aesthetic of ugliness and aims to create a fracture of sense and image between the perfect, harmonic and beautiful human body, deemed an expression of old-fashionedness, and the technological and hybrid human body, an expression of modernity. Such an approach likens it to German Expressionism in as much as the Futurist exaltation of the "degenerate body" is the same as that of the avant-garde movements that organised the exhibition Entartete Kunst ("Degnerate Art") against whose damnatio Marinetti battled violently and polemically.

Marinetti, Palazzeschi, Boccioni, Depero, Fillìa e gli altri esponenti del movimento futurista discutono della rappresentazione del corpo in ambito artistico e lo fanno allontanandosi, anzi rigettando i canoni classici di armonia, grazia, perfezione ed equilibrio a favore della concezione di un corpo nuovo, evoluto, «modificato e abbellito» dalla guerra e dalle profonde trasformazioni imposte dalla modernità[1]. Un corpo che ha perso la sua sacrale inviolabilità, che può e deve essere mutilato, deformato, attraversato dal ferro e dal fuoco, ma che può

Autore: Università di Catania-Fondazione Verga; ricercatrice; doramarchese@libero.it

[1] Ci sia consentito rinviare a Dora Marchese, *Il corpo, la donna, la guerra, la macchina: la rivoluzione fisiologica futurista e l'uomo moltiplicato*, «Critica Letteraria», XLV (2016), n. 172, pp. 463-476.

anche diventare cibo, materialmente e metaforicamente. Un corpo i cui processi riproduttivi si auspica siano artificialmente perpetrati da o attraverso le macchine, riscrivendo del tutto il rapporto maschio/femmina. Un corpo il cui canone anticlassicistico è orgogliosamente perseguito per tendere al brutto e al disarmonico, operando un drastico ribaltamento di prospettiva e di stile che rimarca l'irrinunciabile esigenza d'innovazione e di rottura con gli stilemi del passato.

Queste considerazioni sono supportate dall'analisi di testi come *Un ventre di donna*, *L'alcova d'acciaio*, *Come si seducono le donne*, ma anche *La carne congelata* e *Un pranzo che evitò un suicidio*[2], dai quali emerge la forte e significativa valenza per i futuristi della mutilazione e anche il nuovo apporto dato dalla macchina nel processo di procreazione e nei rapporti tra i sessi. In questi come in altri testi si auspicava, infatti, l'ibridizzazione tra uomo e macchina, la fusione tra il ferro e la carne allo scopo di realizzare una macchina viva, capace di assemblare in sé tutte le caratteristiche positive e vincenti della meccanica: l'energia, la velocità, il superamento dell'organicità e del deterioramento. E se alla Nike di Samotracia bisognava preferire «l'alito esplosivo» di «un'automobile ruggente»[3], così nella fisiologia si aspirava alla perfezione del corpo e persino al raggiungimento dell'eternità attraverso la tecnologia e la scienza. Fine ultimo è il progressivo e definitivo superamento dei limiti umani tanto che, per dirla con Depero, «bisognerebbe dimenticare addirittura l'elemento uomo e sostituirlo con l'automa vivente»[4].

In tal senso, la guerra è ovviamente il miglior chirurgo capace di potenziare e rinvigorire il corpo umano: «la guerra chirurgica», scrive Marinetti, «compie fulmineamente la rivoluzione fisiologica. Fusione dell'Acciaio e della Carne. Umanizzazione dell'acciaio e metallizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore alle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!»[5]. Il passo verso «l'uomo moltiplicato», meccanico e artificiale, incorruttibile e

---

[2] Cfr. Enif Robert-Filippo Tommaso Marinetti, *Un ventre di donna. Romanzo chirurgico*, Milano, Facchi, 1919; Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitigliano, 1922; Id., *Come si seducono le donne*, pref. di Carmen Llera, Firenze, Vallecchi, 2003; Id., *La carne congelata*, in *Gli amori futuristi*, Cremona, Guelfi, 1922; Id.-Fillìa, *Un pranzo che evitò unsuicidio*, in *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, 1932.

[3] Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo,* in Id., *Opere di F.T. Marinetti*, Milano, Mondadori, 1968, p. 10.

[4] Fortunato Depero, *Nelle opere e nella vita*, Trento, Tip. Editrice Mutilati e Invalidi, 1940, p. 208.

[5] F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, cit., pp. 101-103.

immortale, essere superiore e asessuato, cantato nel *Re Baldoria* (1905) prima e, soprattutto, in *Mafarka il futurista* (1910) poi, è breve.

Certo pesava, e non poco, l'influenza di Alfred Jarry e del suo *Le surmâle* (1902)[6] che mette in scena l'uomo nuovo, capace d'incarnare i valori della modernità nascente: la velocità, l'indistruttibilità, la forza sovrumana e la potenza sessuale. Dal corpo di Mercueil, il protagonista del libro, si sprigiona un'infinita energia: i suoi polpacci sono in grado di competere, vincendolo, contro un treno lanciato alla massima velocità sulla tratta transiberiana Parigi-Vladivostok; le sue braccia sono capaci di combattere a mani nude contro il dinamometro dello zoo del Jardin des Plantes; i suoi lombi sono capaci di accoppiarsi in una sola giornata con un numero spropositato di donne. Ma, a differenza dell'«uomo moltiplicato» di Marinetti, il supermaschio di Jarry, imbattibile, mai stanco, il cui corpo è tutto movimento, tutto forza, tutto sesso, tutto allineato ai tre credo fondamentali, Potenza, Dinamicità e Ripetitività, nasconde in sé la debolezza dell'inumano. Mercueil, per cui «l'amore è un atto senza importanza perché lo si può ripetere all'infinito», nell'espletamento delle sue funzioni stupra e uccide una bambina di pochi anni («violata a morte») e quando, per un esperimento, viene attaccato alla Macchina-per-ispirare-l'amore, capace di supplire elettromagneticamente alla sua mancanza d'umanità, il supermaschio muore riverso sulle sbarre di ferro della propria villa con in testa una corona ancora fumante di elettrodi e diodi.

Questi spunti si prestano ad essere messi in relazione con la trattazione del corpo nell'arte oltre che nella letteratura, relazione che evidenzia e corrobora la battaglia anticlassicista combattuta da Marinetti e dai futuristi, il loro apprezzamento per il brutto e il disarmonico, e che li pone in contrasto con l'opposto atteggiamento della Germania hitleriana. Si potrà così comprendere quale fondamentale apporto ha dato il Futurismo all'affermarsi delle avanguardie e al diffondersi dell'icona di un corpo "degenerato", vale a dire antitetico ai canoni classici, espressione di disordine, irregolarità, primitivismo, raccapriccio, in una parola della netta volontà di rottura con il passato.

Come detto i futuristi, provocatoriamente, sostenevano l'educazione al disgustoso e al deforme. Palazzeschi, nel manifesto futurista *Il controdolore*, vera pedagogia del riso, afferma la necessità di andare contro la bellezza, la pulizia e la giovinezza:

---

[6] Citiamo Alfred Jarry dall'edizione italiana *Il Supermaschio,* a cura di Giorgio Agamben, pref. di Sebastiano Vassalli, Milano, Bompiani, 2012.

> Giovani, la vostra compagna sarà gobba, orba, sciancata, calva, sorda, sganasciata, sdentata, puzzolente, avrà gesti da scimmia, voce da pappagallo […]. Non vi attardate sulla sua bellezza, se disgraziatamente per voi ella vi sembra bella, approfonditela, e ne avrete la deformità. Non vi adagiate mollemente sull'onda del suo profumo; una spira acuta di quel puzzo ch'è la verità profonda della sua carne che adorate, potrebbe un giorno sorprendervi […]. Non vi fermate a nessun grado del deforme, del vecchio, essi non hanno come il bello e il giovane un limite; essi sono infiniti[7].

Marinetti, oltre al proclamato disprezzo per la donna («Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninnolo tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale, la cui voce, greve di destino, e la cui chioma sognante si prolungano e continuano nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna») esalta «l'uomo moltiplicato» e auspica il momento in cui «la vita carnale sarà ridotta unicamente alla funzione conservatrice della specie, e ciò sarà tanto di guadagnato per la crescente statura dell'uomo», sognando di «poter creare, un giorno, un nostro figlio meccanico, frutto di pura volontà, sintesi di tutte le leggi di cui la scienza sta per precipitare la scoperta»[8]. Boccioni, la cui importanza anche come teorico del Futurismo è ormai acclarata, intitola *Antigrazioso* due sue fondamentali opere, una scultura e un quadro, e afferma che «L'uomo […] creerà con la meccanica esseri vivi! Gli esperimenti scientifici con tentativi di innesto e di creazione animale sono già nella fisiologia un altro rudimentale ma meraviglioso esempio della vittoria dell'uomo sulla natura»[9].

Intento dei futuristi è scardinare dalla base il tabù della sacralità e inviolabilità del corpo umano, il canone classico di beltà e sanità, funzionalità e armonia. «In questo meraviglioso tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato», dichiara Marinetti, «crolla e muore finalmente l'idiotissima armonia del corpo umano»[10].

Non a caso, come suggerisce anche Umberto Eco, tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento in Europa vi fu il trionfo dell'inconsueto, dell'asimmetrico, del distonico, in una parola del

---

[7] Cfr. Aldo Palazzeschi, *Il Controdolore,* Firenze, Ed. di «Lacerba», 1914.

[8] Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Ed. Futuriste, 1915.

[9] Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, pref. Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 86-87.

[10] F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, cit., p. 101.

brutto. Le avanguardie "storiche" volevano affermare «coraggiosamente il brutto». Gli autori «s'ingegnavano a "stupire il borghese" ma il pubblico generico (e non solamente quello borghese) non solo si stupiva ma si scandalizzava»[11].

L'antipassatismo futurista, dunque, decanta l'estetica del brutto e vuole creare una frattura di senso e di immagine tra il corpo umano perfetto, armonico e bello, espressione del vecchio, e il corpo umano tecnologico e ibridato, espressione del nuovo. Questo procedimento lo avvicina all'Espressionismo europeo, a quello tedesco in particolare, perché, come vedremo, secondo Marinetti tutta l'arte moderna ha «italianissime origini, prevalentemente futuriste». L'esaltazione futurista di quello che possiamo chiamare "corpo degenerato" (vale a dire anticlassicista e anticanonico nella sua resa artistica, plastica, pittorica e letteraria) è la medesima dell'Espressionismo e delle avanguardie. Un tabù che venne infranto dalla così detta «arte degenerata» contro la cui *damnatio*Marinetti si scagliò polemicamente.

Ma cos'era l'arte «degenerata»? Come fu accolta in Italia e dai futuristi in particolare? E in che rapporto è la concezione del corpo "nuovo e moderno" teorizzato dai futuristi con le immagini e le concezioni degli artisti degenerati?

Tutto ebbe inizio il 19 luglio 1937 quando a Monaco furono organizzate contemporaneamente due mostre. La prima esibiva le opere di artisti allineati con l'idea estetica del Fürer, esaltanti l'eroismo, la dignità ariana, i valori semplici e genuini delle famiglie tedesche dai capelli biondi e dagli occhi azzurri, con i corpi atletici, sani ed energici dei buoni lavoratori e buoni soldati. Quattrocentomila persone visitarono la mostra. L'altra, allestita presso la nuovissima Casa dell'Arte Tedesca, intitolata *Entartete Kunst* (Arte Degenerata), fu voluta dal regime nazista (principalmente da Rosenberg) per mettere alla berlina l'arte contemporanea d'avanguardia, considerata un esempio di decadimento estetico, morale e culturale. L'esposizione, che comprendeva 650 opere di 120 artisti, accompagnate da didascalie dal tono canzonatorio, era costellata di nomi eccellenti, perlopiù legati alla corrente espressionista: Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Groz, Paul Klee, Max Beckmann, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde e molti altri. Un opuscolo illustrava lo scopo di quell'esposizione: si voleva rendere chiaramente visibile ciò che costituiva l'«orrendo capitolo finale del decadimento culturale degli ultimi de-

[11] Umberto Eco, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2011, p. 365.

cenni»; si voleva umiliare un'arte che altro non era che pura «propaganda giudaica e bolscevica»; si volevano rigettare queste «aberrazioni» in cui al posto di figure appartenenti alla razza ariana si proponevano «negri e puttane, paralitici e imbecilli», «figure umane che hanno più affinità con i gorilla che con gli uomini»[12].

Lo stesso Hitler nel discorso che tenne in occasione di questa Prima Grande esposizione di Arte Tedesca a Monaco lo espresse a chiare lettere: la Germania nazionalsocialista è per un'arte «eterna» e non per un'arte cosiddetta«moderna». Suo intento è recuperare la sensibilità del passato, dell'antico: «lo sport e la competizione temprano milioni di giovani corpi e ce li mostrano nello sviluppo della forma e della costituzione fisica, come forse mai si erano visti e neppure immaginati per mille anni. Ne nasce un tipo di uomo nuovo», di «fiera prestanza e salute» simile a quello che l'anno precedente si era già visto gareggiare nei giochi olimpici. E a voler rimarcare il concetto Hitler continua: «Storpi, malformati, cretini, donne capaci solo di suscitare ripugnanza, uomini più simili agli animali che agli esseri umani, bambini che se dovessero vivere così, meglio sarebbe che fossero colpiti dalla maledizione divina. Tutto questo osano quei barbari dilettanti nostri contemporanei come arte del nostro tempo»; la loro «ciarlataneria» rischia di «turbare la nazione» e non lo si può permettere[13].

Scopo della mostra *Entartete Kunst* è dunque che «il popolo sia chiamato a giudicare la loro arte». In realtà, essa ebbe molto più successo di quella dedicata all'arte ufficiale. L'arte degenerata venne visitata da due milioni di persone che si misero in coda presso la Casa dell'Arte pur di vedere le opere tanto vituperate dal regime, e l'esposizione si spostò in altre città della Germania e dell'Austria. I lavori di questi artisti ebbero un verticale calo di prezzo – con grande compiacimento di quei gerarchi, come Goebbels e Goering, che in fondo li apprezzavano e ne fecero incetta – e furono messi all'asta, rubati o distrutti[14].

Ma una notevole diversità correva tra fascismo e nazismo nel rapporto con l'arte. Il nazismo voleva mettere alla gogna tutti i manifesti delle avanguardie europee, non solo tedesche, e quindi anche il Futu-

---

[12] Cfr. *Il cavaliere dell'Apocalisse. George Groz, il Dada a Berlino e la mostra nazista dell'arte degenerata*, a cura di Giorgio Medici, Roma, Biblioteca d'Orfeo, 2012.

[13] Il Discorso tenuto da Hitler è riportato *ivi*, alle pp. 73-76.

[14] Nel marzo 1939 quasi 5000 dipinti e grafiche vennero messi al rogo nella caserma dei pompieri a Berlino. Scomparvero per sempre opere di Matisse, Chagall, De Chirico, Van Gogh, Mondrian.

rismo italiano. E se i futuristi erano tollerati e spesso tenuti in buona considerazione dal regime di Mussolini, secondo il quale l'artista doveva seguire il proprio estro e la propria fantasia liberamente, Hitler invece considerava l'arte come coincidente con la politica e nel *Mein Kampf* aveva affermato che questa doveva essere al servizio dello Stato e che la cultura doveva essere insegnamento morale. Le avanguardie, esaltando l'arte del brutto, del macabro, del deforme, dello stridore di denti, erano recepite come pugni nello stomaco per il gusto di allora, vere e proprie aggressioni, corruttive e antiborghesi. Per il fascismo, invece, la politica verso le arti conobbe graduali interventi e, a differenza di quanto accadde in Germania, «nessun artista verrà realmente messo al bando, e nessuna forma d'arte verrà condannata in quanto tale, benché singoli artisti venissero con ogni evidenza favoriti dal regime»[15].

In tal senso il Futurismo, come parte dei movimenti d'avanguardia, era 'protetto' in qualche modo dal fascismo. La Germania hitleriana, invece, pur non approvandolo lo tollerava, anche se la mostra dell'aeropittura di Amburgo del 1934 fu molto osteggiata da Rosenberg che inventò persino un progetto di attentato nel tentativo, poi frustrato, d'impedire a Marinetti di presenziare al *vernissage*[16].

Ma non soltanto in quell'occasione Marinetti si scontrò contro l'ottuso antiavanguardismo tedesco. Tra i numerosi esempi ricordiamo i suoi stretti rapporti con Kandinskij, artista fuggito dalla Germania nel 1933, con il quale intrattenne una corrispondenza tra il 1926 e il 1932, e che difese dai feroci attacchi della stampa italiana ed europea, in particolare dalle velenose accuse di Mino Maccari (apparse sul numero 6-7, 1934 de «Il Selvaggio») che si scagliò contro «l'ebreo russo», «autore delle più ridicole baggianate che si siano viste», «pezzo grosso dei sovietici», giustamente scacciato «dai Nazi»[17]. Degno di nota è anche che Kandinskij si rivolse all'Accademico d'Italia Marinetti affinché intercedesse presso il governo della Sassonia-Anhalt contro la chiusura del Bauhaus che, purtroppo, nonostante l'invio di un telegramma alle autorità tedesche da parte del padre del Futurismo, serrò

---

[15] *Il cavaliere dell'Apocalisse*, cit., p. 77.

[16] Gobbels a Berlino, invece, si mostrò più "morbido" nei confronti di Marinetti e della mostra.

[17] Kandinskij ripose con una lettera inviata al giornale da titolo *Il coraggio delle proprie opinioni* in cui smontò tutte le accuse di Maccari, specificando di non essere né ebreo né comunista e opponendosi con solide argomentazioni alle altre infondatezze («Il Selvaggio» (1934), n. 8, p. 44).

definitivamente i battenti nel settembre del '32. In due lettere esposte a Milano in occasione della mostra del Centenario futurista, poi, l'artista russo si appellò ancora una volta a Marinetti, vero difensore delle avanguardie, chiedendogli di intervenire contro i propositi nazisti, poi avveratasi, di distruzione delle opere sottratte dalla commissione di Rosenberg ai musei tedeschi. Sappiamo che Marinetti scrisse in merito una lettera a Hitler che però non spedì mai[18].

Marinetti aveva interesse che il Futurismo in Italia e all'estero non fosse soffocato e limitato, voleva impedire che il cieco misoneismo nazista attecchisse nel suo paese e, dopo la firma del Patto d'acciaio del 1928, si trovò ad essere attaccato anche dai fascisti a causa del suo atteggiamento antigermanico e dichiaratamente antirazzista.

Suo grande oppositore fu Telesio Interlandi che, dalle colonne del «Tevere», di «Quadrivio» e della «Difesa della razza», lo accusava di vari peccati tra cui quello di essersi contrapposto a Hitler. Le avanguardie e la mostra dell'arte degenerata, in sostanza, avevano creato un'opposizione tra chi, come Marinetti, le riteneva sinonimo di sperimentalismo e modernità, e chi, come i nazisti, le riteneva espressioni ebraico-comuniste. Marinetti si pose in difesa della 'modernità' e scrisse un bellicoso articolo in proposito proprio all'indomani della firma del Patto d'acciaio dal titolo *Iconoclastia artistica. L'ostracismo di Hitler alle opere d'avanguardia. La risposta di F.T. Marinetti.* In un significativo passo afferma:

> penso che Hitler è caduto da tempo nel pregiudizio di un'arte verista statica analitica e fotografica condannando conseguentemente tutta l'evoluzione artistica che dal post-impressionismo al dinamismo plastico va conquistando sempre più sintesi, trasfigurazione plastica, movimento splendore geometrico policromia, astrazione e simultaneità. […] Penso che Hitler cade in un altro gravissimo errore quando considera ebraiche o comuniste le avanguardie futuriste della Germania

che semmai «furono influenzate dal Futurismo italiano anticomunista per definizione[19].

Marinetti armò dunque una campagna contro le accuse e gli insulti di Interlandi mostrandosi vittima di un tentativo di repressione da parte dei settori più retrivi e incolti del regime e organizzando una grande adunata futurista a Roma nel '39 che ebbe un successo e un

[18] Ma, a ulteriore riprova del suo attivismo, ricordiamo la dedica fattagli nel *Canto LXXII* da Ezra Pound.

[19] «Cronaca Prealpina», 4 agosto 1937.

clamore grandissimi come testimoniato, tra gli altri, da un collaboratore di Marinetti, Luigi Scrivo, che racconta: «alla fine della manifestazione, Marinetti e i futuristi che hanno riaffermato decisamente le italianissime origini, prevalentemente futuriste, di tutta l'arte moderna, vengono lungamente e ripetutamente acclamati»[20]. La difesa di Marinetti a favore di quell'arte e di quella rappresentazione di un corpo "degenerato", secondo l'accezione che ne abbiamo proposto, convergeva dunque, paradossalmente, con le istanze delle correnti antiborghesi e antimilitariste che volevano un'arte che fosse espressione di una società giudicata malata e corrotta, che fosse una potente arma di critica sociale. In realtà, ci ricorda Argan, il Futurismo di Marinetti è un movimento borghese dato da borghesi: «i futuristi si dicono antiromantici e predicano un'arte espressiva di "stati d'animo", fortemente emotiva; esaltano la scienza e la tecnica, ma le vogliono intimamente poetiche o "liriche". Si proclamano socialisti, ma non s'interessano di lotte operarie, anzi vedono negli intellettuali d'avanguardia l'aristocrazia del futuro. Sono internazionalisti, ma annunciano che il "genio italiano" salverà la cultura mondiale». La rivoluzione che si auspica, dunque, è «ancora una rivoluzione borghese», industriale e tecnologica; sotto il gusto dello scandalo e del disprezzo per la borghesia «si cela un inconsapevole e involontario opportunismo»[21].

In ogni caso la lotta di Marinetti a favore delle avanguardie è espressione dell'assoluta rivolta contro la natura che, da una parte, deve essere dominata perché rappresenta una minaccia (in accordo con la scienza positivista e con le scienze umane come la psicologia o l'antropologia) e, dall'altra, viene ripudiata perché è un valore della generazione precedente, non più in sintonia col gusto "moderno" d'intendere la vita. L'unico modo di accostarsi alla natura, diventa allora quello di violentare la natura stessa, di dichiararle guerra come dimostra il gusto per la distruzione che è una costante dell'Espressionismo e delle avanguardie già prima degli anni '20.

Dora Marchese
Università di Catania

[20] Cfr. *Il cavaliere dell'Apocalisse*, cit., p. 89.

[21] Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna (1770/-1970)*, Firenze, Sansoni, 2002, p. 159.

CRISTIANO BEDIN

Un'«incursione» occasionale nel territorio della memoria: L'entrata in guerra *di Italo Calvino come testimonianza del trauma e della crescita*

Il saggio cerca di definire alcune caratteristiche della scrittura autobiografica del Calvino. Si sottolinea l'importanza delle vicende storiche e del trauma a esse collegato nella rappresentazione della figura del giovane Calvino, immortalato nel critico passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Si giunge alla conclusione che questo *esile* libro segna un momento di transito della narrativa calviniana che approderà al progetto editoriale delle *Fiabe italiane*.

★

The article aims to define some characteristics of Calvino's autobiographical writing. The importance of historical events and of the related trauma is emphasized in the representation of the figure of the young Calvino, caught in the critical passage from adolescence to adulthood. It is possible to conclude that this *thin* book marks a moment of transition in Calvino's narrative that will ultimately result in the editorial project of the *Italian Folktales*.

1. *Introduzione*

Nella vasta produzione letteraria di Italo Calvino *L'entrata in guerra* (1954)[1] è certamente il libro che l'autore amò di meno[2] e verso cui la critica si è dimostrata sempre poco interessata[3]. I motivi di un così vi-

Autore: Università di Istanbul; ricercatore; cristiano.bedin@istanbul.edu.tr.

[1] Tutte le citazioni di brani da *L'entrata in guerra* [d'ora in poi EG] sono tratte da Italo Calvino, *L'entrata in guerra*, Milano, Mondadori, 1994. Il libro raccoglie tre racconti che nell'edizione definitiva presentano il seguente ordine: I. *L'entrata in guerra*; II. *Gli avanguardisti a Mentone*; III. *Le notti dell'UNPA*.

[2] Mario Barenghi, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 24.

[3] Tra i pochi interventi su questo testo, spesso brevi e inclusi in testi di carattere generale sull'intera opera calviniana, si ricordano: il risvolto scritto da Vittorini per la prima edizione de *L'entrata in guerra* [1954], ora in Elio Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Libri Scheiwiller, 1988; Germana Pescio Bottino, *Italo Calvino*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 29-39; Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1987, pp. 58-60; Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989, pp. 33-36; Bruno

stoso disinteresse di fatto sono, come ribadito da Mario Barenghi[4], la poca originalità della raccolta e la sua appartenenza alla memorialistica di guerra, genere prediletto dal neorealismo letterario italiano del secondo dopoguerra. Eppure questi tre racconti, che, secondo il giudizio dello stesso Calvino[5], sono «un'incursione» (EG VII) in un genere a lui così «estraneo», come la letteratura della memoria, sono un interessante documento in cui è possibile vedere uno scrittore alle prese con il passato, con il ricordo della propria vita appartenente a un'epoca ormai scomparsa e con la propria coscienza di antifascista, rinvigorita dall'esperienza della Resistenza.

Ne *L'entrata in guerra* ci si trova di fronte a un Calvino che si impegna a fare i conti con la sua personalità di un tempo – nel ruolo del giovane adolescente che poco sa della vita – dal punto di vista del se stesso degli anni Cinquanta – dell'uomo che ha acquisito una coscienza ideologica attraverso la lotta armata contro il nazi-fascismo. Come espresso nella *Nota* all'opera, rimasta inedita fino al 1991:

> Qui la guerra è qualcosa di cui ancora poco si sa: sono i primi tempi dell'intervento italiano in quello che si dirà il secondo conflitto mondiale; e il protagonista è un ragazzo sotto vari riguardi privilegiato, sottratto al dramma dei problemi urgenti, e che – forse proprio per questo – poco sa ancora di se stesso. Ma i fatti narrati già contengono prefigurata e implicita in sé molta parte del futuro; e già in essi opera, col suo ritmo discontinuo, l'eterna interferenza tra le spinte della storia collettiva e il maturarsi delle singole coscienze (EG VI).

È palese che Calvino veda nell'entrata in guerra dell'Italia quel momento di rottura che segna il suo ingresso nel mondo reale e l'inizio di un percorso di autocoscienza che lo porterà a divenire uomo. Per comprendere a pieno il significato di questi tre racconti è necessario tenere presente due soggetti-individui che si oppongono: da una parte, l'Italo adolescente del tempo del racconto e, dall'altra, l'Italo ormai adulto del tempo della scrittura. Al centro di questa dicotomia s'inserisce l'immagine che l'autore ha voluto dare di sé, quando ormai

---

Falcetto, *L'entrata in guerra. Note e notizie sui testi*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1316-1328; Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno Editore, 2006, pp. 81-92; Mario Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 90-93; Id., *Calvino*, cit., pp. 23-28.

[4] *Ivi*, p. 24.

[5] Il riferimento è a una nota scritta da Calvino e rimasta inedita fino alla sua comparsa in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1316-1317 nel 1991, ora pubblicata anche in EG, vi-vii.

si era avviato ad avere un posto nella vita intellettuale dell'Italia del secondo dopoguerra.

Compiere l'analisi di un testo memorialistico allo scopo di far emergere l'autorappresentazione dell'autore, come accade ne *L'entrata in guerra*, impone prima di tutto la scelta di una metodologia critica. In questo contributo si è deciso di basarsi su una lettura ermeneutica che prenda in considerazione anche il contesto storico e sociale in cui tale opera nasce. Questa lettura ermeneutica, definita materialista, ha il pregio di fornire una comprensione adeguata del testo autobiografico attraverso la comparazione di materiali intertestuali, la ricerca delle tracce extratestuali e l'analisi di altri testi, letterari e non, scritti dallo stesso autore. Tale approccio, del resto, si presta particolarmente ai testi autobiografici neorealisti degli anni '40 e '50, in cui il rapporto-scontro tra individuo e Storia si fa più forte.

2. *Premesse teoriche: il patto autobiografico, l'ermeneutica materialista e la scrittura del trauma*

Non è semplice dare una definizione del genere autobiografico data la complessità che lega i tre termini che compongono la parola *autobio-grafia*: si possono, infatti, nutrire dubbi verso l'uso di una prima persona che di fondo non può conoscersi pienamente, l'incompiutezza di una vita che può essere compresa solo al suo termine e le menzogne che la scrittura genera nel momento in cui essa diventa racconto. Sono tutte complicazioni che rendono discutibile la definizione tradizionale che ritiene l'autobiografia come «il racconto che un individuo fa della propria vita». È forse meglio correggere tale definizione, asserendo che «l'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita»[6], poiché quando si legge un testo di tal genere non ci si trova davanti alla vita vissuta di un individuo bensì alla sua memoria – facoltà labile e cangiante.

Nella ricerca di una maggior precisione nell'inquadramento del genere Lejeune pone al centro dell'autobiografia ciò che indica come patto autobiografico, partendo proprio da alcune caratteristiche paratestuali: «l'autobiografia (racconto che narra la vita dello scrittore) suppone che ci sia identità di nome fra l'autore (col suo nome, in co-

[6] Maria Anna Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 9.

pertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla»[7]. Perciò, secondo il critico francese, il genere autobiografico è basato su una sorta di *accordo contrattuale*, dove in linea di massima non sono ammesse vie di mezzo[8]. In ogni caso lo stesso Lejeune ammette l'esistenza di casi in cui il patto autobiografico è *indeterminato*[9], dato che lascia al lettore la possibilità di leggere il testo nel modo che ritiene opportuno. Tuttavia in questo punto la teoria di Lejeune mostra i primi segni di fragilità, derivata soprattutto dall'impianto strutturalista della sua esposizione fortemente criticato da Gusdorf[10]. Infatti, secondo quest'ultimo, l'autobiografia sarebbe una rilettura della propria vita compiuta da chiunque prenda le distanze da se stesso al fine di ricostruire la propria esistenza nel tempo e raggiungere un'autocoscienza unitaria[11]. In tale processo di ricostruzione del proprio passato risultano congenite alcune deformazioni tipiche di una visione retrospettiva: pertanto l'autobiografia si configura non solo come una ricostruzione ma soprattutto come una creazione di se stessi, dove ciò che viene presentato non è ciò che si è stati, bensì ciò che si crede di essere stati[12]. Risulta, quindi, impossibile stabilire un vero e proprio patto autobiografico, dato che lo scrittore è portato a proporre un'immagine di sé manipolata e deformata.

I dubbi sollevati da Gusdorf nei confronti dell'autenticità della memoria autobiografica impongono di spostare l'attenzione del critico dal personaggio biografico – realmente esistito – a quello letterario – presentato nel testo. Una lettura ermeneutica dell'opera autobiografica sembra essere il metodo più adatto a superare tutti gli ostacoli creati da questa tendenza *trasmutatrice* della scrittura di sé. Gadamer sostiene che è impossibile comprendere un'opera d'arte dalla sua interiorità psicologica e dalla biografia dell'autore, ma che è necessario, invece, partire da un'analisi di tipo linguistico che si basi non solamente sull'esegesi, ma soprattutto sulla collocazione dell'opera nella realtà effettiva a cui appartiene. Nel caso dell'autobiografia sembra difficile escludere chi scrive dall'analisi di un testo che riflette il suo

---

[7] Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 23.

[8] Cfr. l'affermazione «l'autobiografia non ammette gradi: è tutto o niente» (*ivi*, p. 26).

[9] *Ivi*, p. 30.

[10] Cfr. Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 75 (1975), N. 6, pp. 957-994.

[11] Id., *Condizioni e limiti dell'autobiografia*, in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani Bari, Graphis, 1996.

[12] *Ivi*, p. 15.

autore. Pertanto, secondo Cinelli è possibile reintegrare lo scrittore nel circuito ermeneutico in quanto effetto storico, considerando «l'autore dell'opera autobiografica come interprete […], il quale con coscienza storico-effettuale […] dialoga "mediatamente" con la tradizione e comprendendo il passato comprende se stesso»[13]. Dunque un'analisi ermeneutica del testo autobiografico deve partire dalla storicità materiale del testo e dal contesto in cui essa si colloca: l'autore diventa interprete dei conflitti e delle tensioni sociali che animano la realtà storica. Eppure l'ermeneutica materialista non deve perdere di vista il contesto storio in cui l'opera è letta e interpretata: infatti, secondo Luperini, «interpretare un autore e un'opera comporta un atto di comprensione, attraverso il quale, da un lato, li poniamo nella *loro* storia e, dall'altro, li situiamo nella *nostra* storia»[14]. Tre diverse dimensioni temporali diventano così fondamentali per un'analisi ermeneutica del testo autobiografico: il tempo degli eventi narrati, il momento della stesura dell'autobiografia e la dimensione temporale della lettura. L'ermeneutica materialista deve prendere in considerazione questi tre momenti istaurando un dialogo che talvolta può giungere a conclusioni conflittuali, poiché le interpretazioni sono spesso influenzate dalla comunità in grado di modificare la sua stessa identità e le immagini presenti e passate[15].

Nell'interpretazione della dimensione narrativa di un testo autobiografico un fattore importante risulta essere il *trauma*, in particolare nelle narrazioni che si incentrano su argomenti bellici e resistenziali. Dal momento che i racconti de *L'entrata in guerra* si collocano agli inizi del secondo conflitto mondiale è legittimo offrire una breve trattazione preliminare sull'importanza delle esperienze traumatiche nella narrazione di sé.

È normale che l'esperienza traumatica finisca per influenzare sia il flusso della memoria, che viene per tal motivo trasformato e deformato, contaminando la rappresentazione autobiografica, sia la rappresentazione del contesto sociale di un determinato periodo storico. Difatti, il trauma, nel suo collocarsi all'interno della storia personale e collettiva, non è mai del tutto personale; ricordare il trauma implica contestualizzarlo nella Storia, ricreando una cornice che possa conte-

---

[13] Gianluca Cinelli, *Ermeneutica e scrittura autobiografica. Primo Levi, Nuto Revelli, Rosetta Loy, Mario Rigoni Stern*, Milano, Edizioni Unicopli, 2008, p. 52.

[14] Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999, p. 26.

[15] *Ivi*, p. 32.

nere l'esperienza personale vissuta. Inserire un'esperienza individuale traumatica in un quadro storico-collettivo porta anche a considerare che la memoria culturale, come la memoria personale, possiede ricordi *recuperati* o *repressi*. La difficoltà della narrazione autobiografica caratterizzata da vicende traumatiche è principalmente quella di situare un dolore personale nelle maglie di una rete di connessioni comunitarie[16]. Questa problematica appare accentuarsi in resoconti di memorie che si collocano in un periodo dittatoriale o bellico. Il trauma diventa, quindi, un elemento imprescindibile di molta letteratura neorealista italiana, nata dal desiderio di raccontare un periodo drammatico come quello della dittatura fascista e della Seconda guerra mondiale.

3. *Italo Calvino e l'autobiografismo reticente*

Partendo dalle considerazioni teoriche esposte nei paragrafi precedenti è possibile analizzare *L'entrata in guerra* e alcuni altri testi a essa collegati sulla base di una lettura ermeneutica materialista che non prenda in considerazione esclusivamente il racconto o il narratore-personaggio ma anche il contesto storico in cui la narrazione è inserita, tenendo sempre conto del fattore del trauma.

Si deve ricordare che, come espresso da Barenghi, Calvino è uno scrittore che si è accostato al genere autobiografico di rado e in modo poco programmatico[17]. Pur essendo vero che in buona parte delle sue opere siano riscontrabili riferimenti a episodi realmente vissuti dall'autore (si ricordi per esempio *La speculazione edilizia*, 1957, o *La giornata d'uno scrutatore*, 1963), tra lo scrittore e i suoi lettori non si crea mai un dichiarato patto autobiografico che induca a considerare l'autore come personaggio del racconto, nemmeno in quei testi palesemente autobiografici, come *L'entrata in guerra* e *La strada di S. Giovanni* (1962).

Tuttavia Calvino, a partire dagli anni Sessanta, ha più volte pensato alla stesura di un'autobiografia – come testimoniano alcune sue note manoscritte dove appare un elenco di testi che avrebbero dovuto costituire un progetto autobiografico[18]. Questo abbozzo è la prova del-

---

[16] Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, pp. 31-32.

[17] M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 84.

[18] Tale elenco è stato prima edito nell'apparato di Italo Calvino, *Saggi, 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 3029-3030, ora riveduto e corretto in M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 85-86.

la sua intenzione di rivolgersi a quel genere letterario per cui ha sempre dimostrato poca propensione[19]. Com'è risaputo Calvino non ha mai scritto un'autobiografia, anche se rimangono una serie di testi che a loro modo evidenziano la volontà dello scrittore di raccontarsi. Ne sono la riprova i testi che oggi sono raccolti nell'*Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche* (1994), usciti postumi ed editi dalla moglie, Esther Calvino, che nella nota introduttiva alla raccolta annota:

> Anni dopo [la morte di Calvino] trovai una cartella intitolata «Pagine autobiografiche», che conteneva una serie di testi accompagnati da note editoriali già pronte. Esisteva, dunque, un altro progetto di autobiografia, del tutto diverso da quello accennato nella *Strada di S. Giovanni*. È difficile, per non dire impossibile, capire in che modo Calvino avrebbe presentato questi scritti, che ha lasciato in ordine cronologico. Non vi è dubbio che si riferiscono agli aspetti più importanti della sua vita, con l'esplicita intenzione di precisare le sue scelte: politiche, letterarie, esistenziali, di farne conoscere il come, il perché, il quando[20].

È possibile che dagli anni Sessanta in poi si sia sviluppato in Calvino il desiderio di fare un'*incursione* nel territorio dell'autobiografia, cedendo a un sentimento nostalgico e narcisistico, progettando abbozzi e fissando idee progressivamente abbandonate e accantonate. Quello dello scrittore è, quindi, una sorta di autobiografismo *reticente*, che non si avvale di alcun patto con il lettore e nasconde la sua persona dietro l'anonimato (o dietro uno pseudonimo). Del resto l'avversione di Calvino nei confronti dell'autobiografismo è evidente fin dal suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*[21] (1947), in cui il protagonista non è un giovane partigiano assimilabile all'autore – e si ricordi il partigiano Johnny o Milton di Beppe Fenoglio –, ma un bambino. Nell'introduzione alla nuova edizione del romanzo, scritta nel 1964, proprio quando in Calvino maturava il desiderio di stendere un'autobiografia, lo scrittore ribadisce la sua incapacità di parlare di sé:

> Per mesi, dopo la fine della guerra, avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona, o con un protagonista simile a me:

---

[19] Si ricordi quanto scritto da Calvino in una nota autobiografica preparata per la rivista «Gran Bazaar» nel 1980 e ora contenuta in Italo Calvino, *L'eremita a Parigi*, Milano, Mondadori, 1996, p. v-vii: «Mi chiedete una nota biografica, cosa che sempre m'imbarazza. I dati biografici o anche soltanto anagrafici sono quanto uno ha più privato e dichiararli è un po' come affrontare una psicanalisi (*ivi*, p. v).

[20] *Ivi*, pp. 1-2.

[21] Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993.

> scrissi qualche racconto che pubblicai, altri che buttai nel cestino; mi muovevano a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche smorzatura; la mia storia mi pareva umile, meschina; ero pieno di complessi, d'inibizioni di fronte a tutto quello che più mi stava a cuore[22].

Complessi, inibizioni e un mancato spirito *narcisistico* spingono Calvino a sminuire quei testi che sono espressione del desiderio di porre la propria persona a nudo di fronte al pubblico: forse in tal modo si possono spiegare il giudizio negativo e la poca rilevanza dati a *L'entrata in Guerra*. Eppure il testo non è mai stato dimenticato dall'autore, tanto da non essere escluso dalla raccolta dei *Racconti* (1958) – nonostante la sua difficile collocazione in tale progetto editoriale[23] – per poi comparire, anche se tra parentesi, nell'elenco manoscritto degli anni Sessanta per il progetto di un'autobiografia, precedentemente menzionato. Del resto questi tre racconti risultano centrali nella biografia calviniana proprio perché "narrativizzano" quel passaggio obbligato dall'adolescenza alla maturità che per l'autore risulta maggiormente traumatico, dato che coincide con il passaggio dalla pace alla guerra: è il momento in cui nasce nello scrittore la consapevolezza della propria coscienza antifascista – trasmessa dai genitori ma mai, finora, effettivamente sentita[24] – che lo porterà alla futura lotta resistenziale. Questo cambiamento appare come un evento improvviso e inaspettato:

> La *mia* storia era quella dell'adolescenza durata troppo a lungo, per il giovane che aveva preso la guerra come un *alibi*, nel senso proprio e di quello traslato. Nel giro di pochi anni, d'improvviso l'*alibi* era diventato un *qui* e *ora*. Troppo presto, per me; o troppo tardi: i sogni sognati troppo a lungo, io ero impreparato a viverli. Prima il capovolgersi del-

---

[22] *Ivi*, pp. XIX-XX.

[23] In una lettera del 2 settembre 1958 a Piero Citati, Calvino confessa che a suo parere i racconti de *L'entrata in guerra* non c'entravano nulla con gli altri inseriti nella raccolta (Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 558).

[24] Nell'inchiesta pubblicata nel volume collettaneo *La generazione degli anni difficili* (ora nell'*Eremita a Parigi*) Calvino scrive: «prima della guerra, più che un bagaglio d'idee posso parlare d'un condizionamento – familiare, geografico e anche psicologico – che mi portarono per via spontanea a condividere opinioni antifasciste antinaziste antifranchiste antirazziste. Questo condizionamento e queste opinioni non sarebbero bastate da sole a farmi impegnare nella lotta politica» (I. Calvino, *L'eremita a Parigi*, cit., p. 150).

> la guerra estranea; il trasformarsi in eroi e in capi degli oscuri e refrattari di ieri[25].

L'entrata in guerra è la testimonianza di quella stagione di passaggio in cui l'antifascismo e la guerra erano solo un *alibi*, una scusa usata per prendere le distanze dalla società del Ventennio; è altresì un documento genuino e spontaneo ma verso il quale lo scrittore sembra non nascondere l'imbarazzo di aver, in un certo senso, accettato passivamente alcune pratiche del regime, di aver partecipato per spirito conformista alle sue celebrazioni e di non essersi emarginato da quel mondo che era portato a detestare, ma per cui invece nutriva una sorta di curiosità. Come espresso da Calvino in alcune pagine autobiografiche dell'*Eremita a Parigi*:

> Nello stesso tempo […] partecipavo alle adunate e alle sfilate dei balilla moschettieri e poi degli avanguardisti: senz'alcun piacere, ma anche accettandole come una delle tante cose noiose della vita scolastica. Il gusto di sottrarvisi, di farsi sospendere da scuola per non essere andati all'adunata o per non aver messo la divisa nei giorni di precetto divenne più forte verso gli anni del liceo, ma anche allora era più che altro una bravata d'indisciplina studentesca. Ma il modo come si vivevano le manifestazioni fasciste ho già cercato di rappresentarlo in tre miei racconti che si svolgono nell'estate del '40; è inutile che ritorni qui[26].

Il riferimento a *L'entrata in guerra*, che chiude il paragrafo, sintetizza il contenuto dell'opera: una rappresentazione delle manifestazioni fasciste nell'ultima fase del regime. Eppure, da un'analisi più attenta si può comprendere che il vero scopo della raccolta è soprattutto trasmettere la testimonianza del momento in cui nello scrittore matura quella coscienza antifascista che lo caratterizzerà in futuro. Calvino, pertanto, in questo piccolo trittico autobiografico, si unisce a quell'«insieme di voci»[27], a quella «voce anonima dell'epoca»[28] che aveva caratterizzato il neorealismo, spostando comunque l'attenzione non sul personaggio maturo (il partigiano), ma sul ragazzo che sta per iniziare il suo processo di crescita individuale.

---

[25] Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. xxi.
[26] Id., *L'eremita a Parigi*, cit., p. 141.
[27] Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. viii.
[28] *Ivi*, p. vi.

4. L'entrata in guerra*: una trilogia autobiografica tra Storia, crescita individuale e trauma esistenziale*

Come si è affermato nella sezione precedente Calvino dimostra un certo imbarazzo nei confronti dei racconti de *L'entrata in guerra* proprio per la sua difficoltà a parlare di sé. Inoltre egli vede nell'autobiografismo «il pericolo dell'ipertrofia dell'io, dell'abbandono delle lusinghe del solipsismo narcisistico. Ovvero del ripiegamento nostalgico su di sé, del cedimento al piacere del ricordo dell'infanzia e del nido familiare»[29]. Queste caratteristiche non si adattano alla convinzione che dopo i disastri della guerra sia necessario guardare verso il futuro piuttosto che verso il passato. L'appartenenza de *L'entrata in guerra* al genere della memorialistica induce Calvino a declassare il libro a un'espressione di quella discutibile «letteratura "di costume" tipo "il Mondo" che poco m'interessa»[30].

Questo «librettino un po' esile»[31] esce nel 1954 presso la casa editrice Einaudi, nella collana dei "Gettoni" diretta da Elio Vittorini. Siamo negli anni in cui Calvino sente di doversi dedicare alla scrittura di un romanzo; pertanto la pubblicazione di un libro leggero come *Il visconte dimezzato* e di una raccolta di tre racconti memorialistici fa nascere nello scrittore un certo risentimento. Per di più *L'entrata in guerra* appare un atto di abbandono a un atteggiamento narcisistico rivolto a un'*autoesaltazione* fastidiosa, «con un "io" modello di tutte le virtù come quello di Carlo Levi»[32]. In ogni caso l'approccio di Calvino all'autobiografia può essere interpretato come un mezzo per superare la crisi successiva ai suoi due primi libri: non bisogna escludere un certo fascino provato dallo scrittore nei confronti del filone autobiografico, visto come possibile punto di partenza per sviluppare un discorso analitico che esula la pura invenzione fantastica[33]. Il tentativo di creare una giusta mescolanza di realtà e finzione per ora non riuscirà a realizzarsi e *L'entrata in guerra* ne è l'esempio, visto che, come riportato nel risvolto della riedizione del 1974, questi racconti «avrebbero potuto essere i primi capitoli d'un romanzo che, attraverso episodi minimi d'una adolescenza di provincia avrebbe seguito la formazione d'un giovane negli anni della seconda guerra mondiale» (EG, VI).

---

[29] M. Barenghi, *Calvino*, cit., p. 24.
[30] Lettera del 5 gennaio 1959 a Elemire Zolla (I. Calvino, *Lettere*, cit., p. 577).
[31] Lettera a Vittorini del 5 ottobre 1953 (*ivi*, p. 381).
[32] Lettera a A. Asor Rosa del 21 maggio 1958 (*ivi*, p. 549).
[33] F. Serra, *Calvino*, cit., p. 83.

Dal punto di vista strutturale, nella prima edizione del 1954 l'autore preferisce presentare i racconti secondo la successione cronologica di scrittura e di pubblicazione: pertanto, a *Gli avanguardisti a Mentone* – scritto tra il 25 dicembre 1952 e il 18 gennaio 1953 e comparso in «Nuovi argomenti» del maggio-giugno 1953 – segue *L'entrata in guerra* – concepito tra il giugno-luglio 1953 e pubblicato sul «Ponte» nel settembre 1953 – e conclude la raccolta *Le notti dell'UNPA* – composto nel settembre 1954 per essere direttamente inserito nella raccolta. Al contrario, nel momento del loro inserimento nella sezione de *Le memorie difficili* del *Racconti* (1958) l'ordine dei testi segue la cronologia dei fatti narrati, ricostruita a partire dai riferimenti temporali posti all'inizio di ciascuno scritto: si parte, quindi, da *L'entrata in guerra* – «il 1° giugno del 1940 era una giornata nuvolosa» (EG 5) – per proseguire con *Gli avanguardisti a Mentone* – «era il settembre del '40 e io avevo quasi diciassette anni» (EG 23) – e concludersi con *Le notti dell'UNPA* – «improvvisamente nell'estate del '40, scrissi una commedia […]; era settembre, i miei compagni di scuola erano quasi tutti via» (EG 55).

I precisi riferimenti temporali (giugno-settembre 1940) e i dati anagrafici del protagonista (un diciassettenne) servono a presentare con precisione la situazione che viene sottoposta al lettore: un racconto (auto)biografico di un ragazzo, colto in due momenti di crisi e di passaggio – adolescenza-età adulta e pace-guerra – che casualmente finiscono per sovrapporsi, combinando dissidi esistenziali a traumi storici e collettivi. Per tali motivi *L'entrata in guerra* si presenta come una testimonianza che non deve essere ignorata e che riveste una certa importanza nella produzione di Italo Calvino.

4.1 L'entrata in guerra*: senso di colpa, compatimento e trauma*

Il racconto *L'entrata in guerra* si apre con la rappresentazione di un io adolescente alle prese con le attività proprie dei ragazzi della sua età e solo inconsciamente – «erano tempi che non avevo voglia di niente», (EG 5) – si rende conto del trapasso suo e della nazione verso un cambiamento irreversibile. L'entrata dell'Italia nel conflitto mondiale, per nulla desiderata – «noi quel mattino nel moscone continuammo a dire quanto sarebbe stato bello se non si entrasse in guerra» (*ibidem*) –, si realizza in un clima di sconforto che si riflette nell'ambiente circostante – «era sempre nuvoloso; il mare era grigio. Verso la stazione passava una fila di soldati. Qualcuno dalla balaustra della passeggiata li applaudì. Nessuno dei soldati levò il capo» (EG 6). Il passaggio dall'ado-

lescenza alla maturità che può realizzarsi solamente attraverso una cesura traumatica tra ciò che c'era prima, i giochi e la felicità della fanciullezza, e quello che si presenterà dopo, le difficoltà e le responsabilità dell'età adulta – passaggio che in Calvino sembra tardare a venire (come espresso nell'incipit de *Le notti dell'UNPA*) – si concretizza sotto la spinta di un cambiamento esistenziale legato alla degenerazione degli eventi storici, alla conoscenza della guerra e dei suoi lutti (importante è il riferimento all'amico Ostero, «morto a Marmarica», EG 7).

La maturazione emotiva del giovane narratore traspare in occasione del primo allarme aereo, che non provoca vittime, se non quel bambino accidentalmente morto ustionato. La guerra, quindi, incognita presenza non ancora ben compresa, muove in lui un senso ossessivo di pietà e compassione nei confronti di quella prima vittima uccisa per errore:

> Io invece non potevo togliermi di mente la morte di quel bambino bruciato nell'acqua bollente. Era stata una disgrazia, niente di più, il bambino aveva urtato nel buio quella pentola, a pochi passi da sua madre. Ma la guerra dava una direzione, un senso generale all'irrevocabilità idiota della disgrazia fortuita, solo indirettamente imputabile alla mano che aveva abbassato la leva della corrente alla centrale, al pilota che ronzava invisibile nel cielo, all'ufficiale che gli aveva segnato la rotta, a Mussolini che aveva deciso la guerra… (EG 8).

La morte accidentale del bambino lascia presagire l'andamento di una guerra che appare sbagliata fin dall'inizio: questa convinzione è supportata dal successivo ordine di evacuazione dei villaggi montani prealpini. Lo sconforto di una madre che ritiene «questo "evacuamento" d'oggi […] ingiustificato» e l'indifferenza di un padre «che della guerra diceva solo cose fuori luogo […] essendo vissuto in America durante il primo quarto di secolo» (EG 9) portano il protagonista a cercare le risposte ai propri dubbi sulla guerra al di fuori delle mura casalinghe. Perciò non è un caso che tutti e tre i racconti de *L'entrata in guerra* si svolgano all'esterno, lontano da quel nido familiare fatto di scienza e botanica. Come espresso da Barenghi, «l'ambiente famigliare rimane escluso dalla rappresentazione, le figure dei genitori […] appaiono qui defilate e anacronistiche, simili a residui di un mondo bruscamente tramontato»[34]. Perciò l'attenzione del ragazzo si concentra su quello che sta al di fuori del focolare domestico per sperimentare la vita reale che nel primo racconto s'identifica con la povertà e nella deformità del popolo contadino.

[34] M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, cit., p. 90.

Questa realtà muove nell'adolescente sentimenti che oscillano tra la pietà e il disgusto: la compassione che deriva da un moralismo civile e etnico inculcato dai genitori e la consapevolezza di non poter comprendere quel mondo popolare da cui il giovane si sente lontano ed estraneo. Il desiderio iniziale di rendersi utile si scontra con la sensazione di essere «estraneo, tagliato via; perché loro, questa gente, per me erano già stati una pena, un rimprovero» (EG 10). Il protagonista si sente impotente di fronte a questa folla che non ama («io tutta questa gente non la amavo», EG 11) e, preso dallo sconforto, si ritrova a girovagare per i corridoi della scuola trasformata in un accampamento per i profughi.

A questo punto compare nel discorso narrativo la figura di un vecchio rachitico rannicchiato in una cesta. Questa presenza deforme che si agita al passaggio del ragazzo lo riporta a quel dilemma iniziale, tra il disgusto per quel simbolo deforme della vecchiaia e l'istinto cooperativo e filantropico della sua famiglia. Inoltre, il vecchietto diventa la rappresentazione di una crisi valoriale che la guerra concretizza con la sua brutalità: è l'anello debole dimenticato, che non si sa dove mettere e finisce per rimanere tra le mani inesperte del protagonista.

L'episodio dell'anziano contadino, che assume tratti macabri e grotteschi[35] e in cui gioventù e vecchiaia si scontrano, si pone al centro del racconto. Il sentimento che pervade l'avanguardista è quello del senso di colpa e del compatimento per quella gente che non desidera conoscere. A imbarazzarlo «era la presenza in mezzo a loro degli storpi, degli scemi gozzuti, delle donne barbute, delle nane, erano le labbra e i nasi deformi del lupus, era l'inerme sguardo degli ammalati di *delirium tremens*. Era questo volto buio dei paesi montanari ora obbligato a svelarsi, a sfilare in parate» (EG 14). La deformità fisica è un tema che tornerà a concretizzarsi anche nel 1963 con *La giornata di uno scrutatore*, ambientato nella realtà anomala del Cottolengo, struttura adibita a «dare asilo, tra tanti infelici, ai minorati, ai deficienti, ai deformi, giù giù fino alle creature nascoste che non si permette a nessuno di vedere»[36]. È il lato oscuro dell'umanità, questa deformità nascosta e invisibile che nel 1953 – data della prima visita di Calvino alla struttura ospedaliera del Cottolengo – attira l'immaginazione dello scrittore e fa nascere in lui quel sentimento di vergogna e di disagio per la sua condizione di privilegiato. Tale senso di colpa si presenta

[35] *Ibidem*.

[36] Italo Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Milano, Mondadori, 2011, p. 5.

nel momento in cui al giovane avanguardista viene chiesto di portare un piatto di minestra a quella gente tanto estranea:

> Nelle due siepi di gente tra le quali procedevo, preoccupato di non versare brodo e di non scottarmi le dita, mi pareva che quel po' di speranza che potevo suscitare col mio piatto fosse subito perso nella generale amarezza e disapprovazione per il proprio stato, di cui io rappresentavo in qualche misura la parte responsabile. Amarezza e disapprovazione da cui certo il conforto d'un po' di brodo caldo serviva a distrarli, anzi veniva – smuovendo un fondo di desideri elementari – ad acuire (EG 15).

Il rapporto ravvicinato con chi sta subendo gli effetti traumatici dell'entrata in guerra porta il narratore a ripensare a quel vano «distacco per le cose della guerra» (EG 17) che come una corazza lo aveva preservato dal timore per il futuro, atteggiamento infantile che ora si scontra con quel desiderio di aiutare i contadini sfollati. La guerra si materializza nell'attività di «portare al gabinetto i paralitici» (*ibidem*) e lo stravolgimento sentimentale e il disagio nei confronti di una situazione talmente inaspettata si rispecchia nell'azione di cambiarsi d'abito: l'avanguardista, tornato a casa, si spoglia della divisa per indossare i panni borghesi. Questo gesto si può forse interpretare come il rigetto per i simboli del fascismo responsabile di tutto quel turbamento: il protagonista togliendosi quella divisa torna a essere il borghese figlio di intellettuali progressisti e antifascisti e cerca in tal modo di lenire il senso di colpa per il dolore che lo circonda. Dopo questa mutazione, scrive Calvino, «mi sentii subito a mio agio, leggero, svelto. Ero pieno di voglia di fare, mi pareva di rendermi utile davvero» (EG 18).

Conclude la narrazione l'irrompere improvviso della presenza del Duce che passa mentre il narratore sta per tornare a casa: «in un'auto scoperta vicino a certi generali, in divisa da maresciallo dell'esercito, c'era Mussolini. Andava a ispezionare il fronte. Si guardava intorno e poiché la gente lo fissava attonita, alzò la mano, sorrise, fece segno che potevano applaudirlo. Ma la macchina correva; era scomparso» (EG 20). Mussolini compare nella dinamicità delle sua figura mentre corre a controllare l'efficienza della macchina bellica che ha allestito con l'imprudenza di un giovane avventato. Per lui, secondo Calvino, l'entrata in guerra non è altro che un gioco: «e come in un gioco, cercava solo la complicità degli altri, poca cosa, tanto che quasi s'era tentati di concedergliela, per non guastargli la festa, tanto che quasi si sentiva una punta di rimorso, a sapersi più adulti di lui, a non stare al gioco» (*ibidem*). Il giudizio ironico del protagonista, che si sente più adulto di

Mussolini perché ormai ha compreso la mostruosità e l'ingiustizia della guerra, si concentra su questa scena proprio perché segna il definitivo passaggio dall'indifferenza della fanciullezza alla consapevolezza dell'età adulta. Si compie, in sostanza, quel processo di crescita che sarà tematizzato in modo simile negli altri due racconti.

4.2 Gli avanguardisti a Mentone*: la delusione e la ribellione silenziosa*

Il secondo racconto, *Gli avanguardisti a Mentone*, segna nuovamente una sorta di fuga del protagonista dalla quotidianità «familiare e misurabile» (EG 23) della propria città per andare a conoscere la realtà di una zona di confine, la provincia fantasma di Mentone, da poco conquistata dall'esercito italiano. A spingerlo è quel sentimento di noia provocato da una guerra apparentemente innocua che non ha ripercussioni sulla vita quotidiana delle persone: «era una guerra senza paura e senza macchia, in cui io mi ritrovavo non so come, felicemente libero e diverso» (*ibidem*). Al giovane, perciò, non resta che vivere confusamente i propri sentimenti contrastati, tra pessimismo, malinconia ed esaltazione, vagando per le vie cittadine. In particolare, la psicologia del trauma si esplicita nella tendenza a un cinismo tipicamente giovanile:

> Alcune di queste notizie [le devastazioni nel contado], certe volte mi piombavano in collere solitarie, in contorte smanie senza sfogo. Per guarire ricorrevo, con la duttilità d'inclinazione dei giovani, al cinismo: uscivo, incontrando gli amici fidati, ero tranquillo, limpido, ghignante: – Di', la sai l'ultima? – e le cose che in segreto m'erano parse tormentose diventavano battute di dialogo, bravate paradossali, da dirsi strizzando l'occhio, con brevi risate, quasi una compiaciuta ammirazione (EG 27).

Il desiderio adolescenziale di far parte di un gruppo funge da collante tra il protagonista e l'amico Biancone che «aveva più di me il gusto di mischiarsi con le cose del fascismo» (EG 24). Nonostante la profonda differenza tra i due personaggi, che appaiono per molti aspetti caratteri opposti – antifascista e insofferente al regime il protagonista, più spigliato e propenso ad adattarsi allo stile fascista l'amico –, si può notare un'attrazione reciproca che li porterà a decidere di partecipare insieme alla spedizione del *Gil* a Mentone per accogliere un gruppo di giovani falangisti spagnoli. Per il narratore l'amicizia era in quel periodo una necessità per alleviare il disagio di essere diversi, soli ed emar-

ginati: «io avevo ancora quel bisogno d'amici che è proprio dei giovani, cioè il bisogno di dare un senso a quel che vivono parlandone con altri; ossia ero lontano dall'autosufficienza virile, che s'acquista con l'amore, fatto insieme d'integrazione e solitudine» (EG 29-30).

Per il giovane narratore rivedere la città occupata e saccheggiata – «l'unica, simbolica conquista della nostra guerra di giugno» (EG 24) – è qualcosa di più che una semplice gita per sfogare il desiderio di cameratismo, depravazione e vandalismo che sembra attirare i suoi compagni; egli vuole vedere con i propri occhi quella terra passata nelle mani degli italiani con azioni che non hanno nulla di eroico: «Mentone non era stata conquistata, ma solo sgombrata dall'esercito francese al momento del crollo e poi occupata e saccheggiata dai nostri» (*ibidem*). È la curiosità di un osservatore privilegiato che intende avere con la Storia un rapporto diretto, in contrasto – nuovamente – con i propri genitori, i quali recandosi nella città occupata per salvare esemplari rari di piante «perseveravano in quei gesti di pietà vegetale, in un tempo in cui già i popoli morivano falciati come l'erba» (EG 28).

L'occhio di Calvino si sofferma maggiormente sulla ricerca dell'essenza nascosta della città, desolata e spettrale, che il primo giorno viene tradita – «la mia perdita mi pareva irrimediabile: avevo speso in modo uggioso quella giornata, senza sfiorare il segreto della città» (EG 36). Lo sconforto per la perduta occasione di conoscere Mentone si affievolisce davanti alle bravate dei suoi compagni che si aggirano per le case e le ville abbandonate a rubare cose senza valore. Quel cameratismo di stampo fascista, spaccone e aggressivo, trasmette al protagonista un senso di fastidio e di disgusto:

> A quel tempo, un'acrimonia aristocratica improntava molti dei miei pensieri; e aristocratico era il modo in cui consideravo e avversavo le cose del fascismo. Quella notte per me il fascismo, la guerra, e la volgarità dei miei camerati erano tutt'uno, e tutto coinvolgevo in un medesimo disgusto, e a tutto sentivo di dover soggiacere senza via di scampo (EG 38).

Per questo motivo il fatto di non rubare nulla diventa una sorta di ribellione silenziosa nei confronti di una deludente immagine di gioventù depravata e deturpata dai sistemi educativi militareschi del fascismo. Certo questo modo di atteggiarsi provoca nel narratore un senso di disagio nel sentirsi diverso; però, nel procedere della narrazione questo sentimento lascia il posto alla consapevolezza del proprio contegno *aristocratico* e antifascista:

> E io trepidavo d'eccitazione: ero l'unico, l'unico fra tutti a non aver preso niente, l'unico che non avrebbe preso niente, che sarebbe tornato a casa a mani vuote! Non era che io fossi un tipo meno pronto e sveglio degli altri, come fino a poco prima dubitavo: il mio era un contegno coraggioso, quasi eroico! Ero io a esaltarmi, ora più di loro (EG 48).

In ogni caso il desiderio di prendere qualcosa che potesse ricordare quell'esperienza deludente ed esaltante allo stesso tempo porta il giovane a rubare la chiave di una delle stanze della Casa del Fascio. Un gesto apparentemente senza senso ma che, invece, si carica nella mente dell'avanguardista di uno speciale significato simbolico. Qui si ripresenta la tendenza di Calvino a caricare alcuni gesti di un particolare alone fiabesco, come nel caso de *Il sentiero dei nidi di ragno*, in cui la chiave rubata diviene un oggetto magico che dona forza e coraggio a chi lo possiede: «mi venne il desiderio che fosse una chiave importantissima, indispensabile, che quelli là non trovandola diventassero matti, che non potessero chiudere una stanza contenente un estimabile bottino segreto, o documenti da cui dipendeva la loro sorte personale» (EG 49). Il sentirsi in pericolo e felici di esserlo (EG 51) per aver sottratto un oggetto talmente importante va interpretato come il riflesso del tentativo di ribellarsi all'ideologia responsabile degli sconvolgimenti politici e sociali che la guerra ha inesorabilmente comportato.

Sono l'immagine della guerra e la consapevolezza che ormai nulla potrà essere com'era – considerazione che aleggia in tutto il trittico – a determinare la conclusione di questo racconto: «c'era la guerra e tutti ne eravamo presi, e ormai sapevo che avrebbe deciso delle nostre vite. Della mia; e non sapevo come» (EG 52). Il sentimento di spaesamento che il passaggio dalla pace alla guerra – descritto nel primo racconto – provoca nel narratore coincide con il dissiparsi delle certezze della fanciullezza e l'inizio delle incertezze dell'età adulta. Il timore per il futuro verrà rielaborato nell'ultimo testo de *L'entrata in guerra* arrivando a una definitiva accettazione del cambiamento e a un primo superamento della crisi identitaria adolescenziale, attraverso un ritorno simbolico al ricordo degli affetti familiari.

4.3 Le notti dell'UNPA: *la triste accettazione del mutamento e il ritorno agli affetti*

Il racconto che conclude il trittico de *L'entrata in guerra*, pur iniziando con uno spirito baldanzoso, tipico dell'età giovanile, si conclude

con la triste consapevolezza dello scorrere inesorabile del tempo. Già dalle prime righe si può assistere a un primo riscontro del cambiamento che coincide con l'inizio della guerra: «ero un ragazzo tardo; a sedici anni, per l'età che avevo ero piuttosto indietro in molte cose. Poi improvvisamente, nell'estate del '40, scrissi una commedia in tre atti, ebbi un amore, e imparai ad andare in bicicletta» (EG 55). Il definitivo passaggio all'età adulta si realizza con il rito iniziatico della prima notte passata lontano dal nido familiare, tanto che per la centralità dell'elemento avventuroso *Le notti dell'UNPA* può essere considerato un racconto picaresco, simile a altri scritti contenuti in *Ultimo viene il corvo* (1949)[37]. Dietro il desiderio di prestare servizio notturno per UNPA insieme all'amico Biancone, considerato dal protagonista più esperto e spigliato di lui, si nasconde l'attesa di «una rivelazione nuova, che ancora non sapevo quale sarebbe stata, la rivelazione della notte» (EG 56).

La notte diviene nel racconto, come era già successo ne *Il sentiero dei nidi di ragno*, il momento in cui ci si aspetta che succedano cose straordinarie e magiche e in cui il protagonista desidera vivere esperienze che segnino la propria esistenza. Eppure, nel vuoto bighellonare tra le vie di una città addormentata, il protagonista prova «per quella [loro] passeggiata notturna un senso di delusione» (EG 68). La presenza della guerra viene più volte rievocata attraverso alcuni segni – «luci azzurre, pali per puntellare i muri, mucchi di "sacchi a terra", le frecce che indicano i rifugi» (EG 68-69) – che si profilano nel buio della notte, incutendo ai due ragazzi un senso di rispetto che limita atteggiamenti di scherno e di divertimento.

Il vagabondaggio spensierato e goliardico suscita nel protagonista e nel suo compagno il desiderio di sperimentare il sesso, considerato la vera forza rigeneratrice della notte. Tuttavia la ricerca di un rapporto sessuale, rito di passaggio per eccellenza che conferma la maturazione dell'adolescente, diventa il punto di rottura che segna l'allontanamento dei due giovani: infatti, mentre Biancone sale nell'appartamento della prostituta, il protagonista rinuncia alle lusinghe della Meri-meri per abbandonarsi all'angoscia malinconica di una città addormentata. Come era successo ne *Il sentiero*, la figura femminile, le cui malie rimangono assolutamente incomprensibili al giovane, si tramuta in essere disgustoso: essa diventa, pertanto, «una donna pelosa e ossuta» (EG 76), simile alla Nera di Carrugio Lungo, sorella di Pin.

---

[37] F. Serra, *Calvino*, cit., p. 90.

Inoltre, così come nel racconto *Gli avanguardisti a Mentone*, nel momento del distacco dall'amico il protagonista si ritrova in riva al mare a riflettere: la città e la sua immobilità infondono in lui la profonda delusione di una notte che avrebbe potuto essere un vero momento di ribellione a quello che è l'ordine costituito, ma che, invece, si presenta solamente come «una sorda, disperata negazione del giorno» (*ibidem*). Lo stesso desiderio di vivere la notte ricorda l'atmosfera notturna della guerriglia partigiana presente ne *Il sentiero dei nidi di ragno* e in altri racconti. La volontà di vivere qualcosa di nuovo viene comunque soddisfatta con l'improvviso allarme per il passaggio di un aeroplano carico di bombe che spezza la tranquillità di quella notte senza emozione, passata a girovagare inutilmente. Tornato alla scuola in cui avrebbero dovuto passare la notte, il giovane si ritrova, all'alba, a pensare al padre che a quell'ora si stava svegliando per andare al suo podere.

È interessante notare che la raccolta *L'entrata in guerra*, dove il personaggio principale tende ad allontanarsi da casa, si conclude invece con la figura paterna nel momento del risveglio – ripreso successivamente ne *La strada di san Giovanni* (1990) –, cosa che riavvicina il giovane a quel nido familiare così tanto evitato. È possibile individuare in questo ritorno alla famiglia il punto conclusivo di una ricerca di sé che riporta chi l'ha intrapresa a rivalutare gli affetti a scapito del desiderio di avventura. Forse è proprio questo il culmine del mutamento personale del giovane che arriva ad accettare il trauma dell'avvento della guerra e la crisi esistenziale che ne consegue, ritornando con il pensiero a coloro che l'hanno educato a opporsi a un sistema militaresco e dispotico. Questa è la spinta che lo porta ad abbracciare pienamente l'attività antifascista che, dopo qualche anno, si concretizzerà nella partecipazione alla resistenza armata.

5. *Conclusioni*

Al termine di questa analisi dei tre racconti contenuti ne *L'entrata in guerra* è possibile fare alcune considerazioni finali su questa *incursione* occasionale nel territorio della memorialistica della scrittura di Calvino. È importante comunque ricordare che lo scrittore al momento delle varie pubblicazioni dell'opera non stringe mai un esplicito patto autobiografico con il lettore, nel senso che egli non induce chi legge a vedere nel protagonista dei racconti un riflesso diretto dell'autore. Rimane da dire che l'autobiografismo di questa piccola raccolta è un fatto abbastanza palese, in primo luogo dati i riferimenti alla ma-

dre e al padre dell'autore, nonché ad alcune sue amicizie. A supportare quest'idea è, per altro, la nota, scritta per l'edizione dei "Gettoni" del 1954 e poi rimasta inedita, che definisce questi testi come una prova di «lirismo autobiografico» (EG VII). Pertanto si realizza in questo testo una sorta di patto autobiografico *indeterminato* che concede al lettore la facoltà di considerare l'autore come protagonista della narrazione oppure di negare tale relazione.

La riflessione di Calvino sulle sue esperienze giovanili si incentra sul trauma che gli eventi storici hanno creato nella sua memoria proprio perché lo scrittore si trova a vivere il passaggio dall'adolescenza all'età adulta nel momento dell'entrata in guerra dell'Italia fascista. Secondo uno studio ermeneutico materialista si nota come gli eventi storici e sociali hanno influenzato la stessa visione di sé portando l'autore a tratteggiare una rappresentazione particolare del proprio io giovanile, caratterizzata da una coscienza antifascista non ancora ben definita, trasmessa passivamente dalla propria famiglia e non ancora pienamente interiorizzata. La guerra, inoltre, diventa un elemento che segna la crescita interiore del personaggio-Calvino, il quale è portato ad allontanarsi da quel sicuro nido familiare, fatto di scienza e antifascismo, per entrare, invece, nei gruppi organizzati dal regime allo scopo di avvicinarsi alla realtà tangibile della guerra. È quell'istinto all'osservazione diretta che interessa l'occhio di Calvino, strumento necessario alla vera conoscenza del mondo sensibile; ma questa fuga nel mondo reale non può che segnare l'esperienza del trauma che si riflette nella folla deforme composta dagli abitanti del contado o nella delusione provata durante la visita a Mentone o la notte dell'UNPA. Questo porta il narratore a rifugiarsi nel pensiero del padre, simbolo del focolare, che segna il momento più alto del lirismo di questi racconti. Nei paragrafi finali del libro ormai il protagonista sembra superare quel sentimento traumatico derivante dal passaggio alla maturità, rendendosi definitivamente conto della realtà e della concretezza della guerra.

L'entrata in guerra è, pertanto, la testimonianza di un determinato periodo esistenziale dell'autore, il quale si scontra con un determinato momento critico della storia italiana. Ormai a distanza di anni, lo scrittore intende offrire al lettore una rappresentazione particolare della propria esperienza giovanile e confrontarsi non solo con la fine dell'adolescenza, ma anche con la conclusione di quel clima di pace che ha caratterizzato la sua fanciullezza. L'importanza di questa testimonianza si scontra con l'imbarazzo di Calvino di fronte a questi racconti, fatto che si può spiegare non solo con la poca propensione all'autobio-

grafismo o alla vergogna di mettersi a nudo, ma con la sensazione di non aver aggiunto nulla di nuovo a ciò che era stato detto in quegli anni da molti scrittori neorealisti. Ciò non toglie che questo *esile* libro possa essere considerato un interessante documento che contiene già alcuni dei temi centrali della narrativa calviniana che saranno sviluppati negli anni successivi a partire dalla realizzazione di quel progetto editoriale di immenso valore che sono le *Fiabe italiane* (1956).

Cristiano Bedin
Istanbul Universitesi-Turkey

ANTONIO LUCIO GIANNONE

Ricordo di Donato Valli

Nel presente articolo viene ricordato Donato Valli, a lungo docente di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi di Lecce, a un anno dalla scomparsa. In particolare, si passa in rassegna la sua attività scientifica che comprende numerosi e importanti studi sulla poesia italiana del Novecento, sull'ermetismo, sul "frammento" e la "prosa d'arte", nonché sulla cultura letteraria salentina dell'Otto-Novecento.

★

A year after his passing, the present article commemorates Donato Valli, a long-term professor of History of Modern and Contemporary Italian Literature at the University of Lecce. In particular, it examines his academic activity which includes numerous and important studies on twentieth-century Italian poetry, Hermeticism, the "fragment" and "artistic prose", as well as on nineteenth- and twentieth-century Salento literary culture.

Donato Valli (Tricase, Lecce, 24 febbraio 1931 - ivi, 18 ottobre 2017) conseguì il diploma di maturità classica presso il Liceo-Ginnasio "G. Palmieri" di Lecce. Da giovane frequentò l'ambiente di alta e raffinata cultura letteraria che ruotava intorno all'Accademia salentina e alla rivista «L'Albero», fondate a Lucugnano, frazione di Tricase, rispettivamente nel 1948 e nel 1949 dal poeta Girolamo Comi, il suo primo maestro. Qui conobbe numerosi letterati, tra i quali quelli che considerava gli altri suoi maestri, accanto all'autore di *Spirito d'armonia*: Oreste Macrì e Mario Marti. Nel 1961 si laureò in Lettere classiche presso l'Università di Bari con una tesi sulla *Mandragola* di Niccolò Machiavelli della quale era relatore Mario Sansone e, dopo un'esperienza come ordinatore presso la Biblioteca provinciale di Lecce "N. Bernardini", divenne prima assistente incaricato presso la cattedra di Filologia romanza e poi, nel 1970, assistente ordinario di Letteratura italiana

Autore: Università del Salento; prof. ordinario; mail: antoniolucio.giannone@unisalento.it

presso l'Università di Lecce sotto la guida di Marti. Quello stesso anno Valli, insieme a Macrì, riprese le pubblicazioni dell'«Albero» che continuò ad uscire a loro cura fino al 1985, allorché egli venne eletto rettore dell'Università di Lecce. Nell'anno accademico 1968-'69, sempre presso l'Ateneo salentino, venne incaricato di Biblioteconomia e bibliografia e nel 1971-'72 di Storia della Letteratura italiana moderna e contemporanea, disciplina della quale nel 1971 diventò Libero docente. Nel 1976, dopo aver vinto il concorso, diventò straordinario e dal 1979 ordinario della stessa materia. È stato Direttore del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura e Preside della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Lecce. Ha fatto parte dal 1984 sino al 2017 del Comitato direttivo-scientifico di «Critica letteraria».

In questa sede è impossibile, ovviamente, dar conto di tutte le pubblicazioni di Valli che figurano nella sua amplissima bibliografia alla quale si rimanda per un panorama completo[1]. Ci limiteremo perciò a indicare le principali linee di ricerca, facendo riferimento soprattutto ai volumi nei quali ha raccolto i suoi studi.

Uno degli ambiti privilegiati delle ricerche di Donato Valli, in tutto l'arco della sua attività di studioso, è stata senza dubbio la poesia italiana del Novecento. Proprio ad essa, anzi, era dedicato il suo primo volume, *Saggi sul Novecento poetico italiano*[2], che comprende sette studi su alcuni dei maggiori poeti contemporanei: Girolamo Comi, Luigi Fallacara, Clemente Rebora, Umberto Saba, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti e Piero Bigongiari. E qui già si rivelano alcune preferenze dell'autore che sono confermate nel successivo *Anarchia e misticismo nella poesia italiana del primo Novecento*[3], dove, accanto agli amati Rebora e Comi, ci sono saggi dedicati ad altri importanti letterati dei primi decenni del secolo ventesimo: Gian Pietro Lucini, Arturo Onofri, Giovanni Boine, Guido Pereyra. A Clemente Rebora, uno dei poeti italiani più tormentati e profondi del Novecento, da cui era attirato per l'ansiosa ricerca spirituale e la forte tensione morale, Valli dedicò anche il volume *Cinque studi per Clemente Rebora* (1997) nel quale raccolse i suoi lavori pubblicati nel corso degli anni. È, insomma, la linea più ardua e impegnativa della lirica novecentesca e primonovecentesca che predilige il critico salentino il quale trova in essa non solo oc-

[1] La bibliografia degli scritti di Valli figura in *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, a cura di Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone, Galatina, Congedo, 2008, t. II, pp. 965-998.

[2] Lecce, Milella, 1967.

[3] Lecce, Milella, 1973.

casioni di raffinate analisi letterarie, ma anche possibilità di scavo nella complessa interiorità degli autori e nelle problematiche di tipo prevalentemente esistenziale e religioso da essi affrontate. D'altra parte, una delle sue doti migliori è stata quella di "saper leggere" le opere con una capacità di penetrazione davvero rara, che gli permetteva di scendere in profondità nei significati più reconditi dei testi fino a entrare in sintonia con l'autore affrontato, con una intensa partecipazione che riusciva a trasmettere anche a chi lo ascoltava. E bisogna aggiungere che quanto più questi testi erano difficili e oscuri, tanto più egli si trovava a suo agio. A questa qualità si aggiunsero col tempo una solida metodologia di tipo storico-filologica derivatagli da Marti e l'apertura comparatistica trasmessagli da Macrì.

In ambito novecentesco, un altro argomento delle sue ricerche è stato costituito dall'ermetismo italiano al quale si è sentito idealmente legato per la sua formazione e anche per la vicinanza personale ad alcuni dei suoi maggiori esponenti, come, oltre ai critici Macrì e Carlo Bo, ai poeti Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi. Nella *Storia degli ermetici*[4], Valli riesaminava questa corrente poetica e critica degli anni Trenta senza i pregiudizi ideologici ed estetici che ne hanno caratterizzato spesso l'approccio, sulla base soprattutto di un'accurata analisi delle testimonianze di quel travagliato periodo della nostra storia e dei principali testi teorici dei protagonisti. Erano così passate in rassegna anche le accuse più ricorrenti che da molte parti, soprattutto nel secondo dopoguerra, furono rivolte agli ermetici, quali l'intellettualismo, l'oscurità, il disimpegno, provocando accese polemiche sulle pagine dei giornali e delle riviste letterarie. Il "bilancio" che Valli traeva alla fine era nettamente a favore dell'ermetismo, del quale, anche se non erano nascosti certi limiti, venivano riconosciuti l'importanza culturale, in rapporto al particolare momento storico in cui nacque e si sviluppò, il significato di alta testimonianza morale offerto alle generazioni più giovani e l'altezza dei risultati raggiunti sia in sede di poesia che di critica.

In quest'ambito si collocano anche altri lavori sui poeti della cosiddetta "terza generazione" del Novecento, apparsi in storie collettanee della letteratura italiana, come *Contributo di una generazione*[5], o panorami più ampi come *Ermetismo e dintorni: la poesia dal 1920 al 1940*[6].

---

[4] Brescia, La Scuola, 1978. Su questo vol. cfr. Carlo Bo, *Non smobilito, faccio poesia*, «L'Europeo», n. 22-23, 7 giugno 1979, pp. 154-156.

[5] In *Letteratura Italiana contemporanea*, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma Lucarini, 1980, vol. II, pp. 258-325, 379-386, 403-418.

[6] In *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Wal-

Ma uno dei contributi più originali e significativi che ha offerto Valli nello studio della letteratura italiana del Novecento è stato senza dubbio l'esame di un genere letterario che si afferma nei primi decenni del secolo, il "frammento", che si colloca a metà strada tra la prosa e la poesia e si oppone al romanzo come genere tradizionale. Un'attenta ed esaustiva esplorazione di questa particolare produzione letteraria, fino ad allora un po' trascurata, venne da lui compiuta nel volume *Vita e morte del frammento in Italia*[7], in cui analizzava le opere di alcuni scrittori legati con modalità diverse all'area culturale sviluppata dalla rivista fiorentina «La Voce». La ricerca partiva da uno scritto teorico di Arturo Onofri, *Tendenze*, nel quale erano delineate le caratteristiche della nuova poetica, quella dello "scontenuto", di chiara derivazione simbolista. Successivamente egli passava in rassegna i "frammenti"di Ardengo Soffici, Giovanni Boine, Camillo Sbarbaro, Giovanni Papini, Carlo Linati, Federigo Tozzi e Vincenzo Cardarelli che sottoponeva anche ad accurate analisi di tipo tecnico-formale.

In un altro volume, diviso in due parti, *Dal frammento alla prosa d'arte*[8], egli proseguiva l'indagine affrontando gli sviluppi del genere "frammento" (prosa d'arte, elzeviro, capitolo) fino alle soglie della seconda guerra mondiale. Nella prima parte, dopo aver esaminato i preliminari storico-culturali, collocava la prosa d'arte tra frammento e romanzo e ne individuava i modelli, gli autori e le opere principali per giungere agli anni in cui questo genere entrava definitivamente in crisi con l'arrivo della generazione dei "nuovi narratori" che portavano istanze nuove anche di tipo etico e sociale, oltre che letterario, attraverso la ripresa del romanzo. Nella seconda parte esaminava concretamente alcune opere rappresentative della prosa d'arte di autori come Rebora, Fallacara, Betocchi, Bigongiari e Caproni.

Un'attenzione particolare Valli ha rivolto anche ad alcuni importanti poeti lucani, che sentiva intimamente "dialoganti" con quelli pugliesi, in quanto legati tra loro da una comune matrice di tipo antropologico che si rivela nella presenza di alcuni motivi caratteristici, se non costitutivi, della civiltà e della cultura meridionale. Nel volume *Dialoghetti appulo-lucani*[9] sono raccolti studi su Leonardo Sinisgalli, Rocco Scotellaro e Albino Pierro, accanto ad altri dedicati ad autori pugliesi

---

ter Pedullà, Milano, Motta 2000, vol. XI, pp. 308-351. Nel vol. X di quest'opera, di Donato Valli, figurava anche il capitolo su *La "Ronda" e i rondisti*, pp. 1012-1035.

[7] Lecce, Milella, 1980.

[8] Lecce, Pensa Multimedia, 2001.

[9] Lecce, Milella, 1986.

come Michele Pierri, Pietro Gatti, Nicola G. De Donno. In un volume del '90, *Assaggi di poetica contemporanea*[10], figurano ancora studi sui *Caratteri della letteratura lucana moderna* e su *Il "caso" Scotellaro*.

Accanto al Novecento, un altro periodo studiato da Valli è stato quello che va dalla fine del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento. In esso si colloca la problematica affrontata nella robusta monografia, *Romagnosi e Manzoni tra realtà e storia*[11], nel quale erano messe a confronto le teorie dei due letterati, tra Illuminismo e primo Romanticismo. In quest'ambito cronologico rientrano anche alcuni studi dedicati a uno dei maggiori protagonisti di quel preciso momento storico-culturale, Pietro Giordani[12].

Un altro filone che ha caratterizzato la sua ricerca è quello relativo alla cultura letteraria che si è sviluppata nel Salento nell'Otto-Novecento. A questo proposito, anzi, si può dire che senza lo scavo appassionato condotto da Valli per tutta la sua vita non si sarebbe conosciuta la ricchezza culturale di una regione ingiustamente trascurata dai manuali e dalle antologie letterarie. Il frutto delle sue prime ricerche fu rappresentato da un volumetto, *La cultura letteraria nel Salento (1860-1950)*[13], che costituì anche l'argomento del suo primo corso monografico. Qui egli tracciava per la prima volta un panorama della cultura letteraria nel Salento attraverso le principali riviste, da quella del secondo Ottocento, come il «Gazzettino letterario» di Lecce e lo «Studente magliese», fino a quelle novecentesche, «Vecchio e nuovo», «Vedetta mediterranea», «Libera voce». Dalla sua indagine emergeva chiaramente la vivacità di questa regione in campo culturale, nonostante la sua marginalità geografica, che la distingueva rispetto a tutto il Meridione.

Fu un gesto coraggioso e innovativo da parte di Valli, nella tradizione accademica italiana, a dire il vero piuttosto conservatrice e conformista, quello di occuparsi della letteratura di una regione periferica e di nomi allora ancora poco noti in campo nazionale. Ovviamente egli non affrontava questa materia con spirito localistico, provincialistico, ma con grande rigore metodologico, mettendo sempre in rap-

---

[10] Cavallino di Lecce, Capone, 1990.

[11] Lecce, Milella, 1969.

[12] Cfr. *Il patriarcato letterario di Pietro Giordani*, in *Atti del Convegno di studi nel II centenario della morte di Pietro Giordani*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, 1974, pp. 111-156 e *Giordani e Brighenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLII, fasc. 479 (1975), pp. 400-438.

[13] Lecce, Milella, 1971.

porto la cultura regionale con la letteratura italiana, secondo la lezione appresa alla scuola di Marti, e le indicazioni teoriche, allora di grande attualità, emerse dal Convegno di studi organizzato dall'AISLLI (Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana), che si svolse a Bari, Lecce e Foggia tra marzo e aprile del 1970, dedicato proprio al tema "Culture regionali e letteratura nazionale".

Nel 1985 ripubblicò il volumetto del '71 col nuovo titolo *Cento anni di vita letteraria nel Salento (1860-1960)*[14], ampliandolo ulteriormente e giungendo fino ai primi anni Sessanta con le riviste «L'esperienza poetica» di Vittorio Bodini e «Il Critone», una rivista giuridica della quale Vittorio Pagano curava le pagine letterarie, anche queste dimenticate nelle storie letterarie ma che meritano di entrare a pieno titolo nel panorama nazionale. Qui egli approfondiva anche l'indagine sul secondo Ottocento e sui principali esponenti della cultura letteraria (e non solo) della regione di quel periodo, utilizzando le ricerche da lui compiute nei due volumi della "Biblioteca salentina di cultura" diretta da Marti, dedicati ai *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento*. Nel primo volume[15], in due tomi, erano compresi infatti testi di Aleardo Trifone Nutricati Briganti, Vincenzo Ampolo e Francesco Rubichi, preceduti da un'ampia *Introduzione*. Il secondo[16] comprendeva opere di Giuseppe Gigli e documenti vari di cultura.

A dire il vero, Valli non ha mai finito di scavare nella cultura letteraria della sua regione. Questo lavoro anzi, allo stesso modo dell'attività svolta come rettore dell'Università di Lecce dal 1983 al 1992, lo ha considerato una sorta di dovere civile e di missione di tipo etico a favore della comunità e del territorio salentino. Diversi infatti sono i volumi che ha continuato a pubblicare su questo argomento, tra i quali spiccano le tre serie di *Aria di casa* (1994, 1999, 2005)[17], raccolte degli innumerevoli articoli che andava via via pubblicando su giornali e ri-

---

[14] Lecce, Milella, 1985. Su questo vol. si veda Oreste Macrì, *Il Salento letterario di Donato Valli. (Struttura e significato)*, in *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, cit., t. I, pp. 7-10.

[15] *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Ampolo Nutricati Rubichi*, Lecce, Milella, 1980.

[16] *Poeti e prosatori salentini fra Otto e Novecento. Giuseppe Gigli e documenti vari di cultura*, Lecce, Milella, 1982.

[17] *Aria di casa. Il Salento dal mito all'arte*, Galatina, Congedo, 1994; *Aria di casa: cronache di cultura militante*, serie II, 2 tt. Galatina, Congedo 1999; *Aria di casa. Esperienze di volontariato letterario*, serie III, 2 tt., Galatina, Congedo, 2005. Sul primo vol. cfr. Mario Marti, *Il Salento di Donato Valli. Una "provincia" autentica*, «Voce del Sud», 2 luglio 1994.

viste, dedicati non solo alla letteratura, ma anche alla storia, all'arte, alla religiosità, alle tradizioni salentine, nonché a tanti scrittori e artisti locali che esaminava sempre con grande generosità.

In questa direzione si collocano anche alcuni degli ultimi libri da lui pubblicati, *L'onore del Salento*[18] e *Escursioni novecentesche nel Salento e oltre*[19], sempre ricchi di indicazioni critiche ed esegetiche, nonostante la genesi spesso occasionale degli scritti. A questo proposito, nella paginetta introduttiva di quest'ultimo, così scriveva:

> Ma nella varietà degli interventi, che non hanno, di conseguenza, una omogeneità di contenuti tematici e cronologici, emerge comunque un comune denominatore che tutti li accomuna e giustifica; ed è il Salento come patria dell'anima e degli affetti, oltre che come ragione della stessa esistenza. Il libro, insomma, che si aggiunge a quelli che lo hanno preceduto in identico spirito di servizio e quasi di dovere, è il modesto corrispettivo di tutto quello che ho ricevuto nell'ambito della famiglia, dell'attività didattica or ora conclusa, dell'amicizia dei maestri e degli allievi[20].

Ovviamente, i poeti salentini che Valli apprezzava di più sono stati Girolamo Comi e Vittorio Bodini, due figure di assoluto rilievo nazionale e di respiro europeo, che egli ha avuto il merito di valorizzare e imporre all'attenzione generale. Per quanto riguarda Comi, si può parlare davvero, per riprendere un'espressione usata da Gianfranco Contini a proposito del suo rapporto con Eugenio Montale, di una "lunga fedeltà", che come studioso è durata esattamente mezzo secolo. Il 19 dicembre 1958, infatti, sulla «Gazzetta del Mezzogiorno», uscì il primo articolo di Valli sul poeta salentino, dal titolo *Vita del linguaggio nella poesia di Comi*, mentre al 2008 risale il volumetto *Chiamami maestro, Vita e scrittura con Girolamo Comi*[21], l'ultimo in assoluto da lui pubblicato.

Ma vorrei ricordare anche, brevemente, le tappe principali di questa ininterrotta attenzione da lui prestata all'autore di *Spirito d'armonia*. Nel 1972 esce *Girolamo Comi*[22], la prima monografia in senso assoluto sul poeta, in cui sono raccolti tre studi, uno dei quali relativo alla

---

[18] Lecce, Manni, 2003.

[19] Galatina, Edizioni Panico, 2007.

[20] D. Valli, *A mo' d'introduzione*, in Id., *Escursioni novecentesche nel Salento e oltre*, cit., p. 9.

[21] Lecce, Manni, 2008.

[22] Lecce, Milella, 1972.

sua "preistoria", costituita dalla raccolta *Il lampadario*, pubblicata a Lugano nel 1912. Nel 1977 Valli cura l'edizione critica dell'*Opera poetica* di Comi[23], un volume che contiene tutte le sue composizioni in versi, messe finalmente a disposizione di studiosi e lettori. Nel 2000, ancora, dà alle stampe un volumetto dal titolo *Poeti salentini: Comi, Bodini, Pagano*[24], in cui delineava le figure di questi tre letterati sulla base del suo personale rapporto di amicizia e, nel caso di Comi, anche di collaborazione. Nel 2001 organizzò un fondamentale Convegno di studi su questo letterato, svoltosi a Lecce, Tricase e Lucugnano, i cui Atti sono apparsi nel 2002[25].

Oltre a questi volumi, però, esistono numerosi saggi e articoli sparsi su riviste e poi raccolti in altri libri di Valli. Mi limito a citare soltanto gli ultimi tre compresi, col titolo generale di *Recuperi comiani*, nel volume citato *Escursioni novecentesche nel Salento e oltre*. Ma anche sulla seconda serie dell'«Albero» sono stati pubblicati spesso scritti inediti di Comi curati dal critico salentino.

L'ultimo omaggio dell'allievo al suo venerato maestro è un libro diverso dagli altri, *Chiamami maestro, Vita e scrittura con Girolamo Comi*, che ho appena ricordato Esso infatti non è uno studio critico ma è proprio la storia di questo sodalizio, di questo profondo rapporto umano e intellettuale tra il "maestro" Comi e il "discepolo" Valli, che si snoda nell'arco di oltre un ventennio. Questa storia parte infatti dall'estate del 1947, allorché a Lucugnano avvenne il primo incontro tra il diciassettenne liceale tricasino e il già maturo barone, che da lui però – come racconta Valli nel libro – volle essere chiamato non col titolo nobiliare ma semplicemente "maestro", e termina solo nel 1968, l'anno della sua morte[26].

Per quanto riguarda Bodini, invece, il primo intervento risale al 1971, un anno dopo la sua morte, ed è un incisivo profilo dello scrittore leccese, che nel 1979 venne inserito nel volume IX del *Novecento. I contemporanei*[27], notevole ancora oggi per la consueta penetrazione cri-

---

[23] Ravenna, Longo, 1977

[24] Fasano, Schena, 2000.

[25] *Girolamo Comi.* Atti del Convegno internazionale (Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001), a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002,

[26] Per un'analisi di questo libro ci sia permesso di rinviare a A. L. Giannone, *Sentieri nascosti. Studi sulla Letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Lecce, Milella, 2016, pp. 195-200.

[27] *Vittorio Bodini*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*. Ideazione e direzione di Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1979, vol. IX, pp. 8553-8575.

tica. Di Bodini, Valli ha continuato a occuparsi costantemente, affrontando altri aspetti della sua opera, come la rivista da lui fondata e diretta, «L'esperienza poetica», e le opere in prosa, fra le quali spicca il romanzo giovanile incompiuto, *Il fiore dell'amicizia*, rimasto inedito e da lui pubblicato nel 1983[28]. E nel 1984, insieme a Macrì e Ennio Bonea, curò il volume che raccoglieva gli Atti dei Convegni che si tennero nell'80 a Roma, Bari e Lecce per il decimo anniversario della scomparsa dello scrittore[29].

Un'attenzione particolare, nell'ambito di questo filone di ricerche, è stata rivolta da Valli alla produzione dialettale salentina dell'Ottocento e del Novecento. E in questo ambito spiccano i due volumi, divisi in due tomi ciascuno, apparsi nella "Biblioteca di scrittori salentini" diretta da Marti. Nell'*Introduzione* a quello dedicato a *L'Ottocento*[30] Valli delinea la nascita della poesia dialettale salentina, collocandola nel contesto storico-culturale di Terra d'Otranto nel periodo a cavallo dell'unificazione, tra spinte centrifughe e influenza dei modelli nazionali. Poi individua i centri principali di produzione da cui provengono gli autori presenti nel libro: Lecce, Gallipoli e Ostuni. Questa storia ha inizio con Francesc'Antonio D'Amelio che con la sua raccolta *Puesei a lingua leccese* (1832) ha dato per primo dignità di lingua letteraria al dialetto leccese.

Nel secondo volume, *Dall'Otto al Novecento*[31] (1995), partiva invece da Giuseppe De Dominicis (Il Capitano Black), il maggiore poeta dialettale salentino fra i due secoli, per arrivare ai contemporanei, Pietro Gatti, Nicola G. De Donno e Erminio Giulio Caputo. A questi tre letterati poi, con i quali ha stabilito profondi rapporti amicali e intellettuali, Valli ha dedicato svariati saggi e presentazioni, e se essi figurano in antologie della poesia italiana del Novecento in dialetto, in buona parte questo è merito suo.

Una *summa* di queste ricerche è costituita dalla *Storia della poesia dialettale nel Salento*[32], nella quale esse venivano sistemate organicamente ampliando ancora di più l'arco cronologico dei volumi apparsi

---

[28] *Un romanzo inedito di Vittorio Bodini*, «Rassegna trimestrale della Banca Popolare SudPuglia», n. 1, marzo 1983, pp. 59-64.

[29] Cfr. *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macrì, E. Bonea, D. Valli, Galatina, Congedo 1984.

[30] *Letteratura dialettale salentina. L'Ottocento*, a cura di D. Valli, Galatina, Congedo, voll. 2, 1998.

[31] *Letteratura dialettale salentina. Dall'Otto al Novecento*, a cura di D. Valli, Galatina, Congedo, voll. 2, 1995.

[32] Galatina, Congedo, 2003.

fino ad allora. Il punto di partenza infatti era costituito dal Settecento, a cui risalgono le prime opere di letteratura dialettale riflessa, per arrivare alle ultime, imprevedibili espressioni dell'uso letterario del dialetto presenti nel "poema", *'l mal de' fiori* (2000), di Carmelo Bene.

Ma nel 2006 Donato Valli rivolse l'attenzione anche a una singolare operetta che ha studiato e pubblicato nel volume *Una disputa settecentesca tra scienza gioco e dialetto*[33]. Si trattava di un libretto di estrema rarità pubblicato a Lecce nel 1713 e ritrovato in una biblioteca privata di Manduria, che deriva probabilmente dall'assemblaggio di tre opuscoli differenti. Ebbene, la terza parte consiste in una "canzone" in dialetto leccese alternato alla lingua, in 461 settenari sdruccioli, definita "stampita" da uno dei personaggi del *Dialogo*, cioè componimento accompagnato dalla musica. È, questo, sicuramente uno dei primi testi dialettali finora conosciuti dell'area salentina, anzi, per meglio dire, il secondo, dopo il *Viaggio de Leuche* (1691-'92) e prima de *La rassa a bute* (1730 circa), *Nniccu Furcedda* (1730 circa) e *Juneide* (1770-'71), tutti studiati e definitivamente sistemati da Marti nel volume sul *Settecento* della *Letteratura dialettale salentina*, da lui curato nel 1994. Esso quindi arricchisce ulteriormente il già folto panorama di questa particolare produzione letteraria della regione. Questo volumetto venne mandato da Valli in omaggio con dedica *ad personam*, come forma di ringraziamento, agli amici e ai colleghi che avevano collaborato ai due tomi curati da Marinella Cantelmo e dallo scrivente, dal titolo *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, che la Facoltà di Lettere e filosofia gli dedicò in occasione della sua quiescenza nel 2008. Anche questo rientrava nel suo modo di essere e di concepire la cultura e i rapporti umani.

Antonio Lucio Giannone
Università del Salento

[33] Università degli Studi di Lecce, Coordinamento SIBA, 2006.

Recensioni

Alviera Bussotti, *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 234.

Libro ambizioso e complesso, le *Forme della virtù* di Alviera Bussotti (che dialoga con l'altro suo volume *Belle e savie: virtù e tragedia nel primo Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018) affronta un tema di grande portata e di innumerevoli implicazioni per la cultura, la letteratura e la vita sociale del Settecento. La studiosa si inserisce con intelligenza in una tradizione di studi consolidata che risale ai lavori di Amedeo Quondam e di Beatrice Alfonzetti, disegnando un panorama organico dei significati che la/le virtù assumono nel primo Settecento e delle progressive mutazioni che il concetto conosce nella prima metà del secolo.

Il percorso tracciato parte dall'area romana, dove condizioni politiche e culturali, nonché il *patronage* di Clemente XI, consentono un profondo ripensamento della funzione delle arti all'interno della società: Bussotti è attenta a cogliere, al di là delle formulazioni storiografiche più scontate, il robusto legame che l'Accademia di San Luca intrattiene con l'esperienza di Giovan Pietro Bellori, regista iconografico di rilievo europeo nella Roma di fine Seicento, sottolineando la forte continuità tra l'ambiente di San Luca e l'Accademia dell'Arcadia, dove il primo teorico dell'estetica settecentesca, Gianvincenzo Gravina, assegnerà alla poesia il compito di creare 'immagini' seducenti, che a beneficio degli indotti traducano in forme corporee i concetti astratti. Gravina risulta così, nella ricostruzione di Alviera Bussotti, al centro della più solida proposta di investire la letteratura, l'eloquenza e il teatro del compito di dare forma alla virtù, ricorrendo altresì, nel secondo decennio del secolo, al repertorio offerto dalla storia, rinnovata a sua volta dagli studi sull'antiquaria e dal collezionismo: si forma così un serbatoio di figure al quale attingono la letteratura e il teatro tragico promosso dagli accademici Quirini.

Accanto a Roma e con il significativo *trait d'union* di Gravina, anche nel Regno di Napoli (cui è dedicato il capitolo III) la riflessione intorno alla virtù assume un ruolo centrale, tanto più forte in quanto sostenuta da un progetto riformistico promosso dal viceregno austriaco, con un accento marcato, tuttavia, sulla mediazione

sapienziale, sull'eredità filosofica greca (nella quale il pensiero meridionale riconosceva le proprie ideali origini) e sulla dimensione elitaria della virtù, coltivata nelle aule universitarie e nelle accademie culturali. Alviera Bussotti coglie la profondità di pensiero, in questo campo, di Giambattista Vico, mentre addita nelle tragedie di Gravina e nel *Giustino* di Pietro Metastasio i precipitati drammaturgici di questa riflessione.

Una diversa linea evolutiva della riflessione settecentesca intorno alla virtù investe il rapporto tra virtù e classe nobiliare, al centro dell'attività di alcune accademie toscane, sulle quali si sofferma la studiosa nel secondo capitolo, e del pensiero di due letterati come Scipione Maffei e Lodovico Antonio Muratori. Alviera Bussotti sottolinea delle prime le ambiguità di una classe sociale che sente l'urgenza di aggiornare concetti tipicamente cinque-seicenteschi, come quelli della 'virtù eroica', ma non sa superare i limiti imposti da privilegi e stili di vita secolari; mentre riconosce a Maffei e a Muratori lo sforzo di tradurre il concetto astratto di virtù in chiave pubblica, declinando la voce nelle sue diverse fenomenologie. Non è certo un caso che, almeno il primo, si formi in un contesto politico, la Repubblica di Venezia, in cui la nobiltà – pur attraversata in questi anni da forti tensioni interne – aveva da sempre operato tanto nel settore delle armi quanto in quello del commercio.

Esaurito il quadro storico-teorico, Alviera Bussotti si sofferma con maggior agio sulle modalità in cui la letteratura interpreta, nel primo Settecento, il tema della virtù, individuando lucidamente nell'allegoria il codice dominante: anche in questo caso, dalle premesse teoriche graviniane (e di Biagio Garofalo) si sviluppa una vivace tradizione di poesia allegorica che annovera la scrittura egloghistica di Gravina, quella di maggior respiro di Antonio Conti, la drammaturgia di Apostolo Zeno e del Metastasio austriaco, e la poesia di Alfonso Varano, le cui *visioni* recuperano e rilanciano un genere letterario destinato a una sorprendente fortuna sul crinale del secolo.

Chiude degnamente questo percorso un'interessante indagine sulle metamorfosi che il *topos* di Ercole al bivio conosce nella letteratura di primo Settecento, da Muratori a Metastasio, con una significativa sosta sulle coste partenopee dove il platonismo inglese di Shaftesbury incontra quello napoletano del circolo di Giuseppe Valletta e di Andrea Doria.

L'apparato iconografico, nient'affatto esornativo, consente di seguire il discorso critico di cui sottolinea i momenti di svolta in questa importante storia letteraria della virtù; ne emerge un quadro della questione esaustivo e intelligente, che affronta coraggiosamente un tema che richiede competenze e conoscenze diverse, nonché una sensibilità nella lettura dei testi che Alviera Bussotti dimostra di possedere saldamente.

Valentina Gallo

Giuseppe Gioachino Belli, *I sonetti*, edizione critica e commentata a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici, Edoardo Ripari, Torino, Einaudi 2018, voll. 4., pp. CLXXVIII-5050 (collana "I Millenni").

La vicenda editoriale dei *Sonetti* di

Giuseppe Gioachino Belli è tutta postuma. Il «monumento di quello che oggi è la plebe di Roma», uno dei capolavori della nostra letteratura, doveva andar distrutto nelle intenzioni dell'autore, che all'opera fu legato da un rapporto apparentemente controverso se, mentre ne raccomandava l'incenerimento, guardava bene di affidarla – in bella copia – a mani sicure, sicuro che al rogo non avrebbero provveduto. Pochi componimenti circolarono – e clandestinamente, senza permesso – fin quando fu vivo il poeta, che in serate ricorrenti li leggeva agli amici nelle case di Roma, impassibile come una specie di Buster Keaton: le testimonianze dicono che all'Accademia Tiberina, per i suoi versi italiani, quell'«ometto di mezzana statura, colla faccia amara tinta d'itterizia, colle movenze penose d'un malato di fegato» (secondo le antiche dottrine l'umor nero, dal quale Belli fu assediato fino a grave ipocondria, ha la sua origine nel fegato e nella bile), a un certo punto, tra «un mormorio d'aspettazione», sollecitato, «cavava di tasca un foglio, lo apriva, vi metteva sopra l'occhialetto, poi alzava la testa e annunziava il titolo al pubblico», prima di scandire distintamente. Per i versi dialettali, riservati a pochi felici e fidati, «sorbendo il caffè, dopo essersi fatto un po' pregare, ci recitava quei suoi sonetti che noi dicevamo proibiti. Pareva egli non potesse declamare a modo, se non sedeva comodamente, e non metteva in capo un berrettino di seta nera, che durante la recitazione veniva rigirato sul cranio. Non era possibile non smascellarsi dalle risa, sopra tutto per la serietà a cui atteggiava il suo volto sbarbato, e per se stesso severo, sul quale invano avresti aspettato un sorriso». Non si vuole far passare inosservata quell'impassibilità: non solo un artificio che per contrasto esaltava il comico, ma una presa di distanza dalla materia dei sonetti: lì parlava la plebe, non Belli. Infine, evitava perfino le repliche, perché nessuno potesse mandare a memoria quei versi. Ma la fama anche fuori d'Italia, prima con Gogol' poi con Sainte-Beuve, era pronta a deflagrare.

Con le edizioni, si iniziò due anni dopo la morte del poeta (1863), nel 1865-66, con la scelta «travestita» (Vergara Caffarelli) e «castrata» (Vigolo) edita dal Salviucci e dovuta al figlio Ciro e ad altri amici cautelosi non solo per ciò che riguardava il dire franco (per esempio, in *La vita dell'Omo*, un verso di stanca rassegnazione nell'abitudine che tutto di sé avvolge «lo spedale, li debbiti, la fica» diventava, con un rifacimento che ne trascinava altri per la rima, un banale «lo spedale, li debbiti, li fijji»); ma cautelosi anche per ogni segno rabbioso o rivoltoso («bono assai l'abbozzà, mejjo er cortello» diventava nientemeno «bbono l'abbacchio, mejjio assai l'agnello»: chi conosce *Le cose create* può immaginare da quale scempio venga travolto l'intero sonetto).

La prima edizione accurata e semiintegrale (1886-89) fu dovuta a Luigi Morandi, che vi appose un'ampia introduzione e importanti note storiche, ma che occasionò il primo disguido a una lettura corretta, raccogliendo nel famigerato «Sesto» i testi considerati osceni: il sesto volume di quell'edizione era venduto in busta chiusa e stampava delle "brutte parole" la lettera iniziale e la lettera finale: in mezzo, tanti puntini quante

erano le lettere ammutolite. Un best-seller.

Quando, nel 1952, vide la luce l'edizione critica dei *Sonetti* curata da Giorgio Vigolo, che aggiungeva i più di cento sonetti ritrovati da Pio Spezi, un articolo sulla «Strenna dei romanisti» salutò l'evento con un bell'avverbio con punto esclamativo: «Finalmente!». Vigolo, con qualche eccesso di raffinatezza, era stato già da decenni il promotore di una lettura di Belli in chiave moderna e decisamente maledetta, tanto da consigliare di arrivare al poeta via Rimbaud e viceversa. Il saggio introduttivo, poi raccolto nel capitale *Il genio del Belli* (1963), dava conto di una lettura lunga e intensa, altamente meditativa, iniziata già prima della scelta curata per «I classici del ridere» di Formiggini (1930-31).

Seguirono edizioni che, sulla scia dell'impresa filologica di Vigolo, ma con semplificazioni grafiche, spinsero Belli verso una lettura diffusa: una rapida annotazione di Bruno Cagli (1964) e soprattutto la stampa in una prestigiosa collana di grande diffusione come l'Universale Feltrinelli (1965), annotata da Maria Teresa Lanza e con la supervisione di Carlo Muscetta, furono i passaggi editoriali successivi.

Qualche decennio dopo, i tempi erano ormai maturi per l'edizione nazionale delle opere belliane. Ad oggi sono state stampati solo i sonetti con l'aggiunta di altri componimenti, col titolo di *Poesie romanesche* (1988-93), in una solenne edizione in dieci volumi (gli ultimi due doppi) commentata da Roberto Vighi, che al lucido, adamantino commento, annotante grafia e varianti, aggiungeva alcuni indispensabili strumenti (metrica, lessico). Vighi, rispetto a Vigolo, mutava la disposizione e l'ordine dei testi, filologicamente rivisitati. A questa imponente impresa si rifaceva per il testo quella che era finora l'ultima edizione, ampiamente commentata, dell'opera, curata nel 1998 da Marcello Teodonio, instancabile promotore del poeta e suo biografo (e si vogliono qui ricordare, sulla vita, i tre volumi dedicati a *Belli e la sua epoca* da Guglielmo Ianni).

«Finalmente!» è esclamazione da riproporre adesso che, a cura di Pietro Gibellini, del compianto Lucio Felici, romanista – e non solo – di valore, e di Edoardo Ripari, della nuova leva dei bellisti, appare un'edizione critica e commentata che sarà di riferimento per molto tempo, e che molto tempo richiederà per essere valutata pienamente, ricca di novità come è (*I Sonetti*, Einaudi, «I Millenni», pp. CLVIII-5038, con 48 tavole introdotte da Diana Samà, € 240,00), e della quale si auspica quanto prima un'edizione economica perché possa diventare strumento anche di studio. Ciò che va segnalato come novità si declina in vari punti, che qui si riesce poco più che a elencare: intanto la tripla introduzione di Gibellini, attento filologo e acuto interprete di Belli da mezzo secolo, che raccoglie motivi e suggestioni critiche nell'introduzione vera e propria, *Belli, moderno Dante* (titolo non iperbolico); ricostruisce a parte le vicende biografiche (fornendo al lettore anche i titoli per un percorso antologico); e infine nella nota filologica raduna le questioni non solo strettamente testuali, ma anche relative alla ricezione dell'opera. L'ordine dei sonetti (*vexata quaestio*) viene risistemato sul ripercorrimento degli autografi, così come la

grafia (altra *vexata quaestio*); le note, come ormai di consueto in doppia fascia, separano quelle di mano dell'autore – che in tal modo si costituivano quale memoria di una lingua morente ma mai morta – da quelle degli attuali curatori, che puntualmente citano dai commenti precedenti (così che l'annotazione è un punto di arrivo autentico, ben fondato su un ormai più che secolare lavoro): in più, ciascun sonetto è accompagnato da un vero e proprio saggio, più o meno esteso, nel quale confluiscono osservazioni che vanno dal momento storico alla valutazione estetica, in dialogo con la tradizione letteraria, tra fonti e – non di rado – foci: la ricostruzione di un mondo frammentato in 2279 sonetti. Va dunque detto che la somma dei saggi si presenta come un'enciclopedia delle cose romane ai tempi del poeta, un vivido e appassionante percorso brulicante di richiami: e il gigantesco poema costituito da sonetti, nel quale si entra da ogni parte, diventa un impressionante prosimetro, una città in vita nella quale viaggiare senza sosta. In coda, il lettore non pago troverà, in un'appendice filologica, l'apparato delle varianti d'autore, i sonetti incompiuti, e le poesie romanesche in altro metro. L'indice dei titoli richiama per ogni sonetto la disposizione che aveva nelle precedenti edizioni di riferimento di Vigolo e di Vighi (probabilmente la mole dell'opera non ha invece consentito né un incipitario né un indice dei nomi e delle cose notevoli, che anche per Vigolo apparve dalla terza edizione).

La domanda, come sempre, è: chi parla nei sonetti di Belli? Di chi sono quelle parole che vorrebbero presentarsi come fermate su nastro magnetico direttamente dalla bocca dei plebei e soltanto scandite in endecasillabi dal poeta? Ne consegue, ed è già un tentativo di soluzione, la constatazione che la grandezza di quella poesia, la sua forza, dipende molto dalle mani in cui va a finire, sciogliendo ambiguità e oscillazioni ideologiche e stilistiche in vario modo. Così, oltre che il Belli osceno confinato al «Sesto» in un protratto momento di pruderie che non teneva conto di come il motto del libro sarebbe dovuto essere il rifacimento di *lasciva est nobis pagina, vita proba*, ovvero «Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto», abbiamo avuto l'equivoco di un Belli reazionario contrapposto a un Porta progressista, che – per esempio nello schema di Sapegno – portò a una quasi liquidazione del Belli, confuso con i suoi personaggi e assorbito nel contesto della Roma di Gregorio XVI («A papa Grigorio je volevo bbene perché me dava er gusto del potenne dì male» è scritto in un appunto) tanto quanto Porta era visto soltanto con lo sfondo dell'Illuminismo lombardo (del poeta meneghino, il poeta romano fu notoriamente grande ammiratore, costringendosi a grave esborso per acquistarne le rime); e abbiamo avuto un Belli progressista, contro tutto e tutti e anche un po' contro l'evidenza, a partire dall'interpretazione friabile di un concetto letterario difficilmente definibile nella modernità, il realismo, che non è quasi mai coincidente col progressismo, ed è notoriamente, da Auerbach in poi, un fatto di registri linguistici e stilistici. Una volta percepita la grandezza di questa poesia, la domanda appare con tutta evidenza mal posta.

La realtà di Belli è molte cose, così

come il suo popolo, come insomma la plebe di Roma. E di ciò il poeta ebbe piena consapevolezza: la varietà del «Commedione» (come si intitolava la storica antologia approntata da Antonio Baldini, 1944) o della «commedia romana e celeste», per evocare un titolo innovativo nella bibliografia belliana (1969), di Giuseppe Paolo Samonà, crea un vero e proprio sistema di mondi che si sfiorano, interferiscono, meditano, rappresentano; e il coro delle migliaia di voci è sì il coro dei dannati della terra, ma regolarmente messo a vista dallo sfregio, dall'invettiva, dal comico, dal sarcasmo, dall'ironia e da un'impassibile serietà.

Un sonetto come *Un ber gusto romano*, dedicato allo sfregiare i muri da parte di adulti con dentro sonnecchiante ma pronto a svegliarsi un antico monello, è stato giustamente letto da Gibellini osservando che «gli stessi esempi di segni tracciati a carbone o graffiati col sasso sembrano riassumere il ventaglio complesso dei sonetti: cumuli pazienti di tessere per il gran mosaico della plebe di Roma (cifre), bozzetti e ritratti (pupazzi), giochi ambigui di senso e raffinate architetture formali (nodi di Gordio, nodi di Salomone), accensioni fantastiche (numeri e previsioni del lotto), irriverenza di suoni e di cose (parole e disegni osceni), ma anche la satira incisiva, tracciata col bastone del castigo, col sasso della selciata, col chiodo della tenacia».

Una Wunderkammer rovesciata e vocale, prima per l'orecchio e poi per la vista e poi per gli altri sensi: nei *Sonetti* tutto il malumore e tutta la maldicenza del mondo sono riversati in comico atrabiliare. La noirceur di Belli presume di tenere a distanza la plebe, di scrutarla come un paesaggio di insetti, ma l'entomologo invischiato – che voglia o no – si trova a essere parte in causa. Chi parla nei sonetti di Belli è la plebe di Roma, ma chi parli davvero resta un mistero pieno di meraviglie, uno stupore nuovo a ogni rilettura.

Raffaele Manica

Igino Ugo Tarchetti, *Disjecta. Frammenti lirici. E*dizione critica, introduzione e commento a cura di Roberto Mosena, Lanciano, Rocco Carabba, 2017, pp. 178.

Roberto Mosena è un sottile e limpido critico che si è fatto già notare per notevoli studi su Montale, Fenoglio, Ceccardi, Campana, nonché Goldoni.

Ora ci offre un ottimo lavoro di filologia e critica sulle poesie di Tarchetti. Egli ha studiato e confrontato per anni i testi del poeta in riviste ottocentesche sparse in numerose biblioteche italiane.

Oltre al testo stabilito, rivedendo le vecchie edizioni del Milelli (1879) e Ghidetti (1967), ha corredato ogni poesia di analisi stilistica e tematica impeccabili. Egli ha censito tutte le copie reperibili delle poesie del poeta e riportato per la prima volta tutti i testi ad una sede di pubblicazione, oltreché a lezione più prossima possibile alle volontà dell'autore.

Nell'introduzione al volume, il critico colloca Tarchetti nell'ambito della Scapigliatura, cercando consonanze e originalità di scelte stilistiche e tematiche con confronti con Camerana, Stecchetti e Zendrini.

Risulta l'importanza della Scapiglia-

tura per l'interesse portato ad «aspetti del patologico e del brutto» per il senso continuo dell'amore distruttivo o fragile, spesso legato all'ossessione del macabro e della morte.

In alcune poesie Mosena mostra un'interessante anticipazione della poesia crepuscolare nell'alternarsi di lessico letterario con lessico più quotidiano (per esempio: *baci, bisnonno, ciaramellava, fetidi, inconscia, ladri, sozzi, spazzo, vecchie*) nel perdurante classicismo di fondo. Meno frequente, ma non meno significativo, l'uso di voci provenienti da altre lingue (*alcade, alguazilli*) e di voci tecniche del bestiario mescolate a vocaboli afferenti alla sfera irreligiosa e sepolcrale.

Inoltre, Mosena mostra con chiarezza le costanti stilistiche del poeta (ripetizione, cantabilità, musicalità) che trovano più analitica disamina nell'ampio commento che segue ad ogni testo.

Il risultato cui il poeta aspira è quello «di creare una musica o una nenia cantilenante, ripetitiva fino all'eccesso, ossessiva pur essa come alcune sue figure e tematiche emblematiche».

Si veda, per esempio, la poesia:

L'ellera
Virtù d'eterno amore
Nell'ellera si asconde,
Mai per mutar di verni
Muta color di fronde:
Al freddo sasso avvinti
Gli steli innamorati
Seco nei desiati
Amplessi si confonde:
– Virtù d'eterno amore
Nell'ellera si asconde.

Virtù d'amore eterna
E' nel mio cor celata,
Né muta per inganni
L'anima innamorata
Al freddo amor degli uomini
Di caldo amor sospira,
Né si stanca osi adira
Di lor freddezza ingrata:
– Virtù d'amore eterna
E' nel mio cor celata.

Ad essa segue questo commento del critico: «Il testo si basa su una struttura fortemente ripetitiva, evidenziata dall'impiego del *refrain* strofico delle coppie di versi … Inoltre propone un parallelismo tra l'ellera e il cuore del poeta, tra gli steli innamorati della prima e l'anima innamorata del secondo. In entrambi è nascosta una immutabile virtù: l'imperituro amore che si prolunga eternamente, nonostante le avversità e le illusioni della vita (i *verni* e gli *inganni*)».

Da rilevare il recupero del motivo leopardiano della giovinezza infelice e perduta.

Vogliamo ricordare questa edizione dei *Disjecta* citando una breve ed efficace poesia nella quale la solitudine del poeta si esprime in modi lucidi e incisivi:

Amore ho in petto. Inospite
Landa attraverso io solo.
Bianca è la notte: inorano
Le pie rugiade il suolo…
Io vado, e ignoro il termine
del mio cammin qualsia
vado solingo, e lagrimo
Per la deserta via.

Ad essa segue il commento del critico: «il tema è quello del cammino solitario del poeta innamorato su una landa deserta e inospitale. Tuttavia, alla sua solitudine si oppone anche la placida raffigurazione di una

natura serena e soccorrevole: la notte è bianca, la rugiada caritatevole indora la terra».

Possiamo dire, in conclusione, di avere un'edizione corretta e ampiamente corredata di questo minore, ma interessante poeta dell'Ottocento.

Giulio Di Fonzo

Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 126.

In *Drammaturgia della fine* (2008) Alfonzetti, con un percorso diacronico che spazia da Eschilo a Pasolini, aveva trattato del «finale come atto interpretativo», secondo l'illuminante titolo della *Premessa*, e ora vi ritorna focalizzando l'attenzione su Pirandello, autore con cui dialoga intensamente da anni. Se invertendo il tradizionale ordine dei coefficienti esegetici, volti a iniziare dall'*incipit*, è l'epilogo la chiave di volta per entrare nei significati profondi di un testo teatrale, tale assunto risulta maggiormente attagliante per Pirandello. Appare, allora, non del tutto contingente che il suo primo lavoro teatrale (1893) sia titolato *L'Epilogo/Scene drammatiche*. Inizialmente e infruttuosamente proposto a diverse compagnie, verrà rappresentato nel 1910 con la denominazione di *La Morsa* (nella prima stampa del 1922 segnatamente il sottotitolo recupera il primo titolo), un atto unico che si ascrive di diritto a quella che Alfonzetti già aveva definito, e ora la ribadisce, la «nascita dell'epilogo» (p. 12). Sintomatico della «nascita dell'epilogo», l'atto unico si può ritenere una «vera e propria drammaturgia del finale» poiché, non importando quanto prima avvenuto, «la scena focalizza la scansione ultima, la catastrofe finale, che esprime una sorta di vertigine o di precipizio» (p. 13). Se l'atto unico risulta un genere assai frequentato da Verga e da altri drammaturghi italiani, qui inquadrati in rapide e incisive sequenze, sicuramente Pirandello è colui che lo ha gestito con maggiore cognizione di causa, come dimostrano i finali della *Morsa* e del *Dovere del medico*. Incentrati sugli esiti di un confessato o palese adulterio, solo apparentemente sono accumunati dal suicidio del personaggio colpevole di tradimento. Nella *Morsa*, la moglie adultera attua il suicidio fuori scena, con un colpo di pistola imprevedibile, non trovando altra soluzione presa com'è nella *morsa* tra un marito implacabile e un amante pusillanime. Nel *Dovere del medico* il marito adultero si suicida per ragioni non riconducibili al tradimento, ragioni che vanno al di là del senso di colpa: le reazioni alla tanto drammatizzata tematica della infedeltà coniugale si staccano perciò dagli esiti tradizionali.

La morte per suicidio sigla pertanto i due testi, ma oltre la morte, oltre quindi l'epilogo, si protendono gli altri due atti unici, *All'uscita* (andato in scena nel 1922) e *L'uomo dal fiore in bocca* (rappresentato nel 1923): in essi la morte si esprime in forme più misteriose e inquietanti proiettate al di là della morte medesima o nella subitanea coscienza della sua prossima venuta. Dai testi per così dire brevi Alfonzetti passa a quelli che principalmente hanno consacrato la fama di Pirandello, sempre avvalendosi di un pregnante discorso critico, sovente e felicemente mimetizzato da ac-

centi colloquiali tendenti a coinvolgere apertamente il lettore nell'incalzare della ricerca e degli interrogativi posti e risolti. E non mancano occasioni per rivolgersi a Pirandello se si rilegge la chiusa della *premessa*: «In un colloquio ideale, come piaceva a lui, gli direi: è un vero peccato, signor Pirandello, che Lei ci abbia lasciati orfani di due finali veramente epocali, ma noi li abbiamo "scoperti" e posti accanto agli altri, l'epilogo, l'enigma, il finale circolare, che a buon diritto sono veri e propri emblemi di un'epoca, come tutti i finali che si rispettino.» (p. 9). E si vedrà poco più avanti la "scoperta" di tali finali.

Con *Cosi è (se vi pare)* si ha un sovvertimento assoluto dei paradigmi teatrali per ammissione di Pirandello che, in una lettera a Virgilio Talli, non esita a definire «nuova» la concezione e «audacissima» la condotta (p. 42) della propria «*parabola*» (come da sottotitolo) e, infatti, in essa si frantumano i canoni naturalistici con un consequenziale epilogo «multiplo e simmetrico» che filosoficamente contesta «l'ossessiva e fallace ricerca di una verità fondata sulle verità dei singoli» (p. 46).

Finale filosofico per il *Giuoco delle parti*, un giuoco praticato da fantocci a cominciare da Leone Gala dal momento che egli esprime «la vuota forma della ragione», come asserisce il Capocomico dei *Sei personaggi*. Pirandello in apertura dei *Sei personaggi* svela ciò che del *Giuoco* nessuno era giunto a capire (cosa che gli «brucia»): egli delega al Capocomico il compito di istruire gli attori sulle significazioni dell'*incipit* del secondo atto del *Giuoco* quando Leone, vestito da cuoco, «è volutamente il fantoccio di sé stesso» (p. 62). Un finale filosofico esonerato dal riferire i dettagli del duello con la pistola svoltosi fuori scena, un finale che rafforza la totale dissociazione dai parametri naturalistici con i quali (e Pirandello lo constata, scrivendone a Ruggero Ruggeri) i critici del tempo si ostinavano a giudicare il testo, esplicitamente, dichiarato un giuoco. Un giuoco evidenziato dall'eloquente titolo del capitolo quarto del libro che recita *Pistole giocattoli e spade carnevalesche* e dove nel novero delle pistole rientrano pure quelle maneggiate dagli autori del teatro grottesco mentre la spada carnevalesca è prerogativa dell'*Enrico IV*.

«Finale da tragedia» (e Alfonzetti vi aggiunge anche «da dramma storico e da melodramma fuori tempo massimo», p. 73) per l'*Enrico IV* ma risolto in pochi attimi perché la drammaticità della stoccata mortale, inflitta all'antico rivale, viene stemperata dalle due dicotomiche asserzioni dei personaggi sulla reale o simulata pazzia del protagonista, asserzioni che si saldano con l'interrogazione sull'autenticità o meno della follia, su cui sono cadenzanti i dialoghi a partire dalla metà del secondo atto. Solamente con colpo assestato da una spada carnevalesca Pirandello può rifondare nella modernità il tragico.

Nella *Premessa* all'edizione Mondadori del 1933, Pirandello afferma che le sue tre opere metateatrali (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*) realizzano una trilogia giocata sul teatro nel teatro e che i personaggi, agenti in vari e differenti spazi scenici, concretizzano «ogni possibile conflitto»: si avrebbe, di conseguenza, un finale interrotto che, in-

vece, è disdetto dall'autore stesso quando afferma che se i «pretesti» su cui si basano sono incompiuti, interrotti o impediti, i tre lavori risultano «compiutissimi e perfetti» (p. 76). Ed è, proprio risalendo alle parole di Pirandello che Alfonzetti riorganizza, con efficaci e serrate argomentazioni, i meccanismi delle tre pièces e dimostra, con le dovute specificità per ognuna e con mirate digressioni volte a rafforzare le deduzioni, come i loro finali filosofici siano conclusi e circolari.

Il percorso dell'*impossibile finale* si chiude con *Non si sa come* e con i *Giganti della montagna*. Per *Non si sa come* l'indagine diventa appassionata poiché Alfonzetti confessando al lettore il proprio dubbio per un finale non consono al concetto del *non si sa come* va alla ricerca di un altro finale e lo scopre e lo ricostruisce grazie alle testimonianze di Pirandello; insomma, si spiega e ci spiega Pirandello ricorrendo a lui. Nella versione conosciuta il protagonista colpevole di adulterio viene ucciso con un colpo di pistola, viceversa nell'originaria si consumava veramente il dramma del *non si sa come*, il dramma dell'uomo freudiano, senza spargimento di sangue. Pirandello muta il finale su richiesta dell'attore Alessandro Moissi, al quale aveva sottoposto il copione, e manca l'occasione per concludere con un finale che «sarebbe stato un vero e proprio emblema epocale» (p. 94). Pirandello ci defrauda di un finale realmente «epocale», avendo la cognizione che esso avrebbe mostrato l'interrogativo del come conciliare l'identificazione dell'inconscio con la responsabilità delle nostre azioni e le loro consequenziali risposte da parte della società civile normalmente intesa. Una rinuncia confermata dal fatto che Pirandello pubblica il testo mantenendo la versione modificata.

All'opposto di *Non si sa come*, tutto giocato sulla parola, *I giganti della montagna* si muovono fra «nuvole e abissi, luci e ombre, silenzi e suoni, colori e oscurità» (p. 104). Ben cosciente di dare vita a un capolavoro, Pirandello, contrariamente all'abituale sua prassi, rimanda, forse volutamente e al pari inconsapevolmente, la conclusione (come è noto la conclusione di *Giganti* si deve ai ragguagli dati al figlio Stefano): il giungere alla conclusione avrebbe significato per lui vergare la parola fine.

Paola Trivero

Pasquale Tuscano, *Federigo Tozzi, narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, pp. 194.

Prendendo le mosse dalla biografia dello scrittore senese, figlio di un genitore violento e prevaricatore e di una madre debole e malaticcia, lo studioso ne ripercorre le vicende personali che hanno contribuito a formare il suo carattere, soprattutto alla luce del rapporto padre-figlio e della relazione con Emma Palagi, sua moglie, conosciuta tramite un annuncio su un giornale. Attraverso varie vicissitudini, come i due sfortunati viaggi a Roma nel tentativo di inserirsi nell'ambiente culturale della Capitale, viaggi durante i quali cerca invano di accreditarsi come romanziere e poeta, riuscendo soltanto a collaborare sporadicamente con alcune testate giornalistiche, si compie

la sua breve avventura di giovane scrittore autodidatta, dalla sensibilità esasperata, che muore di polmonite ad appena trentasette anni. Restano tuttavia le sue opere, che comprendono quasi tutti i generi letterari, romanzo, poesia, diario, teatro, novella, prosa lirica, anche se non secondario fu il lavoro come cronista, tanto da fondare, insieme all'amico Domenico Giuliotti, la rivista «La Torre», dal cattolicesimo intransigente virato verso un certo misticismo reazionario che riscopriva, accanto a Dante, i cattolici francesi dell'Ottocento e accanto alla *Divina Commedia* l'"Apocalisse" di Giovanni, temi in realtà più sentiti dal Giuliotti che da Tozzi, il quale aveva assunto la responsabilità delle sole pagine letterarie del periodico.

Egli si scaglia astiosamente contro i crepuscolari e i futuristi, i vociani e il Carducci, l'accademismo e l'inerzia dell'ambiente culturale italiano ma in verità, più che nel giornalismo, dimostra le proprie capacità esordendo con due raccolte poetiche, *La zampogna verde* (1911) e *La città della Vergine* (1913), che furono pressoché ignorate alla critica. La prima si compone di sonetti e ballate aventi come sfondo il paesaggio senese da una parte e dall'altra l'espressione di una religiosità che oscilla tra misticismo e "inquietudine della coscienza", come sottolinea lo studioso. La seconda invece è un poema composto da sei canti in quartine di versi endecasillabi variamente rimate dedicato a Siena, città posta sotto la protezione di Maria e della quale Tozzi si vuole fare cantore per esprimere le contraddizioni nel bene e nel male del suo luogo natio, esaltandone i monumenti, i personaggi storici, le battaglie. Ad esse si aggiungono anche i componimenti intitolati "Fascicoli" e "Liriche sparse" per desiderio del figlio dello scrittore, Glauco, che li raccolse nel volume intitolato *Poesie*, quindi nelle "Opere" complete (Vallecchi, 1981).

Lo studioso prende in esame altresì la sua produzione lirico-narrativa, che comprende il trittico *Bestie*, *Cose-Persone* e *Barche capovolte* (1910-15), testi invero assai singolari nel panorama letterario italiano, non privi di originalità e attualità sia per lo stile sia per le tematiche affrontate che rivelano la grande umanità di Tozzi, attento anche alle più minuscole e insignificanti creature della natura. Ma è nella misura breve della novella che egli si mostra più compiutamente autore, a partire dalla prima intitolata "In campagna" (1910), in cui il protagonista, Guglielmo, sembra quasi il prototipo di tanti altri personaggi tozziani dalla psicologia contorta, dagli amori problematici, segnati dalla noia del vivere, sempre sullo sfondo di una Toscana fortemente caratterizzata. Diverse novelle, come "Il ciuco" e "Gli amori vani" (1908 e 1910) «esprimono un forte senso di frustrazione e di morte», rileva lo studioso, ma anche numerose altre, tutte minuziosamente analizzate, indagano sulla natura umana con una sottigliezza spasmodica, segno della sensibilità quasi eccessiva dello scrittore, il quale pone al centro della narrazione personaggi generalmente legati al mondo rurale, dalle vite straziate e strazianti, segnate dal caso inesplicabile o dal destino più atroce, in cui la brama di possesso, dei beni o delle donne, la miseria devastante, l'amoralità frenata dalle inibizioni o scatenata dalle passioni

determinano ferocemente le umane esistenze.

Su ispirazione degli amici Pirandello e Vergani, pure il teatro fu tentato da Tozzi nei generi del dramma, della commedia, del mimo, della fiaba scenica, dedicandosi alla scrittura teatrale che praticò dal 1908 al 1919, senza grandi esiti, sapendo che i risultati migliori li otteneva con i romanzi, le novelle, le prose aforistiche. Il volume che il figlio Glauco ha riservato al teatro, nella raccolta completa delle *Opere*, comprende sedici titoli. Tra i drammi spicca *L'incalco*, considerata la sua opera teatrale più completa, dove è riproposto un tema tipicamente tozziano, il contrasto col padre.

Si arriva così agli scritti più notevoli, a partire da *Ricordi di un impiegato*, pubblicato postumo nel 1920, col quale Tozzi voleva realizzare un romanzo "nuovo", psicologico e memorialistico. Il protagonista, Leopoldo, è un po' il precursore ideale dell'*Uomo senza qualità* di Musil (1930-1933), figura che sarà esplicata assai bene anche dall'Alfonso Nitti di Svevo e dal Gino Bianchi di Piero Jahier. Insofferente al lavoro che è costretto a svolgere, scostante nei confronti dei colleghi, succube della passione amorosa più vagheggiata che realizzata, Leopoldo non riesce a sottrarsi all'autoritarismo familiare, destinato com'è a fallire quasi con un compiacimento da masochista, ma è anche simbolo del ribelle che detesta le convenzioni, il perbenismo, l'ipocrisia borghesi. Le opere per cui Tozzi è maggiormente conosciuto e apprezzato dalla critica e dai lettori più attenti sono certamente i romanzi più importanti, a cominciare da *Gli egoisti*, scritto tra il 1917 e il 1919 e pubblicato nel 1923. Si tratta del suo libro più autobiografico con al centro un giovane musicista velleitario, sicuro del proprio talento e deciso a farlo riconoscere ma che in effetti, scontrandosi con la dura realtà della Capitale, si rende presto conto del proprio fallimento, come uomo e come artista.

Ancora più significativo, emblematico della scrittura fortemente tozziana, dei contenuti più propriamente consoni al suo carattere di scrittore che indaga il mondo contadino della campagna toscana, è *Il podere*, composto tra il 1917 e il 1918 e comparso nel 1921. Qui le passioni di uomini e donne immersi in una condizione quasi animalesca, sia per l'abietta qualità della vita, sia per l'amoralità pressoché spaventosa, si scatenano senza freni di fronte alla miseria dauna parte e alla brama di possesso dall'altra. Il giovane Remigio, erede della proprietà paterna, ma mai affrancato dagli odi e dalle invidie dei suoi sottoposti, sarà il capro espiatorio su cui si scaglierà l'astio incancrenito dei contadini, succubi per anni del padre, uomo gretto e feroce. Lo sforzo di sfuggire allo spettro opprimente del genitoresi rivelerà inutile: situazione più che freudiana kafkiana, secondo lo studioso, con l'ombra onnipresente del padre che si allunga indefinitamente sulla sua intera esistenza, schiacciandola, e la tentata ribellione che viene atrocemente punita.

Adele, un abbozzo di romanzo scritto intorno ai primi anni dieci del Novecento, assai poco noto, rappresenta, a detta di alcuni tra i più autorevoli critici italianiquali Carlo Bo e Giorgio Luti, quasi la premessa a un altro libro fondamentale di Tozzi, os-

sia *Con gli occhi chiusi* (1919). Nel primo l'indagine psicologica dei personaggi, lo studio delle passioni, lo sfondo sempre vivissimo di Siena e della campagna senese ma anche di Roma e Firenze, prefigurano già i protagonisti del secondo, con lo scontro pressoché continuo e inevitabile tra i sessi. Qui emergono i caratteri dei due innamorati, padrone e serva, radicalmente diversi ma ostinatamente decisi a rimanere tali, a non cedere l'uno all'altra per alcuna ragione, neanche in nome dell'amore. Pietro resterà fino alla fine "con gli occhi chiusi" non volendo vedere l'abisso in cui è caduta Ghisola, per non prendere coscienza della propria incapacità a penetrare la realtà, a vivere, in definitiva.

In conclusione, il romanzo *Tre croci* (1920), che rappresenta uno dei vertici più alti dell'opera tozziana. Nato da un fatto di cronaca, il fallimento dei tre fratelli Torrini, librai antiquari a Siena, rinominati Gambi dall'autoreche lo scrive in pochi giorni, ha per protagonista la "roba", più che i personaggi veri e propri, ossia si ritorna al nucleo fondante del *Podere*, anche se in *Tre croci*, diversamente da quest'ultimo, non è la proprietà terriera a scatenare le contrastanti cupidigie ma una bottega. In entrambi però c'è la dissoluzione del patrimonio con lo spreco dei beni ereditati e la noncuranza di quanto affidato dagli avi. Nella corsa incosciente verso la perdizione, i tre fratelli sono prefigurati quasi nella loro bestialità, più che umanità, come tanti altri personaggi di Tozzi. La loro crudeltà e violenza si riverberano perfino sul paesaggio, come fosse degna cornice allo sfacelo morale per il quale i Gambi saranno assolti soltanto dopo morti, in virtù del ravvedimento dell'ultimo fratello superstite.

Il volume si conclude con l'analisi degli scritti più significativi della critica tozziana, dagli anni venti del Novecento ai giorni nostri. A Pasquale Tuscano, illustre studioso, va tutto il merito della magistrale rilettura di uno dei massimi scrittori italiani.

Francesca Farina

Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014). Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, Bari; 3-4, 9 dicembre 2014), a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (Lecce), Besa, 2017, 2 tomi, pp. 724.

Antonio Lucio Giannone, ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università del Salento, da molti anni impegnato in un'assidua e rigorosa opera d'indagine e di ricerca volta alla riscoperta e alla riedizione critica degli scritti di Vittorio Bodini, ha curato il volume n. 10 della collana Bodiniana, da lui stesso diretta per i tipi di Besa editrice, uscito di recente (2017).

Il volume, intitolato *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, è diviso in due ponderosi tomi per un totale ben 724 pagine e raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale di Studi, organizzato tra Lecce (3-4 dicembre) e Bari (9 dicembre) nel 2014 dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, con la collaborazione del Centro Studi "Vittorio Bodini" e col sostegno dell'Assessorato alla Cultura della Regione Puglia, in occasione del centenario della nascita dello scrittore. Nelle quattro

sessioni leccesi, l'attenzione è stata rivolta principalmente all'esame della produzione poetica, mentre, nelle due sessioni baresi, si è preferito privilegiare l'attività di ispanista e la rivista «L'esperienza poetica», nella quale Bodini espresse compiutamente la complessità che la novità della sua proposta sussumeva. E così, dopo l'utile *Prefazione* di Giannone, si susseguono trentacinque saggi (venti nel I tomo e quindici nel II), che ricostruiscono a tutto tondo la portata e l'impatto che la poetica, la poesia e la prosa di Bodini ebbero all'interno del panorama letterario nazionale ed europeo.

A partire dal solido contributo di Giulio Ferroni, intitolato *Luce e buio del Sud*, nel quale il critico individua nella «vivace disponibilità sperimentale» il nucleo portante del percorso poetico di Bodini e sottolinea come quello dello scrittore sia stato «uno sperimentalismo aperto in più direzioni, animato dalla passione per la poesia, dalla curiosità per il mondo, da una determinante tensione tra radicamento nel Sud e prospettiva europea», sempre comunque «estraneo a programmi troppo vincolanti, disposto a ridiscutere se stesso nella verifica dei contesti e delle proprie possibilità espressive».

È ciò che emerge pure dal persuasivo saggio di Giannone, massimo esperto dello scrittore pugliese, intitolato *Mobili prospettive della poesia bodiniana*. Qui il critico scandaglia in profondità, spesso con il ricorso a documenti inediti o poco noti, la complessa fase della teoresi poetica di Bodini, individuandone con acume un primo snodo fondamentale nel delicato ma decisivo soggiorno fiorentino degli anni 1937-1940, durante il quale conobbe alcuni degli esponenti più significativi della letteratura nazionale (Montale, Vittorini, Bo, Macrì, Luzi, Bigongiari, Pratolini e altri) e si immerse nella lettura di «libri sconvolgenti, come Kafka, Proust, Joyce», che gli aprirono gli orizzonti della letteratura europea. Orizzonti destinati ad ampliarsi in seguito alla permanenza di Bodini in Spagna (e siamo ad un altro snodo fondamentale, più volte indagato da Giannone), terra nella quale lo scrittore (ri)trova, lontano da casa, connotati vicini e simili alla realtà della sua terra, quel Sud che diviene così rappresentativo di una condizione umana e, quindi, valore universale, senza spazio e senza tempo, bisognoso di una nuova epifania della parola. Siffatte prospettive divengono strutture portanti dell'attività più intensa e significativa di Bodini dopo il ritorno dalla Spagna, quando, come sottolinea Giannone, tanto negli scritti critici, quanto nella «produzione creativa, in versi e in prosa, emerge il tema del Sud che sarà al centro delle raccolte 'lunari' e dei racconti degli anni Cinquanta» (p. 83).

Strettamente legata a questa visione del Sud è senz'altro la specifica e singolare interpretazione di Bodini a proposito del barocco, come emerge dall'acuto e convincente saggio di Andrea Battistini, *Vittorio Bodini e il demone gnoseologico del barocco*, nel quale il critico evidenzia la portata innovativa del pensiero di Bodini, che «opponeva a un'idea di barocco quale periodo di decadenza rispetto all'esclusivo parametro quattro-cinquecentesco la concezione di una sua alternativa, in un sistema irriducibilmente bipolare dalla portata metastorica, in cui all'armonia rinasci-

mentale veniva a contrapporsi una visione del mondo più drammatica, inquieta, per certi versi angosciosa, dettata da un'acuta percezione di precarietà, di caducità, di vuoto, di assenza» (p. 181), squadernando in tal modo il canonico iato armonia-disordine perpetuato dalle interpretazioni arcadico-illuministico-romantiche e, in ultimo, dall'idealismo di matrice crociana.

Nella dimensione «inquieta e in divenire della modernità letteraria» situa la radice delle questioni che Bodini affronta in tutta la sua opera anche Fabio Moliterni nel suo persuasivo saggio, *Barocco, surrealismo, neoavanguardie. Vittorio Bodini e Luciano Anceschi (con lettere inedite)*, nel quale il critico, pure con il ricorso a interessantissimi documenti inediti, analizza la singolare posizione assunta dall''antisistematico' Bodini nei confronti dei fatti letterari. Emerge la posizione di rilievo dello scrittore all'interno del panorama letterario del Novecento italiano ed europeo, ribadito anche in altri saggi (Franco Martina, Maria Teresa Pano, Dario. Tomasello), che evidenziano la fitta rete di rapporti tra Bodini e numerosi altri intellettuali, come Tommaso Fiore, Giacinto Spagnoletti, Giovanni Giudici.

Agli aspetti più specificamente legati alla produzione in prosa di Bodini si interessa Giuseppe Bonifacino, il quale, nel saggio *La morte e altre figure. Bodini in prosa*, indaga con la solita acribia un «campo tematico di spiccato quanto fertile dominio nell'opera tutta di Bodini»: quello della morte, declinato nelle «diverse fasi della sua prosa» secondo ritmi e stilemi diversificati. Non meno interessanti appaiono le puntualizzazioni di Ettore Catalano a proposito delle talvolta 'velenose' posizioni polemiche di Bodini, quali si andarono configurando sull'«Esperienza poetica», rivista da lui fondata e diretta; la decisa presa di posizione nei confronti della complessa situazione politica spagnola dei primi anni '60 (Anna Lucia Denitto); le risultanze cromatiche nell'opera bodiniana (Sonia Schilardi). Né vanno sottaciuti gli importanti contributi relativi alla fondamentale attività di ispanista, nella quale Bodini profuse sforzi ed energie considerevoli.

E così, in apertura del II tomo, Laura Dolfi, nel saggio intitolato *La Spagna: traduzione e poesia*, ribadisce il legame indissolubile tra Bodini e la Spagna, individuando in un incontro con Oreste Macrì, avvenuto nel dicembre 1940, le scaturigini di tale legame; ben prima, quindi, del lungo soggiorno del 1946-1949 in quel paese; soggiorno che, semmai, avrebbe confermato, «in forma esplicita e totale, la scelta culturale operata a distanza» (p. 392).

Davvero interessante e ricco di spunti appare il saggio di Giuseppe Mazzocchi, *Bodini e Góngora: due vite mangiate dalla poesia*, nel quale il critico insiste in maniera convincente sulla novità introdotta da Bodini a proposito di un'analisi che svincola il grande poeta spagnolo dalle costrizioni interpretative che lo avevano relegato in una sorta di gabbia 'formale, pragmaticamente pura e avulsa dalla storia' per «un Góngora *umano*, e dunque inevitabilmente storico, espressione tra le più alte della sensibilità barocca europea» (p. 412). Proprio siffatta 'umanità', secondo il critico, è alla base del privilegio accordato da Bodini al Góngora

«dei *romances*, delle *letrillas*, delle poesie popolaresche; meno a quello dei sonetti e dei due poemi maggiori, *Soledades* e *Polifemo*» (pp. 413-414), come, peraltro, risulta evidente dalle interessantissime traduzioni inedite di Góngora, conservate nella busta 24, fasc. 113 dell'Archivio Bodini, che qui Mazzocchi presenta in un'accurata edizione, filologicamente sorvegliata.

In verità, pure tutti gli altri contributi del II tomo, volti a indagare il poliedrico ispanismo bodiniano, appaiono convincenti e sorretti da solide argomentazioni e rigore di metodo. Tutti, mi sembra, colgano una convergenza tra l'attività di traduttore e quella di interprete e di studioso, specie con riferimento alla dimensione metatemporale del barocco e a quella metageografica di un Sud universale, costantemente presente e vivo in tutta la produzione bodiniana, individuato, ritrovato, spesso, lontano da casa: in Spagna, appunto, terra alla quale Bodini rivolge l'attenzione, cogliendone la dimensione più intima ma tanto vicina e simile alla realtà della sua terra. Insomma, la 'trasfigurazione' del Sud in simbolo assoluto: non semplice cronotopo ma valore universale, senza spazio e senza tempo, correlativo di una condizione umana.

Pertanto, dopo la pubblicazione degli Atti del Convegno del 2014, nessuno potrà più accampare alibi a proposito di una presunta, e spesso comoda, scarsa diffusione dell'opera di uno dei maggiori interpreti del Novecento letterario italiano ed europeo, figura poliedrica e, per quanto attiene all'attività letteraria, in prosa e in versi, dagli aspetti multiformi. Forse, proprio tale vivacità si traduce in oggettive difficoltà quanto alla collocazione di questo intellettuale all'interno del pur variegato panorama letterario del Novecento, ma non giustifica in alcun modo l'oblio nel quale si è 'preferito' relegare Vittorio Bodini. Ora, grazie alla pubblicazione di questo volume di Atti, ognuno può e deve riconsiderare l'opera bodiniana nel suo complesso, senza la pretesa di cercare e trovare a tutti i costi una forzata, e direi inopportuna, collocazione dello scrittore in un canone (pre)definito secondo parametri ormai sclerotizzati ed obsoleti; pretesa che, spesso, ha causato la rimozione di voci letterarie di assoluto valore (penso, ad esempio, a Calvino). Anche perché appare davvero giunto il momento di smettere, come sosteneva proprio Bodini, di «studiare solo la storia degli altri senza conoscere nulla della propria».

Fabio D'Astore

Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*. Edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 368.

Polemista, osservatore acuto della società italiana e *Kulturkritik* degno della grande intellettualità mitteleuropea, Franco Fortini ha segnato, forse più di quanto oggi non appaia ai nostri occhi disimpegnati, il marxismo e in generale il pensiero critico del Novecento italiano. Il centenario della sua nascita ha consentito di fare il punto sugli studi dedicati a una personalità che ha lasciato note, articoli e saggi ancora in grado di porre interrogativi sul nostro tempo, così distante da quello in cui hanno ope-

rato Fortini e altri intellettuali come Pasolini o Volponi, eppure così vicino per comuni incertezze economiche, politiche e sociali.

Se il saggista Fortini è sempre stato riconosciuto come un protagonista del più acceso dibattito culturale, non si può dire lo stesso del poeta. È tutto sommato recente la riedizione, per le cure di Luca Lenzini, di *Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 2014), che ha finalmente colmato un vuoto ingombrante nell'offerta poetica del Paese; ed è significativo che di Fortini esista il 'Meridiano' contenente *Saggi ed epigrammi*, ma non un volume sull'intera opera in versi, tanto che Romano Luperini si è chiesto se questa assenza, solo in parte risarcita dalla curatela di Lenzini, non debba essere letta come una sorta di *damnatio memoriae* per ragioni politiche. Non di meno, sono stati molti, nel 2017, gli interventi dedicati alla produzione poetica di Fortini, alle sue ipotesi metriche, finanche alle traduzioni dal tedesco (vale la pena menzionare la fortuna perdurante del suo Brecht).

Quasi a saggiare l'effettiva importanza di una commemorazione che ha preferito predisporre l'apertura di cantieri di lavoro piuttosto che consumarsi in toni celebrativi, sono molte le recenti pubblicazioni dedicate a Fortini: disponiamo ora di un volume curato da Luca Daino sul lavoro editoriale di Fortini presso la Mondadori (*La gioia di conoscere. I pareri editoriali di Franco Fortini per Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2017), dell'edizione critica e commentata della prosa inedita *La guerra a Milano. Estate 1943,* allestita da Alessandro La Monica (Pisa, Pacini, 2017), e altrettanto ricco si rivela il versante poetico, se pensiamo alla monografia licenziata da Francesco Diaco su *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini* (Macerata, Quodlibet, 2017). Tuttavia, a pochi mesi dalla conclusione del centenario, è Bernardo De Luca a licenziare un volume che potrebbe inaugurare un nuovo filone di studi sui testi di Fortini. Filologo di scuola fridericiana e già autore di un notevole contributo sulla metrica fortiniana, De Luca è il responsabile dell'edizione critica e del primo commento integrale a *Foglio di via e altri versi*, libro d'esordio dell'intellettuale fiorentino.

Era il 1945 quando un allora ventisettenne Franco Fortini consegnava il dattiloscritto della sua opera prima a Elio Vittorini; il libro venne pubblicato appena un anno dopo, nel '46, per poi essere oggetto di nuove edizioni nel 1959, 1967 e nel 1978 che ne mutano la fisionomia per mezzo di rimaneggiamenti e sottrazioni. La prima, originale scelta di De Luca consiste proprio nella messa a testo della prima edizione della raccolta, dando conto delle successive estromissioni e delle varianti evolutive delle singole liriche in due fasce d'apparato. In realtà, le fasce sarebbero tre, ma la variantistica genetica, desumibile da avantesti e bozze a nostra disposizione, è piuttosto esigua, giacché sono relativamente pochi i materiali mano-dattiloscritti inerenti *Foglio di via* – si possiedono solo una carta velina del 1944 su cui è vergato il testo di *Italia 1942*, conservata presso la Zentralbibliothek di Zurigo, e il dattiloscritto, oggi presso la Fondazione Mondadori di Milano, di una raccolta inedita (ma leggibile in uno studio di Riccardo

Bonavita) intitolata *Fra due distanze*, che avrebbe dovuto comprendere sette poesie poi confluite nell'edizione '67 di *Foglio di via*.

Anziché rimettere in circolazione le ultime volontà dell'autore, compito ormai svolto dall'edizione Lenzini delle *Poesie*, De Luca ripropone il progetto con il quale Fortini si presenta al pubblico, esordendo con una fisionomia già ben definita ma di certo lontana da quella che, successivamente, avrebbe cercato di far assumere alle sue pregresse prove poetiche. L'edizione del '67 cassa ben sette poesie della sezione *Elegie* e ne aggiunge altrettanti di carattere politico, come *A un'operaia milanese* e *La gioia avvenire*. Il successivo aumento di unitarietà tematica della raccolta, ottenuto per mezzo di estromissioni e nuovi ingressi, serve ad allineare il profilo esordiale alle «istanze intellettuali e politiche del presente» (p. 31); insomma, Fortini fa autocritica poetica alla luce delle sue idee mature, meglio espresse in libri come *Una volta per sempre* e *Questo muro*. De Luca propone invece un *Foglio di via* che non è (ancora) il libro dell'autocoscienza politica, ma quello della formazione graduale e tormentata della stessa, costretta a fare i conti anche con questioni religiose ed esistenziali.

Nell'introduzione al volume, il critico sfronda molti luoghi comuni accumulatisi sul *Foglio*, a cominciare da quello relativo alle poetiche che fonderebbero la scrittura del primo Fortini. La questione dell'influenza ermetica, per esempio, viene ridiscussa alla luce delle nuove interpretazioni dell'Ermetismo, di cui si è riconosciuta l'esplosione in esperienze tra loro dissimili sin dalla metà degli anni Trenta e pertanto non più comprendente autori un tempo accostati al filone; emblematico è il caso di Montale, che pure è una presenza essenziale della prima edizione di *Foglio di via*. Attraverso l'analisi macrotestuale, De Luca profila anzi un anti-ermetismo che sfrutta gli stilemi tipici della corrente fondata sulla centralità dell'io lirico per rendere, con gusto del paradosso, «la negazione di un'idea egocentrica e narcisistica dell'esistenza e della poesia» (p. 23). Ancora l'indagine sul macrotesto consente di far luce sulle strategie metriche attuate dall'autore, la cui poetica trova uno dei suoi aspetti più complessi proprio nel ragionamento sul recupero delle forme della tradizione. Nell'ultima sezione del libro, intitolata con apparente genericità *Altri versi*, i prodromi del 'manierismo' del Fortini maturo si manifestano in titoli come *Sonetto* o *Strofe* o nell'elezione di Torquato Tasso quale modello per un madrigale. Tuttavia, è osservando i 'testi-dispositivi', cioè quelli che «si pongono come snodi importanti nell'assetto macrotestuale» (p. 38), che si può riconoscere uno sfruttamento in chiave strutturale del fatto metrico: i testi liminari che aprono e chiudono le diverse sezioni del libro presentano infatti «parallelismi metrici» che rafforzano, sul piano formale, un attento «sistema di rimandi che collabora alla strutturazione della raccolta» (*ibidem*).

Dato il ruolo essenziale della costruzione interna del libro, De Luca individua ulteriori collegamenti fra testi e sezioni (e, a onor del vero, anche tra liriche del *Foglio* e quelle della produzione successiva) nello spazio del commento, che si rifà alla tripartizione canonica di cappello intro-

duttivo, nota metrica e note ai singoli versi. Numerose le informazioni stilistiche che si traggono dall'analisi ravvicinata dei testi, rapportate pur sempre ai contenuti che esprimono e all'economia macrotestuale; evidente è il caso dell'apertura con la congiunzione *e*, tratto tipico di *Foglio di via* sin dal componimento incipitario «*E questo è il sonno, edera nera, nostra*», che spesso assurge a «connessione narrativa» che indica «una continuità entro gli stati d'animo del soggetto» (p. 345). Ma è sul fronte della cosiddetta 'enciclopedia dell'autore' che diventano manifeste le esigenze del commento, giacché pochi autori come Fortini hanno ingaggiato un corpo a corpo con la Storia: gli ormai remoti *realia*, gli eventi collettivi a cui si riferiscono tante liriche – come l'istituzione e la rivolta del ghetto di Varsavia che fanno da sfondo a *Varsavia 1939* e *1944* –, lo stesso linguaggio politico chiarissimo al lettore italiano del secondo Novecento, ma ora anacronistico – si pensi a una parola come «compagno», preziosa per il comunista Fortini ma oggi caduta in disgrazia, o ancora al «manifesto», un tempo veicolo privilegiato della propaganda e oggi superato dalla comunicazione digitale – fanno del *Foglio* un libro fortemente legato al suo tempo, che necessita di uno strumento ermeneutico puntuale per poter esprimere tutto il potenziale del suo messaggio politico.

A tal proposito, è bene evidenziare come l'originalità dell'interpretazione deluchiana, che restituisce un libro omogeneo ma non privo di contraddizioni e ombre – che ne aumentano, se possibile, il fascino – non offra alcun destro a 'depoliticizzazioni' della scrittura di Fortini. Contro un certo 'revisionismo critico', De Luca osserva come *Foglio di via* contenga già, *in nuce* e in una forma magari ancora asistematica, i nuclei tematici e ideologici dell'esperienza fortiniana, come l'intenzione di «fare della poesia il campo delle tensioni della storia, certo da una specifica prospettiva politica» (p. 41). Merito del curatore è aver saputo fornire le chiavi d'accesso a un'idea di scrittura in versi profondamente politica, per nulla leggera e mai onanistica, neppure quando votata a un maggiore lirismo. Supererebbe di gran lunga gli intenti di questa recensione, invece, chiedersi che senso possa avere tornare a leggere, sia pure con l'ausilio di una guida attrezzatissima, un libro che sembra provenire da epoche remote e per certi versi perdute; eppure, solo ricordando che «La scuola della gioia è piena di pianto e sangue / Ma anche di eternità» si potrà tornare a pensare – con la consapevolezza delle difficoltà e le promesse di liberazione che comportano gli autentici cambiamenti – a un'idea di futuro, o come avrebbe preferito dire il poeta, di *avvenire*.

Giuseppe Andrea Liberti

Costanza Geddes da Filicaia (a cura di), *Leopardismi del Novecento*, Macerata, EUM Edizioni Università di Macerata, 2016, pp. 120.

È noto che Benedetto Croce scrisse il saggio su Leopardi compreso in *Poesia e non poesia* (1923) per delegittimare il «leopardismo» inteso come modello critico-intellettuale e stilistico-letterario.

In quelle pagine, di certo non fra le

sue più felici, il filosofo napoletano prendeva duramente posizione contro il «fallace concetto…di un Leopardi sommo pensatore, le cui argomentazioni e dottrine trovino luogo nella storia della filosofia», giacché il complesso delle sue idee altro non era che il riflesso di «una vita strozzata» e il suo «sistema» si riduceva a «proiezione raziocinante del proprio stato infelice».

Egli individuava altresì, con un'operazione seccamente riduttiva, il vero accento poetico «non dove» lo scrittore «polemizza, ironizza e satireggia, e ride male, ma dove si esprime serio e commosso», e quindi nei «cosiddetti 'idillî', *in* quelli giovanili e *nei* posteriori, *nei* 'grandi idillî'», ove «la sua parola acquista colore, il suo ritmo si fa dolce e flessuoso e pieno di armonie e di intime rime, la commozione trema riflettendosi nella pura e lucente goccia di rugiada della poesia».

Il Novecento ha sostanzialmente respinto tale forzoso e unilaterale ridimensionamento, valorizzando le riflessioni teoriche del Recanatese (v. al proposito gli studî fondamentali di Sebastiano Timpanaro) e affermando a più riprese la rilevanza assoluta della ricerca artistica, sottolineandone l'esemplare centralità, se Mario Petrucciani, nel corso del Convegno internazionale *Leopardi e il Novecento* (Recanati, 2-5 ottobre 1972), non esitò a riconoscere nel poeta dei *Canti* «uno dei veicoli, difficilmente sostituibile, di una…nuova epistemologia letteraria».

Il secolo scorso è stato infatti caratterizzato da ricorrenti, significativi «leopardismi», cioè da richiami meditati e intensi alla lezione lirica ed etico-culturale del Leopardi; e di alcuni di essi dà conto con acutezza e rigore questo volume, espressione dell'attività di commento testuale e di indagine critica promossa dalla Cattedra Giacomo Leopardi dell'Università di Macerata.

I contributi in esso raccolti insistono sulla ricognizione attenta dell'eredità letteraria leopardiana, innanzitutto a livello di trasmissione di importanti nuclei tematici, ma pure quale prezioso magistero linguistico-formale, quale sorgente di immagini, di suggestioni emotive e sentimentali, nonché di soluzioni stilistiche e metriche.

Ad esempio la curatrice Geddes da Filicaia in *Leopardismi campaniani* si sofferma sull'interesse indubbio dimostrato da Dino Campana per la poesia del Leopardi, nonostante che lo scrittore toscano «certamente non annover*asse* l'opera del recanatese fra le sue fonti di ispirazione primaria» (p. 16).

La studiosa pone specificamente in risalto alcuni motivi comuni come il *ricordo* («Va tuttavia notato che, se la memoria leopardiana ha un valore primariamente evocativo, sorta di primigenia, vaga rimembranza, il ricordo campaniano assume invece le caratteristiche di una sorta di ossessivo rimuginare su immagini, suoni, figure, colori», p. 12), le atmosfere notturne di chiara derivazione romantica, le nozioni ricorrenti del *silenzio* e dell'*infinito*, la presenza frequente del lemma vag- (*vago*, *vagare*…); si tratta di annotazioni che sottintendono l'ancoraggio di un lavoro d'arte sicuramente innovativo come i *Canti Orfici* a una determinata tradizione letteraria, la sua collocazione entro «una precisa 'genealogia' poetica e intellettuale» (p. 11): d'altronde «la scelta del so-

stantivo 'canti'» (*ibidem*) potrebbe essere un segnale in tal senso rivelatore.

Ha ancora un prevalente fondamento tematico l'analisi di Simona Costa in *Leopardi, Pirandello e l'apocalisse*.

Si sa che il drammaturgo e narratore siciliano considerava Leopardi il più grande poeta italiano e dai testi di lui trasse numerosi spunti d'invenzione fantastica e di serrata polemica, a partire dall'«irrisione della concezione antropocentrica» che «è certo un punto focale della filiazione Leopardi-Pirandello» (p. 28), alla quale si connettono altri temi (l'indifferenza della natura, l'assurdità della vita, l'inconsistenza del cosiddetto progresso scientifico, la spiccata infelicità umana rispetto agli animali: motivi ravvisabili talora allo stato di «un tessuto citazionale volutamente di immediata decifrazione come il *Fu Mattia Pascal*», p. 30), fino all'ipotesi distopico-apocalittica della distruzione della terra già contemplata dal Recanatese nella parte conclusiva del *Cantico del gallo silvestre*, dominata dalla «quiete altissima» conseguente alla scomparsa della vita.

Coerentemente con siffatta impostazione critico-metodologica Laura Melosi, Valeria Merola, Carla Carotenuto illustrano, spesso con intelligenti rilievi intertestuali, le relazioni fra l'opera leopardiana e la scrittura rispettivamente di Federigo Tozzi, Alberto Moravia e Libero Bigiaretti, mentre Manuela Martellini (*La memoria leopardiana in Cardarelli. Ricognizioni e riscontri*) s'impegna in un'attenta campionatura di presenze e di echi di tanti passi di Leopardi nella pagine di Vincenzo Cardarelli, anche nella consapevolezza del ruolo essenziale svolto dal riferimento all'autore delle *Operette morali* nella definizione di tutto un programma d'arte e di cultura, nella proposta di quel ritorno al canone classicistico della tradizione letteraria italiana («Non si intende negare la modernità, ma conferirle la continuità della tradizione», p. 46) che ebbe nella rivista «La Ronda» il manifesto più esplicito e rappresentativo.

L'intervento di Nicola Merola (*Montale, visita fatta, con Leopardi sullo sfondo*) fa eccezione per l'attenzione davvero parziale e accessoria riservata al Leopardi, nell'àmbito di un discorso quasi interamente dedicato alla poesia di Eugenio Montale, interpretata – in un linguaggio involuto e alla luce soprattutto dei lavori critici di Mengaldo, Blasucci e Luperini – quale sintesi felice di problematiche moderne e di armonia formale di ascendenza tradizionale, quale interessantissimo episodio di «classicismo paradossale» e «metaforico». Nella stessa chiave «metaforica», a parere dello studioso, andrebbe inteso il petrarchismo stilistico e metrico leopardiano, percorso alternativamente da rispetto conservativo e da dinamiche innovatrici e per questo originale e «paradossale».

Floriano Romboli

LIBRI RICEVUTI

"Lampada per i miei passsi è la tua parola, luce sul mio cammino". Studi offerti a Marcello Del Verme in occasione del suo 75° compleanno, a cura di Pasquale Giustiniani e Francesco Del Pizzo, Bornato in Franciacorta, Sardini, 2017, pp. 578.

Lando Ortensio, *Cicero relegatus et Cicero revocatus. Dialoghi festivissimi*, a cura di Elisa Tinelli. Premessa di Davide Canfora, Bari, edizioni di Pagina, 2017, pp. XII-168.

Le incisioni delle "Gerusalemme liberata". Dal secolo XVI al XVIII, a cura di Alfonso Paolella, Castellammare di Stabia, Eidos, 2017, pp. 656.

Machiavelli, a cura di Emanuele Cutinelli-Rendina e Raffaele Ruggiero, Roma, Carocci, 2018, pp. 346.

«Misure critiche», 2017, numero 1-2, pp. 298.

Pierangeli Fabio, *Emilio De marchi. Condanna e perdono*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018 (le ricerche di «Critica letteraria», 30), pp. 266.

Rinaldo Rinaldi, *Fuori tema. Inglesi e cinema*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018 («Mosaic», 3), pp. 224.

Surdich Luigi, *Poesie del Novecento. Gozzano, Montale, Caproni, Sereni, Giudici*, Genova, il melangolo, 2018, pp. 320.

Taccone Stefano, *Sogniloqui.* Racconti, Casalnuovo, Jod, 2018, pp. 70.

Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana. Convegno internazionale, Trieste, 5-6 ottobre 2017, a cura di Giorgio Baroni e Cristina Benussi, Psa-Roma, F. Serra editore, 2018 (Biblioteca della «Rivista di Letteratura italiana», 27), pp. 428.

INDICI DELL'ANNATA 2018 (A. XLVI)

SAGGI

Arnaldo Di Benedetto, *Federico Patetta e la Nencia da Barberino* pag. 3

Cristiano Amendola, *Felice Feliciano epistolografo. Sondaggi sul codice Canon. Ital. 15 della Bodleian Library di Oxford e ipotesi per una cronologia degli epistolari* » 9

Arturo Mazzarella, «*Il poeta moderno*». *Sulla poesia ingenua e sentimentale di Leopardi* » 49

Nunzio Ruggiero, *Zumbini e Pèrcopo all'Università di Napoli. Parabole della scuola storica meridionale tra Otto e Novecento* » 63

Virginia di Martino, «*La storia della nostra vita*». Autobiografia di uno spettatore *di Italo Calvino* » 85

Alessandro Carandente, *Pontiggia e la critica del linguaggio* » 103

Bruno Capaci, *La rosa di Lucrezia Borgia* » 211

Stella castellaneta, *Napoli Incauta. Eroi martiri e tiranni, tra scienza nuova teatro e utopia* » 231

Francesca Bianco, Le poesie di Ossian. *Osservazioni critiche di Cesarotti a Le Tourneur* » 267

Nunzia D'Antuono, *Settembrini e l'antico* » 293

Francesca Longo, *Componenti visive e arti figurative in* Kaputt *fra* non fiction *e* fiction » 305

Giorgio Sica, *Il fantasma di García Márquez in Salvatore Niffoi* » 323

Stefano Bianchi, *Le rime e le lettere di Veronica Gambara e l'edizione bresciana del 1759* » 423

John Butcher, «Dove Hippocrene è l'Istro». Antonio Abati al servizio dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria » 449

Giulia Tellini, Le amiche rivali*: la scrittura teatrale di Angelica Palli* » 469

Dino Manca, *Nuclei generativi e primitive fasi di elaborazione* di due romanzi di Giuseppe Dessì » 495

Angelo Castagnino, *Il romanzo della positività* pag. 517
Valter Boggione, *Dante e l'altezza d'ingegno* » 635
Alessandra Mantovani, *Il carteggio Fontanini-Muratori (1699-1716): storia di un'amicizia* » 653
Silvia Tatti, *La Repubblica delle Lettere in Italia dall'Arcadia a Foscolo* » 687
Gianmarco Gaspari, *Il romanzo tra narrazione e storia: aggiornamenti sul caso Manzoni* » 703
Rosanna Pozzi, Ipazia *e la parola* » 717
Fabio Moliterni, *Dar fuoco alle polveri. Sciascia e il barocco* » 725

MERIDIONALIA

Aldo Maria Morace, *Narrazione e memoria in Zanotti Bianco* » 131
Nunzio Ruggiero, *Una vittoriana della Nuova Italia. Mediazione culturale e militanza politica nell'opera di Fanny Zampini Salazar* » 341
Marco Manotta, *Un polittico narrativo di Seminara, tra favola e mito* » 539
Donato Sperduto, *Dalla lotta per il matrimonio al convento:* Per Monaca *di Matilde Serao e* Albert Savarus *di Balzac* » 741

CONTRIBUTI

Ilaria Muoio, *Fenomenologia del naso tra Capuana e Pirandello. Il caso Roxa-Pascal* » 145
Fabrizio Miliucci, *Guido Gozzano e "la film"* » 159
Valentino Baldi, *Commemorazione definitiva del personaggio-critico. Riflessione sullo stato di crisi permanente della critica letteraria* » 171
Davide Colombo, *Ettore Cozzani fra Dante e Pascoli* » 361
Michele Mongelli, *Forma epigrammatica ed* inventio *letteraria nelle* Epistolae ad Hiaracum *di Elisio Calenzio* » 377
Franco Maiullari, *Una nuova lettura dell'Ulisse dantesco* (ovvero, l'interpretazione anamorfica del canto XXVI dell'*Inferno*) » 559
Marino Boaglio, *Il sogno come rimozione.Il poemetto* Paulo Ucello *di Giovanni Pascoli* » 583
Paolo Rigo, *Dante e la retorica del gesto. Primi appunti* » 751
Dora Marchese, *Filippo Tommaso Marinetti e l'arte degenerata* » 771
Cristiano Bedin, *Un'«incursione» occasionale nel territorio della memoria:* L'entrata in guerra *di Italo Calvino come testimonianza del trauma e della crescita* » 781

RICORDI

Antonio Lucio Giannone, *Ricordo di Donato Valli* pag. 803

RECENSIONI

Giuseppe Chiecchi, *Nell'arte narrativa di Giovanni Boccaccio*, Firenze 2017 (Erika Dumas) » 187
Carlo Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017 (Anna Cerbo) » 189
Paolo Regio, *Lucrezia*, edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli 2017 (Paola Trivero) » 193
Gianni Oliva, *D'Annunzio. Tra le più moderne vicende*, Milano 2017 (Claudio Mariotti) » 195
Raffaele Cavalluzzi, *La crudeltà dello scrittore*, Bari 2017 (Viviana Tarantino) » 198
Giulio Iacoli, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze 2016 (Salvatore Renna) » 200
Fabrizio Scrivano, *Oggi il racconto. Come resistere alla banalità dell'informazione*, Milano 2016 (Laura Diafani) » 201
In trincea. Gli scrittori alla Grande Guerra. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 22-24 ottobre 2015, a cura di Simone Magherini, Firenze 2017 (Ilaria Macera) » 401
Antonio Lucio Giannone, *Sentieri nascosti. Studi sulla Letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Lecce 2016 (Pietro Sisto) » 404
Raul Mordenti, *I sensi del testo. Saggi di critica della letteratura*, Roma 2016 (Claudio Brancaleoni) » 405
L'italiano alla prova dell'internazionalizzazione, a cura di Maria Agostina Cabiddu, prefazione di Francesco Sabatini, Milano 2017 (Simona Lomolino) » 409
Giorgio Montefoschi, *Il corpo*, Milano 2017 (Gandolfo Cascio) » 412
Fuoco. Terra. Aria. Acqua, a cura di Edoardo Sant'Elia, Lecce 2017 (Paola Villani) » 415
Antonio Iurilli, *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa. Secoli XVXVIII*, 2 tomi, Ginevra 2017 (Pietro Sisto) » 603
«Diverse voci fanno dolci note». Il Dante di Aldo Vallone, a cura di Vincenzo Caputo, Napoli 2017 (Salvatore Di Marzo) » 605
Francesco Tateo, *Pontano poeta. Carmi scelti e frammenti con traduzione italiana*, Foggia, 2018 (John Butcher) » 607

La letteratura italiana e la nuova scienza. Da Leonardo a Vico, a cura di Simone Magherini, Milano 2017 (Salvatore Di Marzo) pag. 609
Maurizio Capone, *Nievo e Tolstoj*. Le Confessioni d'un italiano *e* Guerra e pace*: un confronto inedito*, prefazione di Simone Casini, Roma 2017 (Giuseppe Andrea Liberti) » 612
Bibliografia di Luigi Capuana (1968-2015), a cura di Mario Bocola, premessa di Gianni Oliva, Lanciano 2016 (Bambina Chiavelli) » 614
L'archivio di Paul-Henri Michel e alcuni nuovi testimoni di commedie sveviane, a cura di Luca Curti, Antonio Lucio Giannone, Beatrice Stasi, «Aghios. Quaderni di studi sveviani», 10, 2017 (Luca Mendrino) » 616
The poetics of decadence in fin-de-siecle Italy. Degeneration and regeneration in Literature and the Arts, a cura di Stefano Evangelista, Valeria Giannantonio ed Elisabetta Selmi, Oxford 2018 (Paola Villani) » 622
Carlo Nitsch - Guido Trombetti, *Anche le cicale sanno contare*, Roma 2018 (Matteo Palumbo) » 626
Alviera Bussotti, *Forme della virtù. La rinascita poetica da Gravina a Varano*, Alessandria 2018 (Valentina Gallo) » 813
Giuseppe Gioachino Belli, *I sonetti*, edizione critica e commentata a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici, Edoardo Ripari, Torino 2018 (Raffaele Manica) » 814
Igino Ugo Tarchetti, *Disjecta Frammenti lirici. E*dizione critica, introduzione e commento a cura di Roberto Mosena, Lanciano 2017 (Giulio Di Fonzo) » 818
Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia 2017 (Paola Trivero) » 820
Pasquale Tuscano, *Federigo Tozzi, narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Soveria Mannelli 2018 (Francesca Farina) » 822
Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014), Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, Bari; 3-4, 9 dicembre 2014), a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (Lecce) 2017 (Fabio D'Astore) » 825
Franco Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata 2018 (Giuseppe Andrea Liberti) » 828
Costanza Geddes da Filicaia (a cura di), *Leopardismi del Novecento*, Macerata 2016 (Floriano Romboli) » 831

INDICE DEI COLLABORATORI

Amendola Cristiano, 9

Baldi Valentino, 171
Bedin Cristiano, 781
Bianchi Stefano, 423
Bianco Francesca, 267
Boaglio Marino, 583
Boggione Valter, 635
Brancaleoni Claudio, 409
Butcher John, 449, 609

Capaci Bruno, 211
Carandente Alessandro, 103
Casco Gandolfo, 415
Castagnino Angelo, 517
Castellaneta Stella, 231
Cerbo Anna, 192
Chiavelli Bambina, 616
Colombo Davide, 361

D'Antuono Nunzia, 293
D'Astore Fabio, 828
Diafani Laura, 204
Di Benedetto Arnaldo, 3
Di Fonzo Giulio, 820
Di Martino Virginia, 85
Di Marzo Salvatore, 612, 607
Dumas Erika, 189

Farina Francesca, 825

Gallo Valentina, 814
Gaspari Gianmarco, 703
Giannone Antonio Lucio, 803

Liberti Giuseppe A., 614, 831
Lomolino Simona, 412

Longo Francesca, 305

Macera Ilaria, 404
Maiullari Franco, 559
Manca Dino, 495
Manica Raffaele, 818
Manotta Marco, 539
Mantovani Alessandra, 653
Marchese Dora, 771
Mariotti Claudio, 198
Mazzarella Arturo, 49
Mendrino Luca, 622
Miliucci Fabrizio, 159
Moliterni Fabio, 725
Mongelli Michele, 377
Morace Aldo Maria, 131
Muoio Ilaria, 145

Palumbo Matteo, 629
Pozzi Rosanna, 717

Renna Salvatore, 201
Rigo Paolo, 751
Romboli Floriano, 833
Ruggiero Nunzio, 63, 341

Sica Giorgio, 323
Sisto Pietro, 405, 603
Sperduto Donato, 741

Tarantino Viviana, 200
Tatti Silvia, 687
Tellini Giulia, 469
Trivero Paola, 195, 822

Villani Paola, 418, 626

REFERAGGIO 2018

«Critica letteraria» applica il criterio dei due revisori anonimi; il primo è interno al Comitato scientifico della rivista; solo dopo l'approvazione da parte dell'interno il Direttore sottopone al revisore esterno il saggio da valutare per la pubblicazione; il saggio viene inviato privo del cognome dell'autore e di ogni altra citazione che possa far risalire ad esso.

I valutatori esterni sono conosciuti solo dal Direttore; ognuno si sceglie uno pseudonimo; è con questo che il Direttore comunica il risultato della valutazione all'autore del saggio.

Per l'anno 2016 hanno svolto tale attività i colleghi che hanno scelto questi pseudonimi: Alfa!, Bartleby, Contessa Lambertini, Laelio, Lenòr, Levante, Galletta, Perelà, Pietro Meloni, Sigismondo.

Questa è la tabella riassuntiva del lavoro svolto nell'anno:

SAGGI:	pervenuti 31 saggi; approvati dai referees interni 23; approvati dai referees esterni e pubblicati 23.
MERIDIONALIA:	pervenuti 4 saggi; approvati dai referees interni 4; approvati dai referees esterni e pubblicati 4.
CONTRIBUTI:	pervenuti 18 saggi; approvati dai referees interni 12; approvati dai referees esterni e pubblicati 12.
NOTE:	pervenute 4 note; approvata dai referees interni 1; approvata dai referees esterni e pubblicata 1.

Il Direttore responsabile di «Critica letteraria», a nome del Comitato direttivo/scientifico e dell'Editore Paolo Loffredo, ringrazia i Docenti italiani e stranieri che, generosamente, hanno accettato di collaborare alla revisione anonima dei contributi scientifici.