

griseldaonline

Vol. 23, n. 1 (2024)

Facsimile



Tema - Ricceri, Gallegati, De Bonis

Methodologica - Ruggieri, Colombi, Nisini, Bondi

Omnibus - Conti, Varotti, Guassardo, Gallina, Mezzabotta,
Giuffrè, Navone



«GRISELDAONLINE»

ISSN 1721-4777

L'obiettivo principale della rivista è promuovere la discussione e la critica a partire dai testi (prevalentemente, ma non esclusivamente, letterari), accogliendo proposte e metodologie diverse. «Griseldaonline» pubblica indagini e ricerche che riflettano la vastità e l'articolazione del panorama della critica letteraria e culturale. La rivista è in fascia A per i settori scientifico-disciplinari dell'Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) e, in particolare, accoglie contributi relativi ai seguenti ambiti:

- letteratura italiana;
- teoria letteraria e letterature comparate;
- discipline delle arti e dello spettacolo;
- cinema, fotografia e televisione;
- lingua e letteratura latina;
- filologia classica.

Direzione | Gian Mario Anselmi, Giuliana Benvenuti, Elisabetta Menetti.

Redazione | Andrea Severi (caporedattore), Riccardo Stracuzzi (coordinamento redazionale), Veronica Bernardi, Nicola Bonazzi, Arianna Capirossi, Elisa Dal Chiele, Marcello Dani, Beniamino Della Gala, Alberto Di Franco, Alessandra Di Tella, Lucia Ruggieri, Marco Serra, Giacomo Ventura.

Comitato scientifico | Giancarlo Alfano (Napoli), Nicola Bonazzi (Bologna), Igor Candido (Dublin), Francesco Citti (Bologna), Elisa Curti (Venezia), Magda Indiveri (Bologna), Uberto Motta (Fribourg), Lucia Pasetti (Bologna), Lucia Quaquarelli (Paris), Lucia Rodler (Trento), Gino Ruozi (Bologna), Andrea Severi (Bologna), Riccardo Stracuzzi (Bologna), Duccio Tongiorgi (Genova), Carlo Varotti (Parma).

«Griseldaonline» è indicizzata nei seguenti banche dati e repertori: [ANCP](#); [BASE](#); [DOAJ](#); [Elektronische Zeitschriftenbibliothek](#); [ERIH PLUS](#); [Google Scholar](#); [ROAD](#); [Sherpa Romeo](#); [Ulrichsweb](#); [Worldcat](#). L'Alma mater Studiorum – Università di Bologna ha un accordo di archiviazione con le Biblioteche Nazionali Centrali di Firenze e Roma nell'ambito del progetto nazionale [Magazzini Digitali](#).

Dipartimento di filologia classica e italianistica (Ficlit), Alma Mater Studiorum – Università di Bologna • I contributi pubblicati della rivista sono © degli autori • La rivista è rilasciata sotto una licenza [Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale](#). In copertina, foto di Jan van Der Wolf (Pexels).

INDICE

> *Facsimile*

ENRICO RICCERI	<i>Immaginazione e paura nelle «Novelle» di Matteo Bandello</i>	p. 5
SARA GALLEGATI	<i>Vittorio Alfieri e l'«antipaneirico». Studio comparativo con l'orazione pliniana</i>	23
BENEDETTA DE BONIS	<i>Les architectures brisées de Jean-Luc Lagarce. «Turandot», d'après Carlo Gozzi et Giacomo Puccini</i>	35

> *Methodologica*

LUCIA RUGGIERI	<i>Il progetto Tumermani. Un contributo alla storia editoriale delle lettere di Battista Guarini</i>	55
ROBERTA COLOMBI	<i>Due letture gaddiane, 1. La storia misurata «al lume del dopo»: propositi estetici nei nuovi quaderni del «Giornale di guerra e di prigionia»</i>	87
GIORGIO NISINI	<i>Due letture gaddiane, 2. Il «Giornale» di Gadda e le scritture della Grande Guerra</i>	97
FABRIZIO BONDI	<i>La digitalizzazione dell'antologia «Those who from afar look like flies». Un 'case study' per la digitalizzazione di un mezzo didattico (e critico) analogico</i>	107
UGO CONTI	<i>Dai Vangeli a Boezio. La terza rima come metro del volgarizzamento in versi</i>	125

> *Omnibus*

CARLO VAROTTI	<i>Congiure, tiranni e teste mozzate: Filippo de' Nerli 'allievo' di Machiavelli</i>	149
GIADA GUASSARDO	<i>Episodi della fortuna di Rosmunda come personaggio tragico nella prima metà dell'Ottocento</i>	163
FRANCESCO GALLINA	<i>A scuola di (ir)realtà: forme e rappresentazioni della scuola carceraria nelle testimonianze di docenti e scrittori italiani</i>	187
PIETRO MEZZABOTTA	<i>Il saltimbanco e il chierico. L'evoluzione di un rapporto fra modernismo e avanguardia</i>	211
GIORGIO GIUFFRÈ	<i>«Verd ch'ì ti brami verd». Bozze per un ritratto di Pasolini traduttore di Federico García Lorca</i>	227
MATTEO NAVONE	<i>Francesco Biamonti e la Guerra d'Algeria. Notizie su un romanzo incompiuto</i>	243

Facsimile

Immaginazione e paura nelle «Novelle» di Matteo Bandello

Enrico Ricceri

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

All'interno delle *Novelle* di Matteo Bandello è presente il tema della paura legata al mondo del soprannaturale: spiriti, cadaveri, cimiteri, così come il timore del diavolo e della notte sono gli elementi che compongono il fantastico dello scrittore castelnovese. Tale tematica, tuttavia, se mobilita tutta una serie di *topoi* e di messe in scena tra il comico e l'orrorifico, variamente adoperati anche da altri novellieri del Cinquecento (si pensi, per esempio, alle *Cene* del Lasca), è correlata a un tema più ampio e di vivo interesse per Bandello: quello, ovvero, dell'immaginazione. Dalle novelle analizzate in questo contributo, infatti, è possibile osservare come la paura del soprannaturale non abbia mai fondamenti reali, ma nasce ed è nutrita dalla facoltà immaginativa di uomini e donne che, accecati dal timore, non riescono a interpretare la realtà. Lo scrittore, pertanto, non si perita di sottolineare lo scarto tra la fervida fantasia dei personaggi, contro cui punta il dito, e un reale ben più spoglio.

Within Matteo Bandello's *Novelle* there is the theme of fear linked to the world of the supernatural: spirits, corpses, cemeteries, as well as the fear of the devil and of the night are the elements that make up the fantastic of the writer. This theme, however, if it mobilizes a whole series of *topoi* and enactments between the comic and the horrific, variously employed by other sixteenth-century novelists as well (think of Lasca's *Cene*), is related to the broader theme of imagination. From the *novelle* analyzed in this contribution, in fact, it is possible to observe how the fear of the supernatural never has real foundations but arises from and is nurtured by the imaginative faculty of men and women who, blinded by fear, are unable to interpret reality. The writer, therefore, does not hesitate to point out the gap between the fervid imagination of the characters, against whom he points his finger, and a starker reality.

Parole chiave: Bandello; Grazzini; immaginazione; novella; paura.

Enrico Ricceri: Università di Torino
✉ enrico.ricceri@unito.it

È assegnista di ricerca in Italianistica nel Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino. È autore di diversi contributi su opere e scrittori tra Cinque e Settecento; per le Edizioni dell'Orso, ha pubblicato nel 2023 la monografia «*Chiamatemi Poeta*». *Ritratti di Vittorio Alfieri*. Attualmente lavora all'allestimento dell'edizione commentata delle *Novelle* di Matteo Bandello nell'ambito del progetto Prin 2022 *Digital Bandello*.

Copyright © 2024 Enrico Ricceri

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

I. «*Fortis imaginatio generat casum*»

«Je suis de ceux qui sentent tres-grand effort de l'imagination. Chacun en est heurté, mais aucuns en sont renversez. Son impression me perse».¹ Con queste parole Michel de Montaigne, nel capitolo XXI del primo libro degli *Essais*, quasi con apprensione mette in guardia il lettore dal potere dell'immaginazione. Di questa forza così possente e temuta il filosofo descrive gli effetti che, in primo luogo, colpiscono la salute di chi la subisce; essa, infatti, non soltanto influisce negativamente su un individuo sano intento a osservare la condizione fisica di un malato, ma, se ingombrata dal timore o dalla paura, può condurre addirittura alla morte:

Il y en a qui, de frayeur, anticipent la main du bourreau. Et celuy qu'on debandoit pour luy lire sa grace, se trouva roide mort sur l'eschafaut du seul coup de son imagination. Nous tressuons, nous tremblons, nous pallissons et rougissons aux secousses de nos imaginations, et renversez dans la plume sentons nostre corps agité à leur bransle, quelques-fois jusques à en expirer.²

Montaigne, poi, non manca di citare una varia casistica di eventi legati a tale facoltà mentale; narra, per esempio, di come Gallo Vibio, per essersi intensamente applicato a discernere «l'essence et les mouvemens de la folie», divenisse folle a sua volta;³ o del pretore Genucio Cipo, cui crebbero le corna «pour avoir assisté le jour avec grande affection au combat des taureaux, et avoir eu en songe toute la nuict des cornes en la teste»;⁴ o ancora, sulla scorta di alcune 'metamorfosi' riportate da Plinio e da Pontano, di una ragazza di Vitry-le-François, la quale, per avere la mente tutta intesa all'altro sesso, sviluppò saltando «ses membres virils».⁵ L'indagine del filosofo, da un lato, tocca anche la fede popolare, attribuendo all'immaginazione «le principal credit des miracles, des visions, des enchantemens et de tels effects extraordinaires», al punto che, in virtù del suo influsso, «les ames du vulgaire [...] pensent voir ce qu'ils ne voyent pas»;⁶ dall'altro, si appunta sull'efficacia stessa della scienza medica:

Pourquoy praticquent les medecins avant main la creance de leur patient avec tant de fauces promesses de sa guerison, si ce n'est afin que l'effect de l'imagination supplisse l'imposture de leur aposeme? Ils sçavent qu'un des

¹ M. De Montaigne, *Essais*, in *Œuvres complètes*, textes établis par A. Thibaudet, M. Rat, intr. et notes par M. Rat, Paris, Gallimard, 1962, cap. XXI (*De la force de l'imagination*), p. 95.

² Ivi, pp. 95-96.

³ Ivi, p. 95. Su tale aneddoto la critica rinvia a Lucio Anneo Seneca (*Controversiae*, II 9) e a Cornelio Agrippa. Si veda, in particolare, E. Cornelio Agrippa, *La filosofia occulta o La magia*, trad. it. di A. Fidi, Roma, Edizioni Mediterranee, 1972, vol. I, cap. LXIV, p. 118.

⁴ M. De Montaigne, *Essais*, cit., p. 96. Sul caso riportato dal filosofo, cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale. II. Antropologia e zoologia. Libri 7-II*, trad. it. di A. Borghini et al., Torino, Einaudi, 2004, XI (45), pp. 602-603; E. Cornelio Agrippa, *La filosofia occulta o La magia*, cit., cap. LXIV, p. 118.

⁵ M. De Montaigne, *Essais*, cit., p. 96.

⁶ Ivi, p. 97.

maîtres de ce mestier [Ippocrate] leur a laissé par escrit, qu'il s'est trouvé des hommes à qui la seule veuë de la Medecine faisoit l'operation.⁷

A lungo la critica ha studiato questo capitolo degli *Essais*, facendo luce sul retroterra filosofico-letterario, ricco e composito, che ha alimentato le riflessioni del moralista francese.⁸ Da una parte l'immaginazione, secondo il magistero del Περὶ ψυχῆς aristotelico, è per Montaigne «l'intermédiaire entre les sens extérieurs et la raison, à laquelle elle transmet les données sensibles, une fois composées en *phantasmata*»;⁹ dall'altra, essa si fa viatico di «rêves trompeurs et d'images fallacieuses qui poussent l'homme dans l'erreur – épistemologique, théologique ou ontologique – et le rend susceptible, par exemple, à l'influence démoniaque, à la folie, ou à la démence».¹⁰ Questa seconda proprietà affonda le sue radici nel pensiero di Platone e Agostino per poi svilupparsi nei filosofi neoplatonici, come in Ficino, per cui tale forma di pensiero «rende sensibili, visualizza, i concetti, mentre riesce a trascendere i dati sensibili con le sue costruzioni fantastiche».¹¹ Gli studiosi, inoltre, hanno evidenziato il peso che ebbero, in età rinascimentale, il *De imaginatione* di Pico della Mirandola, il *De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa e le opere di Pietro Pomponazzi.¹² Il potere cinetico della facoltà immaginativa, capace di rendere 'concrete' e visibili le immagini della mente, era peraltro divenuto proverbiale tra Quattro e Cinquecento, in Francia come in Italia: Montaigne, infatti, apre il saggio col detto, 'in bocca ai dotti', «*fortis imaginatio generat casum*»,¹³ che riecheggia quanto già, con lo stesso piglio, avevano scritto Pulci in un'ottava del *Morgante* («ma dubitava s'ella è cosa viva, l o facea caso l'immaginazione»),¹⁴ Berni in un capitolo delle *Rime* («così con quello io mi certifica i che l'immaginazion non facea caso»)¹⁵ e più diffusamente – come vedremo – Bandello nelle *Novelle*.

Premetto subito, a scanso di equivoci, una necessaria precisazione. Non mi propongo in questa sede di individuare le fonti dalle quali lo scrittore castelnovese attinse per trattare il tema dell'immaginazione: il cappello introduttivo che si è letto, inoltre, non esaurisce tale indagine (sarebbe ingenuo pensarlo), ma intende collocare l'autore in un contesto, ampio e variegato, sul quale saranno necessari successivi affondi per poterlo con precisione circoscrivere. Mi limiterò,

⁷ Ivi, pp. 101-102.

⁸ Si vedano, anzitutto, la voce *Imagination*, compilata da J. O'Brien, in *Dictionnaire Montaigne*, sous la dir. de Ph. Desan, Paris, Classique Jaunes, 2018, pp. 919-928 e l'informaticissima *Introduzione* (anche per bibliografia progressiva) di N. Panichi, *Tra Mercurio e Saturno. L'immaginazione messaggera*, a M. De Montaigne, *L'immaginazione*, intr., trad. it. e note di N. Panichi, Firenze, Olschki, 2010², pp. VII-CXXVI. Si rimanda, poi, oltre alle note di M. Rat all'ed. Gallimard degli *Essais* (dalla quale si cita), a quelle di P. Villey in M. De Montaigne, *Les Essais de Michel De Montaigne*, éd. conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux, Paris, Puf, 1965. Sull'ampio tema dell'immaginazione, si vedano almeno M. Fattori et al. (a cura di), *Phantasia-Imaginatio*, Atti del V Colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988 (in particolare gli interventi di E. Garin, *Phantasia e imaginatio fra Ficino e Pomponazzi*, pp. 3-20 e di J. Starobinski, *En guise de conclusion*, pp. 565-585) e M. Ferraris, *L'immaginazione*, Bologna, il Mulino, 1996.

⁹ *Dictionnaire Montaigne*, cit., p. 920.

¹⁰ Ivi.

¹¹ E. Garin, *Phantasia e imaginatio fra Ficino e Pomponazzi*, cit., pp. 3-20: 6.

¹² Cfr. *Dictionnaire Montaigne*, cit., pp. 921-922 (ma si veda anche il commento di P. Villey in M. De Montaigne, *Les Essais de Michel De Montaigne*, cit., p. 95 e p. 1125).

¹³ M. De Montaigne, *Essais*, cit., p. 95.

¹⁴ L. Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 (XIX, 55), p. 565.

¹⁵ F. Berni, *Rime*, in *Francesco Berni*, scelta e intr. di R. Nigro, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato («Cent'anni di libri per mille anni»), 1999, LI (*Capitolo del prete da Pavigliano*), vv. 173-174, p. 224.

invece, a un primo carotaggio nel *corpus* novellistico bandelliano, al fine di vedere in che termini e modi lo scrittore sviluppi un argomento affascinante e dall'alto potenziale narrativo; in questo senso sarà utile una breve digressione – anch'essa preludio a più approfonditi studi – sulle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini: le simmetrie e i contrasti tra i due scrittori potranno aiutare a esaminare l'altro tema di questo contributo, quello della paura, legato al primo da un nodo tanto stretto da avere meritato l'attenzione del domenicano.

Animato dalla stessa ironia che muove la critica della medicina nel passo sopracitato degli *Essais*, Bandello narra di un vero e proprio caso di 'effetto placebo' nella novella 40 della *Seconda parte* della raccolta. La giovane protagonista della vicenda, vedendosi ripudiata dall'uomo amato in seguito a una calunnia sparsa a suo danno, tenta il suicidio ingerendo una pozione da lei ritenuta velenosa, ma che in realtà è semplice «acqua di pozzo» mista a un «poco di polvere di garoffano». I sintomi di questo pseudo-avvelenamento, tuttavia, sono tutt'altro che innocui e si annunciano avanti che Cinzia – questo il nome della ragazza – prenda l'intruglio, manifestandosi dapprima con un «sudor freddissimo come ghiaccio», per poi diventare seriamente minacciosi una volta bevuto il falso veleno:

Ora fu tanta la forte imaginazione e persuasione di Cinzia d'aversi avvelenata, che si sentì tutta ingombrare da un agghiacciato e tremante freddo, e le pareva che tutte l'interiore grandemente le dolessero e nel ventre se l'aggruppassero in mille nodi, di maniera che le vennero gocciole assai di sudor, fredde e grosse come un cece. Poi sì sonnolente e gran sonno la occupò che non poteva a modo veruno tener gli occhi aperti.¹⁶

Bandello – lo vediamo – individua nella convinzione della giovane d'essersi avvelenata l'origine dei sintomi accusati, riportando, poco più avanti, il detto proverbiale che si è letto in Pulci, Berni e Montaigne: «vero è che l'imaginazion fa spesso effetto».¹⁷ E l'immaginazione, in questo caso, non soltanto avrebbe potuto sortire un esito fatale, ma si fa, al contrario, motivo di guarigione. Dopo avere convinto l'amato a riprenderla con sé, Cinzia accetta di bere la polvere del «corno dell'alicorno», antidoto bizzarro e fantasioso non contemplato né da «Ippocrate» né da «Galeno», ma che ha il prodigioso effetto di sanare la malata immaginaria, facendole espellere il 'veleno' mai bevuto:

A me chi domandasse onde questa evacuazione procedesse, crederei ben io che l'acqua, aitata forse da la virtù occulta del corno, in parte quelle materie commovesse, massimamente in uno stomaco debole come ella allora aveva; ma terrei per fermo che l'indubitata credenza che aveva d'aver inghiottito il veleno fosse la più potente cagione del tutto. Ed oggidì anco, per quanto io ne intendo, ella si crede fermissimamente d'essersi attossicata, ma che il rimedio de l'alicorno l'abbia levata fuor di periglio [...].¹⁸

¹⁶ M. Bandello, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, vol. II, Milano, Mondadori, 1952³ [d'ora in avanti: M. Bandello, *Novelle*, seguito dal volume, dall'indicazione della *parte* del novelliere e dal numero della novella], II 40, p. 58.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Ivi, p. 62, corsivo mio. Per una malattia contratta in gioventù, Bandello sorbi un rimedio simile alla polvere del «corno dell'alicorno», ovvero la «poudre d'émeraude» (cfr. A.C. Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979, p. 90).

Il tema del potere illusorio dell'immaginazione ritorna lungo tutto il novelliere, rivelando il suo ruolo costitutivo nelle novelle di beffa.¹⁹ Se è vero, infatti, che questo tipo di racconto, seppur diversamente declinato fra Tre e Seicento, si caratterizza comunque per un «truquage du réel» (passato, presente o futuro) sul quale il beffatore «imprime le sens voulu»,²⁰ e per la costruzione di una «realtà fittizia, alternativa, intorno al beffato»,²¹ affinché questa «messinscena»²² risulti credibile e abbia effetto, l'immaginazione della vittima deve essere fortemente colpita: Calandrino e il Grasso legnaiuolo non sono gli unici, ma rappresentano i bersagli più celebri di chi, con arte e in tempi diversi, ha saputo manipolare la facoltà immaginativa.²³

Un esempio meno celebre dei due appena citati, ma certo mirabile per la funzione dell'immaginazione nella beffa bandelliana, è presente nel dittico II 47. Qui una bella e giovane gentildonna milanese, chiamata dal narratore Penelope per celarne l'identità, escogita insieme al marito un inganno ai danni di un ragazzo di lei invaghitosi, appellato col nomignolo Sempliciano, *nomen omen* di un nobile tanto ricco e altezzoso, quanto sciocco e vanesio; considerato, inoltre, il «più polito ed il più profumato giovine di Milano», era solito prestare così tanta cura alla pulizia della persona e dell'abbigliamento che, «ogni dieci passi, o fosse a piede o cavalcasse, si faceva da uno dei servidori nettar le scarpe, né poteva sofferire di vedersi a dosso un minimo peluzzo né altro».²⁴ Per liberarsi dalla fastidiosa presenza di un tale zerbino, la donna gli fa credere di cedere alle sue profferte, promettendogli un appuntamento non appena si fosse presentata l'occasione propizia. I due coniugi, però, fanno in modo che il *sentimental journey* di Sempliciano non termini con Penelope ma con la Togna, l'«attempata» serva di casa,

la quale era di circa sessanta anni e lavava in cucina le scudelle ed altri vasi, e nodriva alquanti porci e le galline, e sempre era unta e bisunta, e putiva da ogni canto come fanno i solfarini. Aveva l'unghie che parevano quelle di Lanfusa madre di Ferraù, con tanto grasso e mal nette sotto che averebbe ingrassata una caldaia di cavoli. Era poi guercia da un occhio, con la tigna in capo, e l'altro occhio di continovo gli colava, e sempre la bocca era bavosa, con un fiato puzzolente sovra modo, di maniera che la Ciutaccia con cui giacque il proposto di Fiesole era sette mila volte men brutta.²⁵

¹⁹ Sulla beffa nelle *Novelle* di Bandello si veda A.C. Fiorato, *Le monde de la «beffa» chez Matteo Bandello*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 1, études réunies par A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1972, pp. 121-165.

²⁰ A. Fontes, *Le thème de la «beffa» dans le «Décaméron»*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, cit., pp. 11-44: 13.

²¹ R. Brusca, *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Giraldo*, «Studi giraldiani», VI, 2020, pp. 7-32: 29.

²² *La novella italiana*, a cura di G. Nuvoli, Milano, Bruno Mondadori, 1992, p. 85.

²³ Nel definire le caratteristiche della novella di beffa, Bonciani sottolinea come questi racconti traggano origine dall'«ignoranza» e dalla «stoltizia» dei beffati, due condizioni che facilitano la manipolazione della loro immaginazione, garantendo la riuscita dell'inganno da parte di chi è più astuto e «sagace» (cfr. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, Bari, Laterza, 1972, p. 154). Sulla *Lezione* del Bonciani, si vedano R. Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 19-23; Id., *Fra teoria e pubblico. La forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana*, vol. 1, Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Roma, Salerno, 1989, pp. 445-467.

²⁴ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, II 47, p. 158.

²⁵ Ivi, p. 163.

Perfetto esempio di «bicorporeo» bachtiniano,²⁶ la grottesca descrizione del corpo della serva,²⁷ di gusto popolare e di «marca carnevalesca»,²⁸ ritorna nel brano che vede più volte l'ignaro ragazzo battere la «moresca trevigiana» con la Togna in una stanza immersa nel buio. In questo passo lo scrittore sottolinea il ruolo dell'immaginazione, dapprima riportando il motto già visto, poi descrivendo gli strepitosi effetti esercitati sul giovane, «fermamente» convinto di avere tra le braccia la tanto bramata Penelope:

Ben si può dire che in lui faceva l'immaginazione il caso: avea la Togna duo labroni grossi da schiava, e il fiato fieramente le putiva; nondimeno a l'innamorato Simpliciano parve la più delicata bocca e i più dolci labri e il più soave fiato che trovar si potesse, e non si poteva saziar di basciare e ribasciare senza fine. Sentendo poi che roba a dosso gli cresceva, pose la Togna suso una panchetta che a caso v'era, ed entrò gagliardamente in possessione di quei beni che tanto credeva aver desiderato. Né contento d'aver fatto tre arringhi, corse il quarto e il quinto. Messosi poi a scherzar con la Togna, le basciava il petto e le poppe lunghe e grosse e le ruvide e corte e gonfie mani, tuttavia imaginandosi di basciar madonna Penelope.²⁹

La finzione sarebbe giunta a compimento se la serva non avesse balbettato la richiesta di un regalo a dir poco sospetto (un «pettine d'osso per pettinare le lendini»), svelando la beffa nella quale era caduto Simpliciano. Nell'illusione, tuttavia, era gioia già compita: l'eccitata immaginazione del giovane, rinfocolata dal forte amore, aveva 'fatto il caso', 'plasmando' il corpo della Togna a immagine di madonna Penelope.

2. L'«estrema» paura

Le due novelle prese in esame mostrano il ruolo giocato dall'immaginazione di due giovani innamorati; altre, oggetto delle prossime pagine, hanno per protagoniste le vicende di uomini e donne in cui tale facoltà è ingombrata dalla paura, un sentimento diverso dal «pestifero morbo» dell'amore,³⁰ ma altrettanto forte e temibile.

«C'est une estrange passion; et disent les medecins qu'il n'en est aucune qui emporte plustost nostre jugement hors da sa deuë assiette».³¹ Così scrive Montaigne di un'emozione capace di portare chi ne è preda alla morte (come si è detto)³² o alla follia: «de vray, j'ay veu beaucoup de gens devenus insensenz de peur; et aux plus rassis, il est certain, pendant que son accès dure,

²⁶ «L'immagine grottesca mostra non soltanto l'aspetto esteriore ma anche quello interiore del corpo: il sangue, le viscere, il cuore e gli altri organi interni. E spesso la parvenza esterna e quella interna si fondono in un'unica immagine» (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1979, p. 348). Di un ipotetico incontro tra Bandello e Rabelais, avvenuto di persona o per corrispondenza, parla Fiorato in *Bandello entre l'histoire et l'écriture*, cit., pp. 474-475.

²⁷ Come è noto «l'esagerazione, l'iperbolicità, la smisuratezza e la sovrabbondanza sono, a grandi linee, uno dei segni caratteristici dello stile grottesco» (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 332).

²⁸ E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005, pp. 156-166.

²⁹ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, II 47, p. 165, corsivi miei.

³⁰ Ivi, vol. I, II 24, p. 902. Sui pericoli dell'amore, contro cui punta il dito Bandello a favore della razionalità, cfr. D. Perocco, *Bandello tra la pratica dell'amore e il governo dell'onore*, in U. Rozzo (a cura di), *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, Atti del II Convegno internazionale di studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scivria, 8-11 novembre 1984), Tortona, Centro studi Matteo Bandello, 1985, pp. 205-217.

³¹ M. De Montaigne, *Essais*, cit., cap. XVIII (*De la peur*), p. 74.

³² Vedi sopra a p. 2.

qu'elle engendre de *terribles esblouissements*». ³³ Passione del tutto naturale in ogni individuo, in stretto rapporto con l'immaginazione, la paura è in grado di trasfigurare la realtà. ³⁴ Il legame tra questo sentimento e tale forma di pensiero è al centro di alcune novelle di beffa di Bandello in cui predomina l'elemento del sovrannaturale: un fantastico, come lo definisce Fiorato, «à la fois macabre et bouffon, qui met en œuvre des apparitions de fantômes, des diableries, des feux d'artifice, des pseudo-résurrections». ³⁵ Premura dello scrittore, in questo gruppo di racconti, è marcare lo scarto tra la fervida immaginazione dei personaggi in balia della paura e una realtà spoglia di elementi macabri o paranormali. Nella prima novella della *Seconda parte*, per esempio, un chierico è terrorizzato da alcuni strani rumori che sente provenire, una notte, dal cimitero posto tra la casa dell'avaro e gottoso don Pietro, presso cui presta servizio, e la sagrestia della chiesa dove dovrebbe recarsi, a lume di lanterna, per recuperare un rimedio contro i dolori che affliggevano l'anziano sacerdote. Il giovane religioso, tuttavia, non sa che «quello strepito» «spaventevole», proveniente da un avello in cui – precisa Bandello – non vi erano «né ossa di morti né altra cosa», era prodotto da un ladro lì dentro appostato, il quale, attendendo l'arrivo di un suo sodale, mangiava alcune noci dopo averle rumorosamente frantumate con un sasso. Nel raccontare l'infausta missione al dolorante don Pietro, il chierico riferisce, «con una voce tremante e in faccia tutto pallido», di avere udito i «morti» fare «un gran romore» e protesta che, per niente al mondo, avrebbe ritentato l'impresa:

Non avete voi udito dire che molte fiata i morti guastano le creature? E questi di pur là ove fu morto Chiappino del Gatto da Monza fu visibilmente visto un uomo terribile, nero e sozzo, e ci sono di molti che affermano che ora appare con la testa, ora senza, e che spesso urla com'un cane [*sic*]. Voi non fate se non dire. Io non ci vorrei incappare in questi spiriti e che mi facessero male. ³⁶

La paura del chierico è alimentata da alcune dicerie che, nella loro enunciazione, molto assomigliano – *si parva licet* – alle moderne 'leggende urbane'. Si badi, infatti, all'indeterminatezza che contraddistingue le formule «non avete voi udito dire», «ci sono di molti che affermano», e la bellissima costruzione pleonastica «fu visibilmente visto», dalla quale traspare la divertita ironia dello scrittore.

Facendo leva sull'immaginazione, tale stato emotivo può diventare un'arma per piegare qualcuno alla propria volontà. È questo il caso della novella immediatamente successiva a quella di cui si è appena discusso, la II 2, che con l'antecedente condivide lo stesso «nucleo» tematico

³³ M. De Montaigne, *Essais*, cit., cap. XVIII (*De la peur*), pp. 74-75, corsivo mio.

³⁴ «Force autonome qui a partie liée avec l'imagination, elle persuade les esprits de choses inexistantes» (*Dictionnaire Montaigne*, cit., s.v. 'Peur' [autore: C. Couturas], p. 1462). Sul tema della paura in età rinascimentale è d'obbligo rinviare a J. Delumeau, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII). La città assediata*, trad. it. di P. Traniello, Torino, Sei, 1978. Per uno sguardo sul tema della paura e della morte, tra arte e letteratura, su un periodo di più ampio respiro (tra Medioevo e Novecento), si veda M. Piccat et al. (a cura di), *Memento Mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

³⁵ A.C. Fiorato, *Le monde de la «beffa» chez Matteo Bandello*, cit., p. 142. Generalmente la novella, precisa Bragantini, «evita l'intervento soprannaturale, concentrandosi su ingredienti derivati dalla realtà e messi in opera per autonoma iniziativa dell'eroe (ciò che la distingue dalla fiaba, in cui domina di massima l'eteronomia)» (R. Bragantini, *Alcune economie della narrazione cinquecentesca*, in G.M. Anselmi (a cura di), *Dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998, pp. 153-170: 158-159). Sull'elemento fiabesco nelle novelle di Bandello, si veda E. Menetti, *Meraviglioso, mirabile, strano: l'altro nelle novelle di Matteo Bandello*, «Griseldaonline», II, 2002-2003, pp. 1-10.

³⁶ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 1, p. 666.

della paura;³⁷ qui lo scaltro don Faustino, con perfida arte suasoria, riesce ad approfittare della bella e giovane Orsolina, suscitando in lei e negli altri parrocchiani di poca levatura («uomini di montagna e grossolani») il terrore dell'invisibile «augello griffone»:

Iddio, figliuoli miei, è di modo corrucciato contra voi per le molte scelleratezze vostre e peccati enormi, che egli senz'alcun indugio, come per misericordia sua mi ha rivelato essendo in orazione, vuol mandar quello spaventoso e terribilissimo augel griffone, il quale con un becco tanto duro e forte smaglierebbe diece corazze d'acciaio, a tutti quelli che immersi nei peccati sono, e che si sono beffati de le mie ammonizioni, beccherà sì fieramente gli occhi che tutti senza speme di mai più poter guarire resteranno cechi.³⁸

Il prete, pertanto, raccomanda ai suoi parrocchiani di porsi «tutte due le mani sugli occhi» quando sentiranno suonare, «a bòtti grossi e spessi», la campana della chiesa: l'uccello, infatti, non è invisibile al sacerdote, che in questo modo avviserà i fedeli della sua venuta. Udito il segnale pattuito, Orsolina non solo segue tale raccomandazione, ma nasconde perfino la testa dentro a un «pagliaro», dando modo a don Faustino, dietro appostatosi, di violentarla più volte. La giovane, tuttavia, credendo fermamente alle parole del prete, sopporta con «pazienza» e con «piacere» quello che davvero ritiene l'attacco del mostro celeste:

E ben che la prima beccata de l'augello fosse con spargimento di sangue e l'Orsolina sentisse alquanto di noia, *tuttavia avendo ella a mente che il ser aveva predicato che solamente agli occhi l'augello col suo becco noceva*, sofferse con pazienza ed alquanto di gioia questa prima imbeccata. Era don Faustino di trentasei anni in trentasette, gagliardo e forte di nerbo; perché prima che levasse il becco de la dolce e desiderata pastura, con suo gran diletto e de l'Orsolina lasciò una altra volta pascer l'augello. La giovane che mai più simil piacere gustato aveva, mentre che il griffone il becco quinci e quindi dimenava, ingombrata da così soave e rara dolcezza, *non levando mai le mani dagli occhi*, teneva pur con interrotta voce detto: – Becca pur li quanto sai, ché gli occhi non mi beccherà.³⁹

Non è difficile leggere in questo invito a *coprirsi gli occhi* la denuncia di Bandello (che invece raccomanda gli «occhiali de la ragione»)⁴⁰ degli effetti della paura sull'immaginazione: al pari dell'amore mal regolato e della pernicioso gelosia,⁴¹ tale accecante emozione impedisce la corretta visione e la giusta interpretazione del reale.

³⁷ Riferendosi alla particolare struttura del novelliere bandelliano, Brusca gli parla della presenza, nell'apparente disordine della raccolta, di «alcuni rari nuclei di racconti in sequenza» (cfr. R. Brusca gli, *Mediazioni narrative nel novelliere del Bandello*, in U. Rozzo (a cura di), *Matteo Bandello novelliere europeo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (7-9 novembre 1980), Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 61-94: 89, n. 38). Sulla struttura delle *Novelle*, oltre al saggio appena citato, si rimanda a G. Mazzacurati, *La narrazione policentrica di Matteo Bandello*, in *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella italiana da Boccaccio a Bandello*, a cura di M. Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 191-213.

³⁸ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 2, p. 676.

³⁹ Ivi, p. 678, corsivo mio. Sulle fonti di questo racconto, Elisabetta Menetti scrive che «la novella del griffone è una variazione di un tema novellistico molto diffuso, che riguarda più generalmente il travestimento e l'inganno amoroso, legato in particolare alla satira anticlericale», e rimanda alla IV, 2 del *Decameron*, alle 1, 2 e 1, 3 del *Novellino* di Masuccio Salernitano e al *Caronte* di Pontano (cfr. M. Bandello, *Novelle*, a cura di E. Menetti, Milano, Rizzoli, 2011, p. 252, n. 5). Si veda, inoltre, il saggio di S.S. Nigro, *Le brache di San Griffone: novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

⁴⁰ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 12, p. 788.

⁴¹ «Sentimento patologico spesso collegato a uno stato altrettanto anormale di malinconia» (P. Pellizzari, *Bandello e i turchi*, nel vol. a sua cura *Le due sponde del Mediterraneo. Testimonianze letterarie dall'antichità all'Ottocento*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2022, pp. 177-225: 197). Sul tema della pazzia nata dall'amore mal regolato e dalla gelosia, cfr. E. Menetti, *Enormi*

Dalle novelle qui riportate è possibile rilevare certe costanti, che ritorneranno altrove. Si è già più volte notata la tendenza dello scrittore a sottolineare lo scarto tra realtà e immaginazione attraverso l'ironia, alcune precisazioni (si veda quella, sopra segnalata, dell'avello vuoto nella II 1) e le affermazioni sul potere suggestivo di questa forma di pensiero. Bandello, poi, ricorre ad alcuni *topoi* ed elementi narrativi che permettono l'avverarsi dell'influsso della facoltà immaginativa, come la presenza del buio: la beffa di Penelope non avrebbe avuto luogo se la camera che accolse Simpliciano e la Togna non fosse stata immersa nell'oscurità; lo stupro di don Faustino non avrebbe avuto modo di perpetrarsi se il prete non avesse costretto i suoi parrocchiani a coprirsi gli occhi; il terrore che attanaglia il chierico sarebbe stato minore se la vicenda non fosse avvenuta di notte.

L'ambientazione notturna fa spesso da sfondo alle novelle in cui è presente la paura dei personaggi e amplifica, inoltre, tale stato emotivo:⁴² nella II 24, per esempio, lo scrittore sostiene che «l'orrore ed il silenzio de la notte sempre seco apporta più di téma e di spavento che fanno i romori del giorno»,⁴³ mentre, nella dedicatoria alla III 20, lega il tema della notte a quello della paura dei cadaveri e dei fantasmi, traendone una riflessione sull'immortalità dell'anima:

Ancora che quello instinto, che naturalmente è impresso negli animi del più degli uomini, de l'orrore e téma che s'ha dei corpi morti e degli spiriti, *massimamente nel tempo notturno, ove l'oscurità de le tenebre ed il silenzio fanno la paura maggiore*, sia appo le menti ben institute non picciolo argomento de la immortalità de l'anime nostre e che ci sia un'altra vita da essere per noi bramata, senza questa, ne la quale ora viviamo anzi pure di continuo a sciolta briglia a la morte corremo; [...].⁴⁴

L'elemento della narrazione che ricorre in queste novelle è quello delle 'dicerie' che precedono e alimentano la paura, come accade non solo al chierico, ma anche a Orsolina: la predica di don Faustino, infatti, ha lo stesso effetto suggestionante delle fumose narrazioni di spiriti e di licantropi che tanto spaventavano il giovane religioso, ovvero quello di predisporre l'animo dei personaggi a nutrire tale emozione. Altre volte le dicerie *seguono* lo spavento, come nel caso della III 63, dove danno fondamento alle visioni demoniache di cui sono prede un «buon uomo» di Leon e la sua fantesca. Il mostro apparso per molte notti nel solaio della casa dei due beffati, in realtà, era il perfido canonico loro vicino, travestitosi da diavolo per 'sollecitare' lo sfratto di costoro. Non sospettando la malvagità del prete, gli abitanti del paese elaborano alcune ragioni fantastiche di tali 'apparizioni':

Chi diceva una cosa e chi un'altra. Dicevano alcuni cotali visioni diaboliche apparire perché altre volte una femina sovra quel solaro s'era da se stessa per la gola impiccata. Altri affermavano sentirsi quei romori perché un fratello del padrone de la casa, che era morto, aveva fatto voto d'andar a visitare San Clodo e non v'era ito, e meno aveva soddisfatto ad un altro voto d'andare a Monte San Michele nel paese di Bretagna.⁴⁵

e disonesti, cit., pp. 166-173; J. Bartuschat, «Una gabbia di pazzi». *Deliri d'amore e altra follia nelle «Novelle» di Matteo Bandello*, in A.M. Cabrini et al. (a cura di), *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 109-132.

⁴² «Si può almeno notare brevemente come per molti essa [la notte] allora conservasse – e forse addirittura aumentasse – le sue inquietanti particolarità» (J. Delumeau, *La paura in Occidente*, cit., p. 140).

⁴³ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 24, p. 909.

⁴⁴ Ivi, vol. II, III 20, p. 264, corsivo mio.

⁴⁵ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, III 63, p. 580. Che i suicidi potessero essere annoverati tra le cause delle case infestate, riferisce J. Delumeau, *La paura in Occidente*, cit., p. 132.

Il *topos* del travestimento è presente anche nella novella 20 della *Terza parte*. Come si è già accennato, nella dedicatoria di questo dittico Bandello riferisce del timore che si ha dei cadaveri e degli spiriti, soprattutto durante la notte; inoltre, sempre in questa lettera, lo scrittore sottolinea l'importante ruolo 'plasmante' dell'immaginazione, riportando il motto altre volte ripetuto nelle pagine del novelliere: «E perché ne la novella intervengono cose di spiriti e paure che per téma di quelli s'ebbero, ho io cominciato a dire degli spiriti, e tanto più che si vede che *talora l'immaginazione fa quello che farebbe il vero*, come in questa novella interviene». ⁴⁶ Qui la scaltra Filippa ordisce una «solennissima beffa» ai danni di Ferrando, marito poco avveduto e ancor meno coraggioso, per godere ogni notte della compagnia di Vittore. ⁴⁷ Facendo leva sulla paura dei «morti» e degli «spiriti» che agghiacciava il povero consorte, la donna allestisce delle vere e proprie messinscene alle quali partecipano il suo amante, una parte della servitù e altri uomini 'ingaggiati' per molte mascherate notturne, tutte apparecchiate con i trucchi adatti alla bisogna:

Ora essendo il tutto messo ad ordine, Vittore con quattro suoi servidori e col giovane che nuovamente aveva fatto venire, che Gabbadio si chiamava, si vesti la notte con costoro di maniera che parevano diavoli. Ed avevano in capo certe gran corna piene di fuoco artificiato, che rendeva fuoco e fumo come essi volevano, e da le spaventose mascare che al volto avevano gittavano talora fiammelle a modo di raggi. Questi, così bestialmente mascherati, entrati in casa di Ferrando, se n'andarono vicini a la camera ove egli e la moglie dormivano, e quivi in sala e sopra una loggia facevano un trescare proprio da demonii; e Gabbadio, ora contrafacendo l'asino, ora il bue ed ora qualche augello, faceva proprio parere che quei veri animali fossero quivi presenti. ⁴⁸

Per molte notti Filippa e Vittore cacciarono «più che potevano il diavolo in inferno», prendendosi gioco del terrorizzato Ferrando, intento a recitare, chiuso in camera, certe «sue orazioni con più segni di croce che non ha fiori primavera». ⁴⁹

Come nella III 63, queste false apparizioni alimentano alcune dicerie volte a spiegare, con gli strumenti della fede popolare, le cause che le generarono: se nella novella prima esaminata erano il suicidio di una giovane o il mancato adempimento di un voto, qui è l'assenza di un sacramento (il marito, infatti, non aveva ricevuto la cresima) a dare ragione delle visioni diaboliche. A differenza, però, della novella precedente, in questa vicenda la paura stava per sortire un esito letale, non tanto su Ferrando, quanto sull'attempato «maestro di casa», che, ignaro della farsa, dallo «spavento [...] gravemente infermò, e non solo si pelò, lasciandovi la barba e i capelli, ma, come fanno le biscie, vi lasciò anco a poco a poco la pelle e quasi se ne morì». ⁵⁰

⁴⁶ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, III 20, p. 365, corsivo mio.

⁴⁷ Sul tema dell'adulterio femminile, ampiamente trattato lungo tutto il novelliere, rimando a P. Ugolini, *L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle «Novelle» di Matteo Bandello*, in D. Maestri et al. (a cura di), *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, vol. III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 175-200. Per uno sguardo più ampio sulla novella italiana, con particolare attenzione alla disparità tra i comportamenti maschili e femminili, si vedano E. Menetti, *Giulietta e Desdemona eroine del nostro tempo*, in S. Clerc et al. (a cura di), *Eroine tragiche nel Rinascimento*, Bologna, I libri di Emil, 2019, pp. 201-220; P. Pellizzari, *Smontaggi e rimontaggi: la novella III 6 degli Ecatommiti (con qualche osservazione sulla terza Deca)*, nel vol. a sua cura *Dal latino al volgare. Scorci sulla letteratura del Cinquecento*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2022, pp. 133-163: 140-141.

⁴⁸ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, III 20, p. 368.

⁴⁹ Ivi, p. 373.

⁵⁰ Ivi.

Bandello narra in altre novelle di tali effetti rovinosi sul corpo e sulla vita. Nel dittico III 29, puntando il dito contro alchimia e negromanzia, racconta la malriuscita beffa ordita da un gruppo di scolari bolognesi ai danni di un loro compagno, «messer Giovanni», preda di un amore non ricambiato per una bella dama *sans merci*. Il giovane, che avrebbe dato volentieri «l'anima al trenta para di diavoli» per trascorrere una notte con la donna, al fine di esaudire il suo desiderio accetta di partecipare a un raccapricciante rito da compiersi, «per via d'incantagioni», su un cadavere appena seppellito:

voi scenderete ne la fossa ed abbracerete il corpo morto e lo basciarete in bocca chiedendogli perdono. Noi poi vi daremo una tenaglia e voi gli caverete tre denti, dui di quei di sopra ed uno di quelli da basso, e vi li porrete in bocca e cavarete tre volte, rimettendogli ogni fiata in bocca; e cavatogli la terza volta fuori, ce li darete a noi, che saremo sempre là presenti. Fatto questo, le strapparete l'ungia del dito di mezzo de la man destra e quella del dito picciolo de la sinistra.⁵¹

In una notte «oscura come in bocca di lupo», ad attendere Giovanni dentro la fossa del cimitero sarà, tuttavia, un complice dei «buon compagni», tale Chiappino, che terrorizzerà a morte il giovane, dapprima spaventandolo con i soliti fuochi lavorati, poi stringendolo in un abbraccio letale:

Discese tutto tremante il povero scolare ne la buca, e volendosi inchinare per abbracciare e basciar quel corpo, Chiappino, che in bocca aveva non so che a modo d'una noce, pieno di fuoco artificiale, mandò fuor una vampa di fuoco e di subito un'altra e un'altra, e in un tratto abbracciò egli lo scolare, il quale più morto che vivo, soffocato da la estrema paura, in braccio a Chiappino morì, il quale imperversava con mandar fuor fuoco ed urlava.⁵²

Triste effetto di un'immaginazione scossa da un forte terrore, che si ripeterà, similmente a quanto scrive Montaigne su coloro che «anticipent la main du bourreau»,⁵³ nella novella IV 17. Fintamente condannato a morte per avere gettato Niccolò III d'Este sulla riva del Po – e questo a fine di guarirlo, mercé lo spavento, dalla febbre quartana –, Gonnella non sopravviverà alla contro-beffa tramata dal marchese. Bendato e portato al patibolo, posta la testa sul ceppo, il servitore scambierà il secchio d'acqua gettatogli dal «manigoldo» per il colpo della «mazza»: tale inganno e una simile messinscena gli saranno fatali, ché «tanta fu l'estrema paura che il povero e sfortunato Gonnella in quello punto ebbe, che rese l'anima al suo Criatore».⁵⁴

3. *Entr'acte*: lo spavento nelle «Cene»

Con più attenzione di frate Matteo, lo scrittore che nel Cinquecento ha descritto gli esiti devastanti della paura sulla salute è sicuramente Grazzini; o per meglio dire, più ancora dell'immaginazione occupata da tale stato emotivo, sono i postumi fisici e psicologici dello spavento

⁵¹ Ivi, vol. II, III 29, p. 411.

⁵² Ivi, p. 413.

⁵³ Per cui si rimanda qui a p. 2.

⁵⁴ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, IV 17, p. 750.

che informano le sue beffe ciniche, amare e fonti di sgomento.⁵⁵ «Ignara del pathos tragico di un Bandello», scrive Bruscaagli, «la crudeltà del Lasca si mantiene fedele [...] alle radici cronachistiche e municipali delle *Cene*, da cui eredita non solo la crudezza realistica dei dettagli, ma anche i non infrequenti contorni scatalogici, normali in un Sacchetti e in un Sercambi, ma giustiziati senza appello dal più maturo boccaccismo del secolo».⁵⁶ Sintomi simili a quelli insorti nell'anziano «maestro di casa», nella bandelliana III 63, provano per un forte spavento i protagonisti delle I 9 e II 6 delle *Cene*. Nella prima, Brancazio Malespini, a causa del buio notturno scambia per il diavolo o per la versiera una «femmina pazza» intenta a 'impiccare' alcune zucche su un patibolo: tale è il terrore che il giovane sviene ed è ritenuto morto per quasi un giorno.⁵⁷ Lasca, in un primo tempo, si concentra sull'effetto fisico dello spavento, descrivendo l'afasia e l'amnesia che colpiscono Brancazio una volta rinvenuto, quindi la successiva perdita della pelle («restò tutto sbucciato e mondo») e la trasfigurante alopecia dalla quale non sarebbe mai più guarito, «tal ch'egli pareva la più strana e contraffatta cosa che fusse mai per lo adietro stata veduta, e non sarebbe stato mai uomo che lo avesse riconosciuto, come interviene or a coloro che hanno quella spezie pazza di mal francese che si chiama pelatina».⁵⁸ Nel finale della novella lo scrittore riferisce dell'esito psicologico della paura: se non fosse accaduto che alcuni cittadini riconobbero nella folle signora la manigolda delle impiccate cucurbite, «a Brancazio non avrebbe tutto il mondo cavato dalla testa che non fusse stato il diavolo veramente quel ch'egli vide, e che qualche negromante, incantatore, stregone o maliardo non avesse poi quegli uomini, che gli parevano impiccati, fatti convertire in zucche».⁵⁹

Di analoghi effetti è vittima Guasparri del Calandra nella II 6. «Persona [...] bonaria e di grosso ingegno», nutrivava una paura somma «delle streghe, degli incanti, degli spiriti, e dei morti», sulla quale faranno leva i beffatori nell'ordire un duplice inganno con lo scopo di liberarsi della sua compagnia. Dopo averlo intrattenuto per una cena con i discorsi che più lo spaventavano, e averlo pertanto costretto a imboccare la strada di casa da solo e impaurito, il Pillucca, lo Scheggia e Zoroastro, insieme ad altra allegra brigata, gli tendono la prima trappola presso il ponte della Carraia:

Era allora di settembre e buissimo, per buona sorte, come in gola. Di là da mezzo il ponte alla Carraia in su le prime pile erano venuti i due compagni per ordine di Zoroastro e dello Scheggia, come avevano una mezza picca per uno, in cima della quale era un po' di legno attraversato, che veniva a far croce, alla quale due lenzuoli lunghissimi e bianchi con certa increspatura stavano accomodati. E in su la vetta della croce era una mascheraccia contraffatta, la più spaventosa cosa del mondo, la quale scambio di occhi aveva dua lucerne di fuoco lavorato, e così una per la bocca, che ardevon tutte, e gittavano una fiamma verdiccia molto orribile a vedere; e mostrava

⁵⁵ Sulla particolarità della beffa in Lasca, cfr. M. Plaisance, *La structure de la «beffa» dans les «Cene» d'Antonfrancesco Grazzini*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, cit., pp. 45-97 (poi confluito in *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584): écrire dans la Florence des Médicis*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2005, pp. 135-189). Si vedano, inoltre, il già citato contributo di R. Bruscaagli, *Un modello bipolare per la novella del Cinquecento: Lasca e Girdali e la sua Introduzione* ad A. Grazzini [Il Lasca], *Le Cene*, a cura di R. Bruscaagli, Roma, Salerno, 1976, pp. IX-XXXV.

⁵⁶ Ivi, p. XXIX.

⁵⁷ Sull'elemento del buio presente in questa novella, e su alcuni temi delle *Cene* affini a quelli trattati in questo contributo, si veda il bel libro di A. Amaduri, *Antonfrancesco Grazzini e le ombre del Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2023, pp. 51-76.

⁵⁸ A. Grazzini [Il Lasca], *Le Cene*, cit., I 9, p. 121.

⁵⁹ Ivi.

certi dentacci radi e lunghi, con un naso stacciato, mento aguzzo, e con una capeglia nera e arruffata, che avrebbe messo paura, non che a Cuio e al Bevilacqua, ma a Rodomonte e al conte Orlando.⁶⁰

Tali «animalacci» – informa Lasca – avevano il nome di «cuccubeoni» e sono, propriamente, delle «maschere carnevalesche, di aspetto orribile» (Battaglia),⁶¹ raffiguranti «una categoria speciale di fantasmi» (Bruscagli).⁶² Non saranno soltanto questi, tuttavia, a terrorizzare Guasparri, poiché lo spavento più grande avverrà a casa, dove ad attenderlo è una seconda e più paurosa insidia. La sua stanza da letto, infatti, era stata adibita a camera mortuaria, tutta «parata a nero con certe tele accattate dalla compagnia dell’Osso [...] dipinte di croci, d’ossa e di capi di morti», al centro della quale giaceva «uno vestito di bianco a uso di battuto, acconcio le mani e’ piedi in guisa che pareva un morto». ⁶³ Gambe in spalla, Guasparri fugge in cerca dei compagni per renderli partecipi delle sue visioni; costoro, però, avevano dato ordine di far sparire le macabre messinscene prima che arrivassero, in modo tale da ottenere un risarcimento dal beffato, accusandolo di avere inventato tali meraviglie. La scomparsa dei cuccubeoni e del funebre allestimento sarà quasi fatale per il povero Guasparri: non riuscendo a discernere tra realtà e immaginazione, il terzo giorno dopo gli avvenimenti «ammalò di sorte, che egli se ne fu per morire»; «pur poi guarito, tutto si scorticò, come se egli avesse beuto veleno; tanto fu fiera e possente la paura». ⁶⁴ Una sorte benevola, questa, se paragonata a quella toccata al Senese, vittima della contro-beffa narrata nella I 7: qui lo spavento e l’impossibilità di capire se l’apparizione dello spettro fosse reale o immaginaria porteranno il beffato al suicidio.

Rimandando a un secondo contributo, di certo più ricco, sul tema della paura in Lasca, preme sottolineare in questa sede alcune simmetrie con le novelle bandelliane. Nonostante i differenti intenti che muovono i due scrittori – la maggiore attenzione di Grazzini per gli effetti somatici e psicologici che seguono lo spavento contro il più intenso interesse di Bandello per la realtà fittizia costruita dall’immaginazione –, per entrambi i novellatori la paura è spesso l’arma dei più furbi adoperata contro i più deboli. Nei loro racconti, inoltre, sono presenti l’ambientazione notturna, che amplifica apprensione e sgomento, e l’elemento narrativo delle dicerie che motiva e rinfocola il terrore dei personaggi; simile, infine, è l’elemento teatrale e carnevalesco che ricorre in queste beffe: travestimenti da diavoli, mascherate e cuccubeoni, così come l’uso frequente dei fuochi lavorati accomunano il fantastico «à là fois macabre et bouffon» delle *Novelle* a quello più amaro e «sadico» delle *Cene*.⁶⁵

4. Una prostituta, una scimmia, un somaro

Nel suo studio sulla beffa bandelliana, Fiorato nota che le novelle III 44 e 65, entrambe di ambientazione pseudo-fantastica, vedono la partecipazione «d’agents inconscients, mais qui

⁶⁰ Ivi, II 6, p. 261.

⁶¹ Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. ‘cuccubeone’.

⁶² A. Grazzini [Il Lasca], *Le Cene*, cit., II 6, p. 262, n. 2.

⁶³ Ivi, p. 265.

⁶⁴ Ivi, p. 270. Sugli effetti somatici della paura, cfr. M. Plaisance, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584): écrire dans la Florence des Médicis*, cit., p. 136.

⁶⁵ A tal proposito Fiorato nota che, rispetto a Lasca, «Bandello n’atteint qu’exceptionnellement au sadisme et à l’horreur» (A.C. Fiorato, *Le monde de la «beffa» chez Matteo Bandello*, cit., p. 143).

jouent étonnamment bien leur rôle», ovvero di un asino e di una scimmia quali motori, del tutto involontari, della paura dei personaggi.⁶⁶ Mi permetto di aggiungere a queste la II 48, nonostante l'agente in questione non sia un animale ma una prostituta, compagna notturna di un «religioso conventuale», il cui ordine è preso di mira dalla penna del domenicano. A causa del buio della notte, la donna scambia una boccetta d'inchiostro conservata nella cella del frate per un'ampolla di acqua di rose, tingendosi così il corpo di nero, tanto da somigliare al «gran diavolo de l'inferno». Il suo amante e gli altri religiosi la prendono, infatti, per uno spirito infernale, lasciandola stupita per la paura che, suo malgrado, suscita sui monaci. Svelato l'inganno, la novella termina in riso e in gioia: lavata e ben «fregata» con «acqua fresca e sapone», tanto da ritornare «bianca come prima», la prostituta – peraltro nota a molti dei conventuali – con «più d'una decina di quei frati seco amorosamente si giacque».⁶⁷

La diffusa e malcelata misoginia dello scrittore informa anche la III 65: qui una grossa scimmia, addomesticata e inoffensiva, è addirittura presa per uno spirito demoniaco incarnatosi nel corpo di un'anziana signora da poco defunta. L'inganno è favorito dal fatto che l'animale – il quale era solito passare molto tempo a casa della donna, dove era ben voluto e caramente trattato – si coricasse, di nascosto da tutti, sul letto della vecchia, mettendosi addosso le sue bende mortuarie e la cuffietta da notte. Dapprima le fantesche giunte a rassettare la stanza, poi i parenti di ritorno dal funerale, infine il prete e il chierico, chiamati per un esorcismo contro una «sicura» presenza demoniaca, davanti a «monna bertuccia» che molto «in viso rassembrava a la morta vecchia» sono agghiacciati dal terrore: un'illusione, peraltro, non favorita dal buio ma avvenuta alla luce del sole (il che non depone benevolmente sulla bellezza della donna).⁶⁸ Come nel racconto precedente, una volta scoperto l'inganno, la spavento si tramuta in riso, e la scimmia «tanto più gli faceva ridere, che ella in quell'abito cominciò a trescare e saltellare or qua or là, facendo i più strani atti del mondo».⁶⁹

La denuncia della funzione mistificante della paura – in filigrana nelle due novelle precedenti – è ancora più evidente nella III 44. Entrato una notte nel «venerabile convento di San Domenico in Modena» per abbeverarsi dall'acquasantiera, distesi poi sulla sepoltura di un «reo uomo» di cui si diceva che il diavolo sarebbe venuto a prenderne l'anima, l'asino protagonista della vicenda è scambiato per il «nemico de l'umana natura» da due novizi: il buio dell'ora, le fattezze del somaro e le dicerie sul conto dell'uomo animano la paura e sconvolgono l'immaginazione dei due giovani, fermamente convinti di vedere una creatura demoniaca. Il terrore si impossessa man mano dell'intero monastero: «avendo tutti la imaginazione di ciò che avevano inteso» circa il seppellito, «si pensarono senza dubbio, come videro l'asino, di veder il demonio infernale».⁷⁰ Sicché non solo i novizi e i frati minori, ma anche il priore, intento a celebrare un esorcismo sul somaro, «per la fissa immaginazione che in capo aveva, mai non s'avvide che non demonio ma asino era». La divertita ironia dell'autore si concentra nel finale del racconto, che *desinit in risum* come la II 48 e la III 65: l'asino, infastidito dall'acquasanta, alzandosi in piedi e

⁶⁶ Ivi. Per un probabile refuso, il saggio di Fiorato numera il secondo dittico III 63 (e non 65).

⁶⁷ M. Bandello, *Novelle*, vol. II, II 48, p. 170.

⁶⁸ Altrove Bandello ricorre al paragone con una scimmia per sottolineare la bruttezza femminile. Nella II 47, per esempio, scrive che la Togna «proprio pareva una bertuccia vestita» (ivi, vol. II, II 47, p. 164).

⁶⁹ Ivi, vol. II, III 63, p. 593.

⁷⁰ Ivi, vol. II, III 44, p. 473.

ragliando «cominciò a pettare, come è il costume suo, facendo venticinque palle di sterco», rivelando così la sua natura e lasciando i frati «con un palmo di naso in mano», ma divertiti e sollevati. Nella chiusa della novella, non più tra le righe Bandello condanna l'«imagination profonda» delle «cose tristi», i cui effetti coinvolgono tutti, «giovani e vecchi, filosofi e teologi», raccomandando «con ragionevole audacia investigare il vero», piuttosto che «entrar in timore e creder a l'altrui fantasie».⁷¹

5. *Fantasmî delle mente*

Sarebbe errato pensare, dopo l'analisi qui condotta, che i temi dell'immaginazione e della paura caratterizzino unicamente la parte comica della raccolta bandelliana; tale ipotesi invaliderebbe l'importanza attribuita dallo scrittore a questa affezione dell'animo, contro le cui insidie mette in guardia i lettori nella celebre storia di Giulietta e Romeo.

Il ruolo giocato dalla facoltà immaginativa, che arricchisce la II 9 di molti particolari macabri, risulta evidente a un paragone con il precedente daportiano.⁷² Si confronti, per esempio, l'episodio in cui frate Lorenzo chiede a Giulietta se avrà timore di essere sepolta viva:

DA PORTO	BANDELLO
Ma, dimmi, non temerai del corpo di Tebaldo tuo cugino, che poco è che ivi dentro fue sepellito? ⁷³	Dimmi, figliuola, non averai tu paura di tuo cugino Tebaldo, che è così poco tempo che fu <i>ucciso</i> , e ne l'arca ove posta sarai giace e <i>deve fieramente putire</i> ? ⁷⁴

Diversamente dal Vicentino, lo scrittore lombardo tiene a precisare un dato già noto ai lettori e alla stessa Giulietta: il corpo di Tebaldo è quello di una persona da poco tempo *uccisa*, ovvero dall'aspetto spaventoso per le ferite ricevute, che esalerebbe, peraltro, un terribile lezzo.⁷⁵

⁷¹ Ivi, p. 474. «L'auteur, par le truchement de l'âne [...] se rit des vaines alarmes et des croyances superstitieuses des esprits simples, fussent-ils docteurs et théologiens. Il met en regard, d'un côté, le mécanisme sans mystère des phénomènes naturels, de l'autre, l'attrail des rites solennels qui servent la superstition, elle-même nourrie de la peur irrationnelle du diable et des morts» (A.C. Fiorato, *Le monde de la «beffa» chez Matteo Bandello*, cit., p. 143).

⁷² Sulla fortuna della *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto, e sull'influenza esercitata su Bandello e su altri autori, si rimanda, anche per bibliografia pregressa, al volume di A. Romano (a cura di), *Le storie di Giulietta e Romeo*, 2 voll., Roma, Salerno, 1993; si vedano, inoltre, D. Perocco, *La prima Giulietta*, ed. critica e commentata delle novelle di Luigi da Porto e Matteo Maria Bandello, Bari, Palomar, 2008; I. Tufano, *Imago mulieris. Figure femminili del Trecento letterario italiano*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2009, pp. 125-138. Si segnala, inoltre, il recente interesse che la critica letteraria ha prestato per le *Lettere storiche* daportiane, per cui si veda il contributo monografico di P. Pellizzari, *Le «Lettere storiche» di Luigi da Porto*, in P. Luparia, P. Pellizzari, *Raccontare l'indicibile. Il volto della guerra*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, pp. 1-139.

⁷³ L. Da Porto, *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo della Scala*, in *Le storie di Giulietta e Romeo*, cit., p. 66.

⁷⁴ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 9, p. 751, corsivo mio.

⁷⁵ Sulla paura dei cadaveri, specie di coloro morti per cause violente, Bandello scrive nella II 24: «Sogliono comunemente tutti i corpi morti a chi li guarda dar di lor orribil vista, aborrendo la natura simil obbietto come a lei contrario. E se i corpi morti di natural morte privati de lo spirito loro si rendono a chi quelli mira non solamente spiacevoli ma fastidiosi e pieni di spaventoso orrore, che devono far quelli ove interviene separazione violenta, ferite, percosse e spargimento di sangue, de le quali ciascuna da per sé genera nausea e tutte insieme farebbero non che ambascia, ma paura ai più sicuri e ferrigni occhi del mondo» (ivi, vol. I, II 24, p. 914). Su questo passo della novella, si veda E. Menetti, *Enormi e disonesti*, cit., pp. 162-163.

Tale precisazione, apparentemente superflua, è l'elemento della narrazione che si è visto ricorrere nelle altre novelle, utile a motivare le macabre fantasie che pervaderanno l'immaginazione della ragazza poco prima d'ingerire la pozione – del tutto assenti nella versione di Da Porto –, descritte con una profusione di dettagli che non ritornerà altrove lungo le quattro parti del novelliere:

Cominciandosi poi ad appressar l'ora de l'alba ne la quale ella doveva ber l'acqua con la polvere, se le cominciò a rappresentar ne la imaginazion Tebaldo del modo che veduto l'aveva ferito ne la gola, tutto sanguinolente. E pensando che a lato a quello o forse a dosso sarebbe sepellita, e che dentro quel monumento erano tanti corpi di morti e tante ignude ossa, le venne un freddo per il corpo, e di modo tutti i peli se le arricciarono a dosso che oppressa da la paura tremava come una foglia al vento. Oltre questo se le sparse per tutte le membra un gelato sudore, parendole tratto tratto che ella da quei morti fosse in mille pezzi smembrata. Con questa paura stette alquanto che non sapeva che farsi; poi alquanto ripreso d'ardire, diceva fra sé: – Oimè, che voglio io fare? ove voglio lasciarmi porre? Se per sorte io mi destassi prima che il frate e Romeo vengano, che sarà di me? Potrò io sofferire quel gran puzzo che deve render il guasto corpo di Tebaldo, che a pena per casa ogni tristo odore quantunque picciolo non posso patire? Chi sa che alcuno serpe e mille vermini in quel sepolcro non siano, i quali io cotanto temo ed aborrisco? E se il core non mi dà di mirargli, come potrò sofferire che a torno mi stiano e mi tocchino? Non ho io poi sentito dire e tante e tante volte che molte spaventevoli cose di notte sono avvenute non che dentro a sepolture ma ne le chiese e nei cimiteri?⁷⁶

Nel lungo brano citato germinano i semi della paura sparsi da frate Lorenzo nell'immaginazione di Giulietta; semi che, da una parte, causano sintomi affini a quelli accusati da Cinzia per il falso avvelenamento nella II 40 (freddo, tremore e sudore); dall'altra, rinfocolano l'apprensione della ragazza con storie un tempo sentite – dicerie vaghe e fumose di ambientazione notturna e cimiteriale – la cui formulazione («Non ho io poi sentito dire e tante e tante volte...») ricorda molto da vicino quella che informa le fantasie chimerizzate dal chierico nella II 1. Con procedimento analogo a quello usato in quest'ultimo racconto, Bandello marca lo scarto tra realtà e immaginazione dei personaggi. Se nella prima novella aveva precisato che dentro l'avello non vi erano «né ossa di morti né altra cosa», ma un ladro intento a rompere alcune noci, nella II 9 si preoccupa addirittura di 'ripulire' la tomba che accoglierà Giulietta e di riferire quanto diverso fosse il corpo di Tebaldo dal cadavere immaginato dalla ragazza:

Come l'arca fu aperta, fra Lorenzo fece tantosto in una de le bande de l'avello ritirar il corpo di Tebaldo, il quale perché di natura era stato molto magro ed a la morte aveva perduto tutto il sangue, poco era marcito e non molto putiva. Fatta poi spazzar l'arca e nettare, avendo egli la cura di far la giovane sepellire, dentro ve la fece quanto più soavemente si poté distendere e porle un origliero sotto il capo.⁷⁷

Nulla dice, di questi particolari, la versione di Da Porto: qui frate Lorenzo entra nella tomba soltanto *dopo* i due amanti; l'origliere, inoltre, è deposto da una mano anonima. L'evidente divario tra le due novelle non si spiegherebbe soltanto con il diverso stile di Bandello, intento a «ridisegnare interi ambienti» o ad «approfondire il carattere di alcuni personaggi, a scapito, s'intende – ma forse solo apparentemente, della scioltezza del dettato» daportiano.⁷⁸ L'intenzione

⁷⁶ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 9, p. 752.

⁷⁷ Ivi, p. 756.

⁷⁸ A. Romano, *Introduzione a Le storie di Giulietta e Romeo*, cit., pp. 7-43: 23.

del domenicano sembrerebbe volta a marcare lo iato tra realtà e immaginazione più volte sottolineato in queste pagine, *a fortiori* nella II 9, in cui tale scarto sarà tra i motori che porteranno al suo tragico finale,⁷⁹ frutto di un destino avverso e di una fatale messinscena. Romeo, infatti, delibera di «non voler a modo veruno più vivere» quando apprende la notizia della (falsa) morte della moglie, il cui fantasma, interamente plasmato dall'immaginazione del giovane, parla e accusa il marito:

Ella qui dentro se ne va errando ed aspetta pure che tu la segua e tra sé dice: «Ecco bugiardo, ecco fallace amante e marito infidele, che a la nuova ch'io son morta sostiene di vivere». Perdonami, perdonami, moglie mia carissima, ché io confesso il gravissimo mio peccato.⁸⁰

L'espedito della *morte vivante* escogitato dal frate stringe e non scioglie il nodo tra realtà e finzione, tra ragione e passione:⁸¹ nelle spire dell'immaginazione e del dolore, i fantasmi della mente hanno gli stessi esiti e la medesima concretezza delle «cose fatte», le quali – è cosa nota – «esser non può che fatte non siano».⁸²

⁷⁹ Sul tragico bandelliano si vedano i contributi raccolti in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, vol. II, cit., (in particolare i saggi di M. Pozzi, F. Spera, E. Menetti, A. Ziosi, A.C. Fiorato, C. Lucas-Fiorato, D. Maestri).

⁸⁰ M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 9, p. 757. Giorgio Bárberi Squarotti ha rilevato l'elemento teatrale di queste e altre «orazioni» pronunciate nella novella da Giulietta e Romeo (cfr. G. Bárberi Squarotti, *Giulietta e Romeo e altri eredi*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, cit., p. 348).

⁸¹ «Nelle sue novelle le passioni – amore sopra tutto, ma anche smodato desiderio di ricchezze, bramosie di potere, ira sfrenata, gelosia morbosa, smania di vendetta, libidine di sangue, amore sconsiderato del gioco, ecc. – hanno quasi la funzione che nell'antichità aveva avuto il fato, arbitrio della vita umana: qualcosa che s'impadronisce dell'uomo, il quale, pur avendo i mezzi per guardarsene, non riesce a resistere specialmente se colto di sorpresa» (M. Pozzi, *Bandello e la concezione rinascimentale di tragico*, in *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, cit., p. 29).

⁸² M. Bandello, *Novelle*, vol. I, II 9, p. 765.

Vittorio Alfieri e l'«antipanegirico» Studio comparativo con l'orazione pliniana

Sara Gallegati

Publicato: 7 agosto 2024

Abstract

The paper aims to investigate the relation between Vittorio Alfieri's *Panegirico di Plinio a Traiano*, written by the author in Pisa in 1785, and its Latin model, the speech read by Plinio il Giovane to Traiano in the Senate in the year 100 AD. The study of Alfieri's work has proven interesting from several points of view, primarily because of the author's overturning of the *oratorio* genre: the work, in fact, has been called by scholars an 'antipanegirico', a 'panegirico capovolto'. Alfieri replaces the original glorification of the *optimus princeps* with a political proposal, dispensing with the encomiastic aspect that characterizes Plinio's panegyric in order to emphasize his authorial voice. Indeed, the praises of Traiano in the text are reduced and relegated to a marginal role, while Plinio-Alfieri's speech assumes an exhortatory and moral function.

Il contributo intende indagare il rapporto tra il *Panegirico di Plinio a Traiano* di Vittorio Alfieri, ideato e steso dall'autore a Pisa nel 1785, e il suo modello latino, il discorso letto da Plinio il Giovane a Traiano in Senato nell'anno 100 d.C. Lo studio dell'opera di Alfieri si rivela interessante da diversi punti di vista, *in primis* per il rovesciamento che l'autore attua del genere oratorio: l'opera, infatti, è stata definita dagli studiosi un 'antipanegirico', un 'panegirico capovolto'. L'Astigiano sostituisce all'originaria esaltazione dell'*optimus princeps* una proposta politica, eliminando l'aspetto encomiastico che contraddistingue il panegirico pliniano per mettere in rilievo la sua voce di autore. Le lodi di Traiano, nel testo, sono infatti ridotte e relegate a un ruolo marginale, mentre il discorso del Plinio-Alfieri assume una funzione esortativa e morale.

Parole chiave: genere oratorio; panegirico; Plinio il Giovane; rovesciamento; Vittorio Alfieri.

Sara Gallegati: Università di Macerata
✉ s.gallegati1@unimc.it

Copyright © 2024 Sara Gallegati
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Saverio Bettinelli, nel saggio *Dell'entusiasmo delle belle arti*, insisteva sull'importanza dell'imitazione dei classici in quanto mezzo per avvicinare il poeta alla natura, così come all'originalità e al vero:

Studiando l'antichità noi pure diventiamo antichi, imitandoli imitiamo la natura e la natura imitando con loro siamo originali. Quanto più respiriamo quell'aria, a dir così, e sediamo a quella mensa, tanto più si trasfonde in noi della lor sostanza del loro spirito del loro gusto, e di molti cibi eccellenti componiamo un temperamento perfetto.¹

L'invito ad emulare gli antichi e la natura, unito a quello di produrre delle traduzioni il più possibile fedeli ai testi di riferimento, restituisce una chiara immagine del clima settecentesco classicista:

Con «natura» si intendeva [...] «natura universale», i principi e l'ordine della natura. Ciò poteva significare anche il tipico, ciò che caratterizza la specie umana qual è in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo, e la natura non umana libera da condizioni puramente locali e accidentali. [...] Il principio della universalità o tipicità [...] poteva significare, e invero significava, negli scrittori migliori del periodo, una qualità universale che rendeva le opere maggiori comprensibili sempre e dovunque. Questo appello al verdetto dei secoli era implicito nell'intero concetto di «classicità». Un autore «classico» era ovviamente un autore che poteva stare accanto agli antichi classici in virtù del suo appellarsi a una lontana posterità, al di là del pubblico immediato del suo tempo.²

Di questa cultura è figlio anche Alfieri, il cui rapporto con gli antichi come lettore, traduttore e imitatore è stato ampiamente indagato dalla critica³ e la cui «assidua frequentazione dei classici antichi lasciò tracce numerose nelle opere del moderno loro lettore».⁴

«Alfieri [...] mantenne sempre viva, anzi accrebbe sempre più in sé, la convinzione della esemplarità, nel suo tempo, della cultura classica e del mondo antico greco-romano»: ⁵ il dialogo di Alfieri con i classici antichi è costante e si fa, con il passare del tempo, più intenso. Due sono le fasi che Giuseppe Rando distingue nel rapporto di Alfieri con l'imitazione e la traduzione dei classici: la prima (1775-1781) coincide con la volontà dell'autore di andare in Toscana per

¹ S. Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in *Illuministi italiani. Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 823.

² R. Wellek, *Storia della critica moderna*, vol. 1, *Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bologna, il Mulino, 1958, p. 19. Cfr. anche W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento (1963)*, in *Alfieri. Scritti settecenteschi (1956-1963)*, Firenze, Il Ponte, 2016 («Opere complete di W.B.», 12), pp. 157-259.

³ Per approfondimenti si rimanda agli studi di C. Domenici, tra cui *La biblioteca classica di Vittorio Alfieri*, Torino, Aragno, 2013; C. Doni, *Alfieri traduttore dei classici latini: Sallustio-Virgilio*, Padova, Liviana, 1980; alcuni dei saggi di A. Fabrizi contenuti in *Rileggere Alfieri*, Roma, Aracne, 2014; gli studi di P. Pellizzari, tra cui *Intorno alle traduzioni tacitiane di Alfieri*, in L. Bellone et alii (a cura di), *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 509-529; V. Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatra, traduzioni, estratti, postille*, Pisa, Ets, 2013; Ead. (a cura di), *Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015.

⁴ A. Fabrizi, *Rileggere Alfieri*, cit., p. 323.

⁵ Ivi, p. 324.

realizzare l'ambizioso obiettivo di farsi autore tragico italiano. Alfieri si reca a Pisa, dove viene introdotto da Paolo Maria Paciaudi a «tutti i più celebri professori»⁶ dell'Università, i quali lo iniziano allo studio dei classici, tra cui la Poetica di Orazio e le tragedie di Seneca.⁷ Il rapporto dell'autore con i classici si fa poi più intenso dopo il soggiorno a Roma. Fino al 1781, infatti, Alfieri mescola nelle tragedie argomenti antichi e moderni, sollecitato anche dai contatti avuti in Toscana, dove aderisce al progetto elaborato da Anton Filippo Adami di «recupero di una drammaturgia dei "coturni toscani"». ⁸ Il soggiorno a Roma produce nell'autore un definitivo ripensamento della sua poetica, spingendolo a prediligere, nelle sue opere, soggetti appartenenti all'antichità classica o biblica.

Nella seconda fase (1790-1803) di lettore e traduttore degli antichi Alfieri traduce l'*Eneide*, le opere di Sallustio, studia il greco e lavora alle traduzioni di autori come Euripide, Sofocle, Eschilo e Aristofane.⁹ In questa fase l'Allobrogo, «ormai padrone della lingua e dei segreti dello stile» si applica all'attività di traduzione come «una delle possibilità che si offrono al genio creativo di esprimersi». ¹⁰ Come testimoniato dalla *Vita*, Alfieri continua a perseguire l'identificazione con i modelli della tradizione classica e italiana anche nell'ultimo periodo della sua vita, «seguendo il progressivo spostamento a ritroso della cronologia ideale verso l'atemporalità mitica dei classici»¹¹ creando, ad esempio, un nuovo fittizio Ordine letterario, l'Ordine di Omero,¹² del quale si nomina Cavaliere.

In questo panorama, il *Panegirico* alfieriano si distingue come «il migliore e il più riuscito dei suoi rifacimenti»;¹³ nell'opera «i temi e le soluzioni del dibattito contemporaneo si incrociano e si sovrappongono con motivi di ascendenza tardo-settecentesca o (e più spesso) classicista». ¹⁴

Ideata e stesa a Pisa tra l'inverno e l'estate del 1785, rivista durante il soggiorno a Martinsbourg nel 1786, l'opera nasce, secondo quanto narrato nell'autobiografia, dalla lettura del panegirico di Plinio il Giovane:¹⁵

In queste semiletture avea scorse le lettere di Plinio il Minore [...]. Finite l'epistole, impresi di leggere il *Panegirico a Traiano*, opera che mi era nota per fama, ma di cui non avea mai letta parola. Inoltratommi per alcune pagine, e non vi ritrovando quell'uomo stesso dell'epistole, e molto meno un amico di Tacito [...], io sentii nel mio intimo un certo tal moto d'indignazione; e tosto, [...] impugnata con ira la penna, ad alta voce gridando dissi a me stesso: «Plinio mio, se eri tu davvero e l'amico, e l'emulo, e l'ammiratore di Tacito, ecco come avresti dovuto parlare a Traiano». E senza più aspettar, né riflettere, scrissi d'impeto, quasi forsennato, così come la penna buttava, circa quattro gran pagine del mio minutissimo scritto.¹⁶

⁶ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, in *Opere*, vol. I, a cura di M. Fubini, A. Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 181.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 183.

⁸ B. Alfonzetti, N. Bellucci, *Alfieri a Roma, tra autobiografia e poetica*, in *Alfieri a Roma*, Atti del Convegno nazionale (Roma 27-28 novembre 2003), Roma, Bulzoni, 2006, p. 241.

⁹ G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, in *Alfieri a Roma*, *cit.*, p. 415.

¹⁰ *Ivi*, p. 416.

¹¹ G. Santato, *Alfieri e Firenze: dai viaggi letterari alla fuga nella classicità*, in G. Tellini, R. Turchi (a cura di), *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000), Firenze, Olschki, 2002, p. 753.

¹² Cfr. V. Alfieri, *Vita*, *cit.*, pp. 325 e ss.

¹³ G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, *cit.*, p. 421.

¹⁴ V. Boggione, *Il tempo della Tirannide*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 7.

¹⁵ Come segnalato da Christian Del Vento, «lo scrittore leggeva probabilmente le lettere del retore latino nell'edizione elzeviriana del 1659 [...] in cui era riprodotto anche il celebre *Panegyricus*, che ispirò il suo *Panegirico*». (Cfr. C. Del Vento *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 215).

¹⁶ V. Alfieri, *Vita*, *cit.*, p. 251.

La genesi del testo si lega ad uno «scatto eroico» dell'autore, «indignato nei confronti di Plinio il Giovane, uno scrittore “protetto” esattamente antitetico allo “scrittore-tribuno”». ¹⁷ Il modello, la diffusa orazione latina di ben novantacinque capitoli, viene «dichiarato per essere subito rifiutato»: ¹⁸ nel corso del presente studio si cercherà dunque di evidenziare il rapporto dell'opera alfieriana con quella latina, stabilendone divergenze e punti di contatto ¹⁹ attraverso l'analisi di alcuni passi.

Come anticipato, Alfieri gareggia con l'autore latino nel terreno del genere oratorio, proponendo un testo, secondo la sua visione, più conforme a quello che avrebbe dovuto essere il discorso di un console romano. Il *Panegyricus* è la *gratiarum actio* di Plinio il Giovane, ossia il discorso di ringraziamento rivolto al principe che i consoli tenevano in Senato nel giorno della loro entrata in carica, illustrando il buon governo che il principe avrebbe dovuto esercitare. ²⁰

Fin dal titolo, *Panegirico di Plinio a Trajano, nuovamente trovato e tradotto da Vittorio Alfieri da Asti*, Alfieri sottolinea la continuità della sua opera rispetto a quella latina, limitando il suo ruolo a quello di 'ritrovatore' e 'traduttore' del testo, ribadito anche nell'avvertenza al lettore:

IL TRADUTTORE A CHI LEGGE. | QUESTO non è il panegirico di Plinio a Trajano, stampato per lo più dopo le sue epistole: è un altro, cavato da un manoscritto antico nuovamente trovato. Senza entrare in discussione coi letterati per appurare qual dei due sia vero, e fosse in senato recitato a Trajano, dico soltanto, che questo, più breve assai, e non minori cose contenendo, pare che da un ottimo cittadino potesse recitarsi ad un ottimo principe. ²¹

Lo stratagemma del manoscritto tradotto e ritrovato è spia della postura assunta da Alfieri nei confronti dei classici: non quella di un allievo che si misura con dei maestri, ma quella di un autore che instaura un dialogo «adulto», «non servile», ²² e che innalza il suo scritto al livello di quello pliniano con l'obiettivo di attribuirgli pari dignità e, in qualche modo, pari attendibilità. L'atteggiamento, come accennato precedentemente, è in linea con la tendenza classicista settecentesca:

Per un letterato del Settecento accostarsi ai classici non comportava alcunché di diverso che attingere cultura e poesia dai moderni. È quasi inutile sottolineare che l'antistoricismo del secolo con l'esperazione del credo deterministico intorno alla natura immutabile dell'uomo, finiva praticamente con l'azzerare le distanze tra mondo classico e il mondo moderno, riproponendo, nel secolo dei lumi, una sorta di Umanesimo perenne [...]. Non

¹⁷ L. Sannia Nowé, *Una 'institutio' principis moderna: il «Panegirico di Plinio a Trajano» di Vittorio Alfieri*, in C. Berra, M. Mari (a cura di), *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, Milano, Cuem, 2007, pp. 489-526: 490-491.

¹⁸ Ivi, p. 491.

¹⁹ Quella pliniana non è l'unica fonte da cui Alfieri trae ispirazione per la composizione: numerose sono le influenze di altri testi, tra cui i *Moralia* di Plutarco, i *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* di Machiavelli, le *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* di Montesquieu, *La Constitution de l'Angleterre* di De Lolme, gli studi di Mably (Cfr. almeno G. Rando, *Tre saggi alfieriani*, Roma, Herder, 1980; L. Sannia Nowé, *Una institutio principis moderna*, cit.; C. Del Vento, *Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme*, «Seicento & Settecento», 1, 2006, pp. 149-170).

²⁰ M.L. Paladini, *La "gratiarum actio" dei consoli in Roma attraverso la testimonianza di Plinio il Giovane*, «Historia», X, 1961, 3, pp. 356-374: 357.

²¹ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano, Parigi sbastigliato, Le Mosche e l'Api*, a cura di C. Mazzotta, Bologna, Clueb, 1990, p. 33.

²² G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, cit., p. 411.

sorprende punto, in tale contesto, l'amore di Vittorio Alfieri per i classici, che infatti come modelli di vita e fari di cultura, al pari dei grandi scrittori e pensatori moderni, furono da lui sempre considerati.²³

L'opera di Alfieri, salvo alcuni spunti strutturali e tematici, si configura tuttavia come estremamente originale rispetto al testo pliniano, al punto da essere stata definita dagli studiosi un «antipanegirico», un «panegirico capovolto»:²⁴ tra il *Panegyricus* pliniano e il Panegirico alfieriano si instaura una «relazione di intertestualità oppositoria [...]». L'Alfieri segue in parte la falsariga del testo pliniano, particolarmente per quanto attiene un certo riecheggiamento del modello oratorio cambiando però «completamente il contenuto del discorso».²⁵

L'opera differisce dal modello latino anzitutto per le dimensioni: dieci i capitoli del testo dell'Astigiano contro i novantacinque dell'orazione pliniana, anche se, afferma Maria Luisa Paladini, «è da tutti riconosciuto che il ringraziamento originario doveva essere assai più breve e che esso subì un notevole ampliamento in sede letteraria».²⁶

Simile è invece l'apertura dell'orazione, con l'appello ai Padri Coscritti e l'invocazione a Giove:

Bene ac sapienter, Patres Conscripti, maiores instituerunt, ut rerum agendarum, ita dicendi initium a precationibus capere: quod nihil rite, nihilque providenter homines, sine deorum immortalium ope, consilio, honore, auspicarentur [...]. Quo magis aptum piumque est, te, Iupiter optime maxime, antea conditorem, nunc conservatorem imperii nostri, precari, ut mihi digna consule, digna senatu, digna principe contingat oratio: utque omnibus, quae dicentur a me, libertas, fides, veritas constet: tantumque a specie adulationis absit gratiarum actio mea, quantum abest a necessitate.²⁷

Nobile e generoso incarco da voi, o padri coscritti, mi viene in questo giorno affidato, poichè lodi vere ad un ottimo principe potrò io dare, senza arrossire; ed egli, spero, senza arrossire riceverle [...]. Tu dunque, o massimo Giove, che dal celeste tuo seggio per tanti e tanti anni degnasti col tuo benigno sguardo proteggere ed innalzare questa romana repubblica; [...] ispirami in questo istante sovrumani lumi e più che mortale eloquenza, per cui mi venga fatto d'indurre questo umanissimo principe, opera in tutto tua, ad eseguire tal magnanima impresa, che nessuna mai eguale finora non siasi, non che eseguita, nè pure pensata; tale, che a quanti ne verranno dopo, maravigliosa ammirazione rimanga, coll'impossibilità d'imitarla.²⁸

L'analogia tra i due passi si arresta però al livello di ordinamento della materia: il Plinio alfieriano, in linea con quello latino, si rivolge ai Padri Coscritti, i membri del senato di fronte ai quali recita l'orazione, e invoca con una preghiera Giove Ottimo Massimo. Il Plinio latino chiede a Giove di ispirargli parole da dedicare all'imperatore *a specie adulationis*, quello alfieriano, invece, fa appello alla divinità per formulare a Traiano una richiesta che non ha precedenti: deporre volontariamente il potere assoluto e interrompere così la degenerazione dell'impero.

²³ Ivi, p. 410.

²⁴ Id., *Il «Panegirico di Plinio a Traiano» (Una metafora del pensiero politico alfieriano)*, in *Tre saggi alfieriani*, cit., p. 75.

²⁵ G. Santato, *Le Mosche sul Panegirico: Alfieri «sbastigliato»*, «Lettere italiane», XLIV, 1992, I, pp. 57-92: 62.

²⁶ M.L. Paladini, *La «gratiarum actio» dei consoli in Roma attraverso la testimonianza di Plinio il Giovane*, cit., p. 357. Vedi anche A.M. Giomaro, *Il nuovo Traiano «illuminista» di Vittorio Alfieri*, «Minima Epigraphica et Papyrologica», XXII, 2019, 24, pp. 335-356: 342.

²⁷ Plinio il Giovane, *Panegirico a Traiano*, a cura di G. Vannini, Milano, Mondadori, 2019, p. 4.

²⁸ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Traiano*, cit., p. 35.

Alfieri sostituisce all'originaria esaltazione dell'*optimus princeps* una proposta politica, eliminando l'aspetto encomiastico che contraddistingue la *gratiarum actio*. Nel *Panegyricus* Plinio considera conclusa l'esperienza repubblicana, esalta le doti di Traiano e ne riconosce il potere assoluto, non vincolato dalle leggi: al letterato spetta il solo compito di elaborare un modello ideale di governo allo scopo di ispirare e orientare le decisioni dell'imperatore. Alfieri si oppone all'idea «che Traiano potesse essere considerato *optimus princeps*, e in generale che potesse esistere l'*optimus princeps legibus solutus*».²⁹ Con il suo *Panegirico* l'autore prende posizione sul dibattito settecentesco relativo al dispotismo illuminato: il testo pliniano fornisce quindi ad Alfieri il reagente per confutare, punto per punto, le tesi dei *philosophes* illuministi che sostenevano la bontà di questa forma governativa.

Il *Panegirico di Plinio a Traiano*, l'unico testo pubblicato prima della Rivoluzione francese, rappresentava efficacemente il suo rifiuto e la sua polemica con l'assolutismo illuminato in un mondo in cui [...] si guardava con speranza sia alla scelta accentratrice del "grande progetto" di Giuseppe II, sia al costituzionalismo, più capace di coinvolgere i ceti, di Pietro Leopoldo. Nel testo alfieriano Plinio esortava Traiano, modello del principe *philosophes*, a restituire la libertà a Roma nell'unico modo possibile, cioè rinunciando al principato.³⁰

Si prenda ad esempio il seguente passo:

O novum atque inauditum ad principatum iter! Non te propria cupiditas, proprius metus; sed aliena utilitas, alienus timor principem fecit. Videaris licet quod est amplissimum consequutus inter homines; felicius tamen erat illud, quod reliquisti: sub bono principe privatus esse desiisti. Assumptus es in laborum curarumque consortium, nec te laeta et prospera stationis istius, sed aspera et dura ad capessendam eam compulerunt. Suscepisti imperium, postquam alium suscepti poenitebat. Nulla adoptati cum eo, qui adoptabat, cognatio, nulla necessitudo, nisi quod uterque optimus erat, dignusque alter eligi, alter eligere. Itaque adoptatus es, non, ut prius alius atque alius, in uxoris gratiam. Adscivit enim te filium non vitricus, sed princeps, eodemque animo divus Nerva pater tuus factus est, quo erat omnium. Nec decet aliter filium adsumi, si adsumatur a principe. An Senatam Populumque Romanum, exercitus, provincias, socios transmissurus uni, successorem e sinu uxoris accipias? summaeque potestatis heredem tantum intra domum tuam quaeras? non per totam civitatem circumferas oculos? et hunc tibi proximum, hunc coniunctissimum existimes, quem optimum, quem diis simillimum inveneris? Imperaturus omnibus, eligi debet ex omnibus. Non enim servulis tuis dominum, ut possis esse contentus quasi necessario

Ma tu, pietoso, umano, giusto e sagace, hai forse in pensiero di adoperare tai mezzi, per cui il principato d'ora in poi sia per essere mite sempre, e fra limiti, e non contrario a virtù? Nè tu ciò credi, né noi. Un uomo nella repubblica saravvi, il quale, o per adozione di principe, o per sognata eredità, o per elezione di soldati, o anche, se vuoi, per irreflessiva elezione del popolo intero, salirà in dignità primaria, sola, perpetua, non frenata, non impedita, e avvalorata anzi da molti e possenti eserciti? Costui sarà, (nè altrimenti Roma appellarlo mai puote) sarà un tiranno costui. Forse mite, forse giusto, forse buono, anche ottimo forse; ma odiosissimo pur sempre a liberi cittadini, e un mostruoso ente da essi a ragion riputato; perchè starà in lui, ed in lui solamente, il non essere, nè mite, nè giusto, nè buono.³²

²⁹ G. Rando, *Il «Panegirico di Plinio a Traiano» (Una metafora del pensiero politico alfieriano)*, cit., p. 73.

³⁰ G. Ricuperati, *Vittorio Alfieri, società e stato sabauda: fra appartenenza e distanza*, in M. Cerruti, M. Corsi, B. Danna (a cura di), *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale (Torino-Asti, 29 novembre – 1° dicembre 2001), Firenze, Olschki, 2003, p. 39. Vedi anche D. D'Ascenzi, «Sotto il nome di Plinio»: presenze del mondo letterario e storico latino nel «Panegirico» alfieriano, «La parola del testo», XIX, 2015, 1-2, pp. 103-109.

³² V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Traiano*, cit., p. 53.

herede, sed principem civibus daturus es imperator. Superbum istud et regium, nisi adoptes eum, quem constet imperaturum fuisse, etiamsi non adoptasses. Fecit hoc Nerva, nihil interesse arbitratus, generis an elegeris, si perinde sine iudicio adoptentur liberi, ac nascuntur: nisi tamen quod aequiore animo ferunt homines, quem princeps parum feliciter genuit, quam quem male elegit.³¹

Nel *Panegyricus*, Plinio esalta l'*iter novum atque inauditum* intrapreso da Nerva, il quale, scegliendo di adottare il suo successore per meriti e non per parentado, inaugura una pratica «che a una buona maggioranza dei senatori dovette apparire non solo accettabile, ma addirittura encomiabile»³³ e che segna un cambio di rotta nella scelta del successore al potere, con la vittoria del principio del migliore su quello dinastico ed ereditario.³⁴

Il Plinio alfieriano, al contrario, esprime perplessità sul criterio dell'adozione, che non cambia nella sostanza la natura tirannica del governo imperiale. Tirannide è per Alfieri ogni monarchia assoluta: sono ripudiate le antiche distinzioni tra re e tiranno e l'assolutismo in sé, pur illuminato che sia. Alfieri sposta «la distinzione machiavelliana tra monarchia (buona) e tirannide (cattiva) a quella tra repubblica (buona) e regno *tout-court* (cattivo), asserzione che, assieme alla critica della distinzione montesquieuiana tra tirannidi antiche e monarchie moderne, diventa il punto più qualificante della dottrina politica alfieriana».³⁵ Il medesimo principio viene infatti espresso nel trattato *Della Tirannide*, dove Alfieri contesta «il dispotismo illuminato come tirannide moderna travestita da "monarchia"»:³⁶

TIRANNIDE indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità. E quindi, o questo *infrangi-legge* sia ereditario, o sia elettivo; usurpatore, o legittimo; buono, o tristo; uno, o molti; a ogni modo, chiunque ha una forza effettiva, che basti a ciò fare, è tiranno; ogni società, che lo ammette, è tirannide; ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo.³⁷

È un tiranno anche Traiano, perché nel suo ordinamento politico «al vertice della piramide vi era non la legge», ma la sua «volontà incontrollabile».³⁸

E non mi si alleghino Tito, Traiano, Marc'Aurelio, Antonino; e altri simili, ma sempre pochissimi, virtuosi tiranni. Una prova invincibile che costoro non andavano mai esenti dalla paura, si è, che nessuno di essi dava alle leggi autorità sovra la sua propria persona; e non la dava egli, perché espressamente sapea che ne sarebbe stato offeso egli primo.³⁹

³¹ Plinio il Giovane, *Panegyrico a Traiano*, pp. 14-16.

³³ V. Giovanni, *Comizi elettorale e "nominatio" dell'imperatore nel Panegyrico di Plinio*, «Studi Romani», 1981, 2, pp. 153-160: 155.

³⁴ L'adozione di Traiano, come affermato da Barbara Scardigli, dà «corpo felicemente al vecchio ideale ellenico secondo cui il migliore in senso assoluto, cioè chi supera tutti i suoi concittadini, deve regnare sui popoli». Cfr. B. Scardigli, *Da Traianus Optimus Princeps a Traianus Optimus Augustus*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XVIII, 1974, pp. 57-103: 62.

³⁵ C. Del Vento, *Il Principe e il Panegyrico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme*, cit., p. 155.

³⁶ G. Rando, *Alfieri europeo: le «sacrosante» leggi*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2007, p. 34.

³⁷ V. Alfieri, *Scritti politici morali*, vol. I, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. II.

³⁸ A. Di Benedetto, *Dal tramonto dei lumi al Romanticismo*, Modena, Mucchi, 2000, p. 68.

³⁹ V. Alfieri, *Scritti politici morali*, cit., p. 22.

Le differenti posizioni dell'oratore pliniano e di quello alfieriano in merito al criterio dell'adozione producono due opposte considerazioni sul rapporto tra libertà e potere imperiale. Per Plinio con l'ascesa di Traiano la *libertas* è stata *restituta* dopo anni di tirannia domiziana: ⁴⁰ «Sedulo ergo vitavit hunc casum, nec iudicia hominum, sed deorum etiam in consilium assumpsit. Itaque non tua in cubiculo, sed in templo; nec ante genialem torum, sed ante pulvinar Iovis optimi maximi, adoptio peracta est: qua tandem non servitus nostra, sed libertas et salus et securitas fundabatur». ⁴¹ Inoltre, sottolinea Anna Maria Giomaro, «è ben vero che Traiano ha ripristinato l'antica *libertas*, come Plinio non manca [...] di dire e di ripetere, ma tutto ciò viene presentato come un dono gratuito, frutto della straordinaria generosità del sovrano». ⁴²

Per Alfieri la restituzione della *libertas*, invece, può avvenire solo a partire da una «magnanima impresa» dell'imperatore, «che nessuna mai eguale finora non siasi, non che eseguita, nè pure pensata»: ⁴³ la rinuncia al potere assoluto.

E chi più di te, principe incomparabile? Che, degli antichi emulato virtuoso, a maggior gloria, volendola, riservato sei dalle calamità stesse dei tempi; a gloria maggiore, e d'assai, (senza adulare, ad alta voce io tel dico) poichè di gran lunga avanza i più chiari difensori della libertà colui, che volontariamente restitutore se ne fa, potendo egli pure senza contrasto veruno la signoria mantenersi. ⁴⁴

L'essere un *optimus princeps* non è infatti sufficiente, secondo l'Astigiano, a scongiurare il ritorno della tirannia. Non basta che Traiano sia un sovrano dalle buone qualità: il 'facitore di savie leggi', sottolinea Alfieri nel *Del Principe e delle Lettere*, deve racchiudere in sé

sommo ingegno, integrità somma, conoscenza piena del vero, e non minore ardire nel praticarlo e nel dirlo. Da questo solo novero, verrei bastantemente a dimostrare, che se tali e tante doti potessero per semplice forza di natura trionfare degli ostacoli annessi al nascimento e educazione del principe, un uomo che se ne trovasse fornito, inorridirebbe tosto dell'esser principe, ed immediatamente cesserebbe di esserlo; e, divenendo facitore di così savie leggi che impedissero per sempre ogni futuro principe, egli verrebbe in tal modo (senza avvedersene) ad essere ad un tempo il primo degli scrittori tutti, e il solo vero gran principe che vi fosse mai stato. ⁴⁵

A questo proposito il Plinio alfieriano riprende l'esempio dell'imperatore Tito, che pur essendo «magnanimo [...] come privato, non come principe» ⁴⁶ lasciò che suo fratello Domiziano gli succedesse al potere, lasciando così realizzarsi «l'ultimo e quasi intero eccidio di Roma». ⁴⁷

Tristo, orribile, e recentissimo esempio, che ti avverte, o Traiano, che alla tua bontà, umanità, giustizia, e moderazione, può tra pochi anni sottentrare con intera nostra rovina un mostro niente minore dei sopra nomati. E le

⁴⁰ Cfr. Plinio il Giovane, *Panegirico a Traiano*, cit. «Contigit ergo privatis aperire annum, fastosque reserare: et hoc quoque redditae libertatis indicium fuit, quod consul alius, quam Caesar, esset. Sic exactis regibus coepit liber annus: sic olim servitus pulsa, privata fastis nomina induxit» (ivi, p. 112).

⁴¹ Ivi, pp. 16-18.

⁴² A.M. Giomaro, *Il nuovo Traiano "illuminista" di Vittorio Alfieri*, cit., p. 344.

⁴³ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Traiano*, cit., p. 36.

⁴⁴ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁵ V. Alfieri, *Del Principe e delle Lettere*, in *Scritti politici e morali*, cit. Si veda libro II, cap. VIII, *Qual sia maggior cosa; o un grande scrittore, o un principe grande*.

⁴⁶ Ivi, p. 48.

⁴⁷ Ivi.

crudeltà, le violenze, le rapine, l'onte, le stragi, i mali tutti in somma da quel mostruoso futuro principe fatti, non meno che a lui autore di essi, a te imputati verranno, pur troppo: alla fama tua ne verrà minoramento grandissimo; al tuo stesso nome e memoria grand'odio: poiché potendo, per autorità a te affidata dagli Dei e dal rinascere genio della romana repubblica, restituir libertà, e togliere con efficaci leggi e con ingegnosi mezzi per sempre i tiranni, eseguito pure non l'hai.⁴⁸

Il verbo 'restituire' in rapporto all'imperatore Traiano assume quindi, nei due panegirici, dei significati antitetici: nel *Panegyricus* di Plinio, Traiano si fa restitutore della *libertas* ai cittadini 'passivamente', con la semplice salita al potere; nell'orazione alfieriana, invece, Traiano può restituire la libertà al popolo solo agendo 'attivamente', rinunciando all'impero e subordinandosi alle leggi. In Alfieri, infatti, «al profondo sentimento della libertà si unisce il sentimento della legge»: ⁴⁹ la restituzione della libertà coincide dunque, in ultima istanza, con la restituzione delle leggi, di cui l'imperatore deve farsi primo garante e osservatore:

E non creder tu già, che io, nel dir libertà, altro intendere presuma, fuorchè di sempre obbedire a Traiano; cioè alle leggi, di cui egli sarà osservatore e difensore; ma che, cessando egli poi, possono nella persona di un altro potente quant'esso, un sovvertitore incontrare. Gli animi nostri adunque prontissimi sono a libertà ricevere, ed, ottenuta, a difenderla.⁵⁰

La soluzione proposta da Alfieri nell'operetta è in linea con quelle di teorici politici settecenteschi come Diderot, De Lolme e Mably⁵¹ che, in opposizione alla teoria elaborata di Montesquieu,⁵² consideravano la monarchia costituzionale come forma di governo superiore non

⁴⁸ Ivi.

⁴⁹ M. Boni, *L'Alfieri e la Rivoluzione francese con altri scritti alfieriani*, Bologna, Edim, 1974, p. 118.

⁵⁰ V. Alfieri, *Panegyrico di Plinio a Traiano*, cit., p. 53.

⁵¹ L'idea «circolava ampiamente negli ultimi decenni del Settecento [...] negli scritti dei filosofi e nei salotti della capitale francese» (L.S. Nowé, *Una institutio principis moderna*, cit., p. 516): basti pensare all'*Osservazione sull'istruzione all'imperatrice di Russia ai reputati per l'elaborazione delle leggi*, nel quale Diderot esorta Caterina II ad abdicare spontaneamente al dispotismo e a trovare «i mezzi più sicuri per impedire al dispotismo di rinascere» (D. Diderot, *Scritti politici*, a cura di F. Diaz, Torino, Utet, 1976, p. 370); o a Mably, che nel trattato *De Legislation* esalta la rinuncia del principe al potere: egli «godrà del potere più esteso che l'uomo possa avere, della gloria di aver creato una nazione libera, del piacere di avere consolidata la fortuna della sua casata e del pensiero che le generazioni virtuose e felici che si succederanno saranno opera sua» (G. Bonnot de Mably, *Sulla legislazione*, in *Scritti politici*, vol. II, a cura di A. Maffey, Torino, Utet, 1965, pp. 342-343). Queste opere si collocano nel contesto storico e culturale di fine Settecento, «pochi anni prima della Rivoluzione, quando già il dispotismo illuminato aveva consumato il suo slancio progressivo ed era stato, anche sul piano teorico, ampiamente ridimensionato» (G. Rando, *Il «Panegyrico di Plinio a Traiano» (Una metafora del pensiero politico alfieriano)*, cit., p. 74) e si era esaurita «l'energia creatrice dell'Illuminismo» (G. Ricuperati, *Il pensiero politico degli illuministi*, in L. Firpo (a cura di), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, vol. IV, Torino, Utet, 1975, p. 248).

⁵² Montesquieu, nel suo *Spirito delle Leggi*, elabora una teoria politica che contempla tre forme di governo: la repubblica, con le due sottospecie della democrazia e dell'aristocrazia; la monarchia, presentata nella forma della monarchia di tipo francese e inglese; infine il dispotismo. Il filosofo distingue tra «monarchia, fondata sull'onore, e dispotismo, fondata sulla paura, laddove per Alfieri monarchia e tirannide sono esattamente la stessa cosa» (V. Boggione, *Il tempo della Tirannide*, cit., p. 8). Per quanto concerne la monarchia, secondo Montesquieu la natura del suo governo è costituita dall'esistenza di poteri intermedi subordinati e dipendenti, che fungono da garanzia di libertà (Cfr. S. Landucci, *Montesquieu e l'origine della scienza sociale*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 24.). Al contrario «Alfieri», come sottolinea Ricuperati, «sceglie la virtù repubblicana, smascherando precocemente, ma anche in modo abbastanza semplificatorio, un modello di società in cui non c'è alcuno spazio per un ruolo antiassolutistico dei corpi intermedi» (G. Ricuperati, *Montesquieu, Torino, lo stato sabauda e i suoi intellettuali. Appunti per una ricerca*, in A. Postigliola, M.G. Bottaro Palumbo (a cura di), *L'Europe de Montesquieu*, Actes du Colloque de Gênes (26-29 mai 1993), Napoli, Liguori, 1995, p. 196).

solo all'assetto «monarchico assoluto, ma anche rispetto a quello repubblicano».⁵³ Il massimo esempio veniva offerto dal governo d'Inghilterra:

Dans presque tous les Royaumes de l'Europe, la volonté du Prince tient lieu de loi; et l'habitude y a tellement confondu le Droit avec le fait, que les Jurisconsultes y font envisager le pouvoir législatif comme essentiellement attaché à la qualité de Roi; et que la plénitude de son pouvoir leur paroît découler nécessairement de la définition de son titre. Les Anglois, placés dans circonstances plus favorables, en ont jugé différemment: ils n'ont pas cru que le destin des hommes dût dépendre de jeux de mots et de subtilités scholastiques; et ils n'ont attaché au mot King, et au mot Roi que leur Loi connoit aussi, que les idées que les Latins avoient attachées au mot rex, et les peuples du Nord au mot Cyning. En limitant donc le pouvoir de leur Roi, ils se sont trouvés plus conformes à l'étymologie: ils sont aussi plus conformes à la raison, en ne laissant pas les loix à la disposition de celui qui est, d'un autre côté, le dépositaire de la force publique: c'est-à-dire, de celui qui a le plus grand intérêt de s'en affranchir. La base de la Constitution d'Angleterre, le grand principe auquel tous les autres tiennent, c'est, que c'est au Parlement seul qu'appartient la puissance législative, c'est-à-dire, le pouvoir d'établir les loix, de les abroger, de les changer, de les expliquer.⁵⁴

Secondo il Plinio-Alfieri la forza della repubblica romana risiedeva, come per l'Inghilterra, nei suoi luoghi governativi; la perdita del potere legislativo da parte del Senato aveva quindi comportato la perdita della libertà: «La legittima autorità in Roma libera stava nella plebe e nel senato. Questi ne rivestivano a vicenda, ed a tempo, i consoli, i tribuni, i dittatori. Cose note, notissime; ma da gran tempo, in questo senato non più mai, e con sommessa voce fuor di questo consesso, tremando, rammemorate».⁵⁵ Per riabilitare la Repubblica, a Traiano spetta quindi anche il compito di «riordinare i comizj, estirpare le venalità, dalla confusione in cui giacciono, rimettere in chiaro e in vigore le prerogative e i doveri di ciascuna dignità; sopra i nomi in somma, che quasi nude ossa della estinta repubblica rimangono, riannestare una nuova, simile per quanto si può all'antica; raffrenare il lusso sterminato; rimettere in piena osservanza le leggi», e, come ultimo, e più importante gesto «per magnanimo esempio, sottoporvisi egli stesso».⁵⁶

Gli aspetti indagati finora hanno permesso di mettere in luce alcune delle ragioni per cui il testo alfieriano è stato definito un «antipanegirico», steso, secondo quanto affermato dall'autore, sotto un impeto e una rabbia che non gli avrebbero permesso neppure di terminare la lettura dell'opera pliniana: «Alcune poche pagine più, facendomi gran forza, ne lessi; poi non mi fu possibile di proseguire».⁵⁷

⁵³ C. Del Vento, *Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme*, cit., p. 157.

⁵⁴ J. De Lolme, *Constitution de l'Angleterre*, Amsterdam, Harrevelt, 1774, pp. 41-42.

⁵⁵ V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Traiano*, cit., p. 55.

⁵⁶ Ivi, p. 63.

⁵⁷ V. Alfieri, *Vita*, cit., p. 250. Per difendere la propria originalità, spesso Alfieri dichiara di ignorare o di non leggere integralmente gli scritti di altri autori, siano antichi o a lui contemporanei: emblematico l'episodio narrato dall'autore nel capitolo V dell'Epoca Quarta della *Vita*, a proposito della stesura dell'*Oreste*: «Nell'inverno poi [1777], trovandomi io in Torino, squadernando un giorno i miei libri, mi venne aperto un volume delle tragedie di Voltaire, dove la prima parola che mi si presentò fu, Oreste Tragedia. Chiusi subito il libro, indispettito di ritrovarmi un tal competitore fra i moderni, di cui non avea mai saputo che questa tragedia esistesse. [...] Trovandomi io dunque poi in Siena [...], allorché fui sul punto di dover stendere l'*Oreste*, mi consigliai coll'amico [Francesco Gori Gandellini] raccontandogli il fatto e chiedendogli in prestito quello del Voltaire per dargli una scorsa, e quindi o fare il mio o non farlo. Il Gori, negandomi l'imprestito dell'*Oreste* francese, soggiunse: "Scriva il suo senza legger quello; e se ella è nato per far tragedie, il suo sarà o peggiore o migliore od uguale a quell'altro *Oreste*, ma sarà almeno ben suo". E così feci. E quel nobile ed alto consiglio divenne d'allora in poi per

L'affermazione dell'autobiografia appare tuttavia in contrasto con quanto emerge da un confronto fra i testi: il capitolo IX del testo alfieriano sembra infatti ricalcare il XCIV del *Panegyricus*, stabilendo con esso un parallelismo sia strutturale che tematico:

In fine orationis praesides custodesque imperii deos, ego consul pro rebus humanis, ac te praecipue, Capitoline Iupiter, precor, ut beneficiis tuis faveas, tantisque addas muneribus perpetuitatem. Audisti, quae malo principi precabamur; exaudi, quae pro dissimilimo optamus. Non te dstringimus votis. Non enim pacem, non concordiam, non securitatem, non opes oramus, non honores: simplex cunctaque ista complexum unum omnium votum est, salus principis. Nec vero nova tibi iniungimus. Tu enim iam tunc illum in tutelam recepisti, quum praedonis avidissimi faucibus eripuisti. Neque enim sine auxilio tuo, quum altissima quaeque quaterentur, hic, qui omnibus excelsior, inconcussus stetit. Praeteritus est a pessimo principe, qui praeteriri ab optimo non potuit. Tu clara iudicii tui signa misisti, quum proficiscenti ad exercitum tuo nomine, tuo honore cessisti. Tu voce imperatoris quid sentire locutus, filium illi, nobis parentem, tibi pontificem maximum elegisti. Quo maiore fiducia iisdem illis votis, quae ipse pro se nuncupari iubet, oro et obtestor, si bene rempublicam, si ex utilitate omnium regit, primum, ut illum nepotibus nostris ac pronepotibus serves: deinde, ut quandoque successorem ei tribuas, quem genuerit, quem formaverit, similemque fecerit adoptato; aut, si hoc fato negatur, in consilio sis eligenti, monstresque aliquem, quem adoptari in Capitolio deceat.⁵⁸

Traiano, nato tremante, e non libero, sotto all'impero di Claudio, sfuggito, per miracoloso volere dei Numi, alla persecutrice crudeltà dei susseguenti tiranni, e pervenuto finalmente all'impero, avendo egli, per propria esperienza, nell'orribile stato di assoluta signoria, conosciuto non meno i timori e l'incertezza, e l'impossibilità di esercitar la virtù in chi serve, che i timori, i rimorsi, e la viltà di chi assoluto comanda; Traiano, sceglieva, come più nobile e più sicura e sola dignità veramente orrevole all'uomo, di farsi e di essere cittadino di Roma. E, per esserlo egli con securtà e diletto, un tanto bene a tutti gli uomini del romano imperio viventi, e nei futuri tempi ai più lontani nepoti, sotto custodia di ben restituite leggi, assicurava.⁵⁹

Entrambi i passi riportano, in apertura, il ricordo dei passati pericoli attraversati da Traiano a causa di *praedones avidissimi*, in Alfieri tiranni «susseguenti» l'imperatore Claudio, cui riuscì a sfuggire grazie alla protezione divina. La *gratiarum actio* pliniana prosegue poi con la canonica invocazione agli dèi per la *salus principis* e l'assimilazione di Traiano a Giove, che avrebbe concesso all'imperatore il suo nome e il suo onore. È a questo punto che il passo alfieriano prende una direzione diametralmente opposta: all'esaltazione divina dell'imperatore fatta da Plinio, Alfieri oppone una celebrazione dell'«uomo» Traiano, del «cittadino». Nella poetica alfieriana «uomo» è termine legato al concetto di libertà, e denota il cittadino nell'esercizio delle sue virtù, pubbliche e private: l'autore «non cerca nella sua vita altro stato, e non persegue nella sua arte

me un sistema; onde, ogni qual volta mi sono accinto a trattar poi soggetti già trattati da altri moderni, non li lessi mai se non dopo avere steso e verseggiato il mio; e se li aveva visti in palco, cercai di non me ne ricordare punto; e se mal mio grado me ne ricordava, cercai di fare, dove fosse possibile, in tutto il contrario di quelli. Dal che mi è sembrato che me ne sia ridondata in totalità una faccia ed un tragico andamento, se non buono, almeno ben mio» (ivi, pp. 196-197).

⁵⁸ G. Plinius Caecilius Secundus, *Panegyrico a Traiano*, cit., pp. 180-182.

⁵⁹ V. Alfieri, *Panegyrico di Plinio a Traiano*, cit., p. 84.

altro ideale, che quello del “liber uomo”, che possa cioè muoversi, parlare, operare, attuare il proprio pensiero e la propria vocazione, non contrastato o impacciato da verun ostacolo». ⁶⁰

Nella conclusione del capitolo del *Panegyricus*, infine, Plinio augura, per il futuro, l'adozione da parte di Traiano di un nuovo *optimus princeps* in grado di conservare il benessere dell'impero *nepotibus nostris ac pronepotibus*. Con un simile appellativo, per i «più lontani nepoti» Plinio-Alfieri immagina invece una soluzione vicina a quella costituzionalista, una repubblica il cui governo si regga sotto «ben restituite leggi» grazie alla scelta di libertà attuata dall'imperatore.

L'orazione alfieriana, però, non si conclude sulle note della *concordia* e della *felicitas* pliniane: ⁶¹ il traduttore-Alfieri prende di nuovo la parola per smascherare il reale corso degli eventi.

IL TRADUTTORE A CHI HA LETTO. | È FAMA che Traiano, e lo ascoltante senato, inteneriti da questa orazione, piangessero; e che a Plinio molta gloria ne ridondasse. Ma, ne rimase con tutto ciò a Traiano l'impero; a Roma, al senato, ed a Plinio stesso, il servaggio. ⁶²

L'indagine fin qui condotta ha tentato di evidenziare l'atteggiamento di Alfieri, che nel tradurre e lavorare sui classici, si muove «sul terreno della mediazione e della conciliazione di due istanze opposte e ugualmente codificate nella pratica e nella teoria delle traduzioni del Settecento: quella conservativa [...] che privilegiava la traduzione letterale e quella creativa che mirava più allo spirito dell'opera che alla lettera». ⁶³ L'autore unisce, nel suo *Panegirico*, aspetti ripresi dal modello pliniano e contenuti del tutto nuovi ed originali, che rivoluzionano il significato ultimo del testo.

Come mostrato da Giuseppe Rando, il *Panegirico*, lungi dall'essere un semplice esercizio retorico, trova così una propria «collocazione all'interno dell'opera politica alfieriana», ⁶⁴ e si inserisce nel dibattito politico-culturale sul ruolo e i limiti della monarchia assoluta per evidenziare «l'equivoco che si celava anche nelle forme più famose ed idoleggiate di tirannide illuminata». ⁶⁵ In questo panorama, la scelta del modello classico evidenzia come Alfieri non fosse 'sradicato' dal suo contesto storico-culturale: «al contrario, la sua posizione si rivela perfettamente ancorata a precise, e storicamente determinate, scelte di poetica, o meglio a quella che potremmo lecitamente considerare la teoria della traduzione settecentesca». ⁶⁶

⁶⁰ B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1923, pp. 7-8.

⁶¹ I capitoli 90-94 sono dedicati al ringraziamento verso il principe, l'ultimo, il 95, è dedicato al ringraziamento verso i senatori per lo svolgimento della carriera di Plinio e per l'approvazione al consolato (Cfr. M.L. Paladini, *La "gratiarum actio" dei consoli in Roma attraverso la testimonianza di Plinio il Giovane*, cit., p. 360).

⁶² V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Traiano*, cit., p. 86.

⁶³ G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, cit., p. 419.

⁶⁴ Id., *Il «Panegirico di Plinio a Traiano» (Una metafora del pensiero politico alfieriano)*, cit., p. 69.

⁶⁵ W. Binni, *Vita interiore dell'Alfieri (1940-1941)*, in *Alfieri. Scritti 1938-1963*, Firenze, Il Ponte, 2015 («[Opere complete](#) di W.B.», 8), pp. 15-III: 43.

⁶⁶ G. Rando, *Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti*, cit., p. 419.

Les architectures brisées de Jean-Luc Lagarce «Turandot», d'après Carlo Gozzi et Giacomo Puccini

Benedetta De Bonis

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

Jean-Luc Lagarce (Héricourt 1957, Paris 1995) started out as a playwright with the Théâtre de la Roulotte in Besançon, working both on the writing of his own *pièces* and the adaptation of classics. In 1981, at the time of his theatre company's transition to professional activity, he directed *Turandot*, based on the works by Carlo Gozzi and Giacomo Puccini. Usually described as an 'adaptation', this text is actually a more complex work. Its composition also involved inter- and intra-linguistic translation and rewriting. This paper analyses: 1) the translation carried out by Lagarce with the help of Mireille Herbstmeyer; 2) the idea of variation on the classics underlying the contemporary version; 3) the author's resumption and resemantisation of elements contained in the hypotexts. The aim is to understand how Lagarce's contemporary sensibility has shed new light on the story of *Turandot*.

Jean-Luc Lagarce (Héricourt 1957, Parigi 1995) ha esordito come drammaturgo a Besançon con il Théâtre de la Roulotte, lavorando sia alla scrittura di proprie *pièces* sia all'adattamento dei classici. Nel 1981, nel momento di passaggio della propria compagnia teatrale all'attività professionistica, ha diretto *Turandot*, a partire dalle opere di Carlo Gozzi e Giacomo Puccini. Solitamente descritto come un "adattamento", questo testo è in realtà un'opera più complessa, la cui composizione ha comportato anche un lavoro di traduzione inter- e intra-linguistica e di riscrittura. Il presente contributo analizza: 1) la traduzione svolta da Lagarce con l'ausilio di Mireille Herbstmeyer; 2) l'idea di variazione sui classici alla base della versione contemporanea; 3) la ripresa e la risemantizzazione da parte dell'autore di elementi contenuti negli ipotesti. Esso si prefigge di comprendere come la sensibilità contemporanea di Lagarce abbia dato nuova luce alla storia di *Turandot*.

Parole chiave: Carlo Gozzi; Giacomo Puccini; Jean-Luc Lagarce; riscrittura; «Turandot».

Nota. Cet article s'inscrit dans le projet «Wise» (*Western Images of the Steppe Empresses. Literary and Film Portraits of Genghisid Women between Fascination and Fear, 20th-21st centuries*), financé par la Commission Européenne dans le cadre des Marie Skłodowska-Curie Actions (n° de convention de subvention: 101061720).

Benedetta De Bonis: Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle
✉ benedetta.debonis2@gmail.com

Copyright © 2024 Benedetta De Bonis
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Prologue

«Les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, [...] en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est tout au contraire de montrer les fractures du temps».¹ Avec ces mots, le metteur en scène français Antoine Vitez offre une intéressante déclaration de poétique au sujet de la réécriture des classiques à l'âge contemporain. Opération antithétique au nettoyage et à la restauration, elle relève plutôt du «bricolage», de cet «art de faire du neuf avec du vieux» afin de produire des objets complexes dont parle Genette dans *Palimpsestes*.² De ce point de vue, la réécriture est toujours envisagée comme un acte de «cannibalisme culturel et linguistique».³ Et ce, malgré les efforts que tout auteur peut déployer pour produire un ouvrage identique à son hypotexte, un fac-similé de l'original – là, tout de suite, le lecteur songera à l'entreprise paradoxale du Pierre Menard borgésien.⁴ Cette idée de la réécriture en tant qu'acte se déroulant sous le signe de la fracture, de la dissonance entre une structure ancienne, visible en transparence, et sa nouvelle fonction, oriente également la dramaturgie du jeune Jean-Luc Lagarce, représentant, à l'instar Vitez, d'un «théâtre de la parole»⁵ visant à «réinventer la scène par l'écriture».⁶

Né à Héricourt en 1957 dans une famille ouvrière, Lagarce est aujourd'hui l'un des dramaturges les plus joués en France, au point que certaines de ses pièces ont été mises au programme du baccalauréat théâtre.⁷ Son œuvre n'a été véritablement reconnue que *post mortem*, en partie à cause de la disparition prématurée et troublante de l'artiste, emporté par le sida à Paris en 1995. Cependant, lorsqu'il met en scène *Turandot* en 1981 pour un spectacle de plein air dans la cour du palais Granvelle, à Besançon, Lagarce n'est qu'un jeune garçon de province venant de fonder, en 1978, le Théâtre de la Roulotte. La troupe, formée par un groupe d'amis du Conservatoire

¹ A. Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 188.

² G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 618.

³ S. Kassab-Charfi, *Tahar Ben Jelloun et la réinvention des «Contes» de Perrault*, «Littératures», LXXIV, 2016, p. 54.

⁴ Cfr. J.L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*, Caracas, Ayacucho, 1986, pp. 17-22.

⁵ L. Parisse, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 10. Le XX^e siècle a vu l'émergence d'une multiplicité d'expériences théâtrales, que l'on peut rattacher à deux courants: le «théâtre du corps» et le «théâtre de la parole». D'une part, un théâtre cultuel et contestataire, où résonne la voix d'Antonin Artaud: l'importance accordée à la transmission du texte cède la place au travail de l'acteur, qui s'offre corps et âme au public. C'est la voie d'expérimentation notamment choisie par le «théâtre pauvre» de Jerzy Grotowski et par le Living Theatre. D'autre part, un «théâtre critique», fidèle à la leçon de Bertolt Brecht, met le texte au premier plan, introduit la notion de dramaturgie et s'interroge sur le rapport entre contemporanéité et tradition. Roger Planchon, Patrice Chéreau, Claude Régy, Giorgio Strehler, Pier Paolo Pasolini et bien d'autres ont parcouru ce chemin. Cfr. G. Chiarini, R. Tessari, *Teatro del corpo. Teatro della parola. Due saggi sul comico*, Pisa, Ets, 1987.

⁶ J. Thèves, N. Berger, *Une vie, une œuvre: Jean-Luc Lagarce, juste avant la fin du monde (1957-1995)*, 2016, 51'.

⁷ Cfr. P. Charvet, *Préface*, in *Lire un classique du XX^e siècle. Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 3.

telles que *Carthage, encore* (1978)¹⁹ et *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* (1980).²⁰ Les notes sèches et concises du journal de l'écrivain témoignent d'un travail dramaturgique mené en peu de mois, de février à juillet 1981, en parallèle avec d'autres projets, et couronné d'un «bon succès». ²¹ Généralement qualifiée d'«adaptation»,²² la *Turandot* du Théâtre de la Roulotte est en réalité un texte plus complexe. Outre une «transmodalisation»,²³ ce travail a impliqué des opérations de «transposition linguistique»,²⁴ vu que l'auteur s'est adjoint la collaboration de la comédienne Mireille Herbstmeyer pour la traduction du texte de Gozzi, de «transtylistation»²⁵ et de «transposition thématique»,²⁶ aucun hypertexte ne pouvant être un clone parfait de l'hypotexte.

À travers l'étude des documents manuscrits et dactylographiés conservés dans le Fonds Lagarce, cet article cherche à comprendre comment et pourquoi la sensibilité contemporaine du fondateur du Théâtre de la Roulotte a éclairé d'un jour nouveau l'histoire de *Turandot*.²⁷ Pour ce faire, il examine dans un premier temps le travail de traduction accompli par Lagarce et Herbstmeyer. Un deuxième volet est consacré à l'idée de variation sur les classiques sous-tendant la version contemporaine. En dernier lieu, la reprise et la resémantisation par l'auteur d'éléments contenus dans les œuvres de Gozzi et Puccini est questionnée.

Acte I. Les galions engloutis

Avec *Turandot*, Lagarce est confronté au problème de réaliser une adaptation à partir de deux hypotextes marqués par un profond hiatus diachronique, et donc très différents l'un de l'autre en termes de langue et d'idée de théâtre. Le drame de Gozzi est caractérisé par une intrigue longue et complexe, ponctuée de nombreuses péripéties. L'écrivain utilise à des fins comiques les personnages types de la Commedia dell'Arte qui évoluent dans un décor oriental et exotique. La pièce n'est pas exempte d'une certaine prolixité stylistique et fait appel au plurilinguisme. Car à l'italien des personnages de lignée royale jouant sur scène le drame de *Turandot* fait contrepoint le vénitien à saveur comique et populaire des masques, qui, en plus de jouer, commentent les événements. Le livret d'Adami et Simoni, quant à lui, conformément à la tradition de l'opéra italien, est conçu comme un texte auxiliaire, voire ancillaire, de la musique. Il est écrit dans un italien toscan aux ascendances littéraires, et son intrigue est plus simple et linéaire que celle de la pièce de Gozzi. Lagarce résout les «difficultés diachroniques»²⁸ liées à la traduction

¹⁹ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet*, vol. 1, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000, pp. 49-77.

²⁰ Id., *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*, *ibid.*, pp. III-150.

²¹ Id., *Journal*, vol. 1 (1977-1990), Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 59.

²² L'auteur lui-même qualifie *Turandot* d'«adaptation» dans la page de couverture du document dactylographié. Cfr. J.-L. Lagarce, *Turandot* (Imec, LAG 47.1; Elliadd, JLL 194).

²³ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 444.

²⁴ *Ibid.*, p. 331.

²⁵ *Ibid.*, p. 356.

²⁶ *Ibid.*, p. 469.

²⁷ Le Fonds Jean-Luc Lagarce est préservé auprès de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Imec, 364 LAG /1-364 LAG/151). En partenariat avec l'Imec, Pascal Lécroart, Professeur à l'Université de Franche-Comté, a animé le projet de création du [Fonds numérique d'archives Jean-Luc Lagarce](https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/19362), conduit au sein de la Maison des Sciences de l'Homme et de l'Environnement Claude-Nicolas Ledoux de l'Université de Franche-Comté.

²⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 334.

en s'appuyant sur les versions françaises des hypotextes, «galions engloutis» que l'écrivain ramène à la surface pour un nouvel usage. Par conséquent, à la base de son adaptation, il y a un travail de «traduction intralinguale».²⁹

À l'époque de la *Turandot* lagarcienne, deux versions françaises du texte de Gozzi avaient vu le jour: celle par Alphonse Royer de 1865³⁰ et celle par Jean-Jacques Olivier de 1923.³¹ La première est une traduction libre de la pièce italienne. La seconde, plus littérale, a été conçue exprès pour le spectacle *La princesse Turandot* de Jacques Copeau. Dans cette mise en scène, les personnages de Gozzi évoluent dans un Orient «archéologique», reconstruit à partir des estampes japonaises, des enluminures persanes et des illustrations représentant les masques de la Commedia dell'Arte.³² Ces livres étant assez rares, sans doute dans le propos de se démarquer de la célèbre mise en scène du Théâtre du Vieux-Colombier, Lagarce demande à Mireille Herbstmeyer, qui avait une licence en Lettres Modernes et Italien, de traduire en français le texte de Gozzi pour le Théâtre de la Roulotte. La version d'Herbstmeyer est très proche de l'original, le but de la comédienne étant principalement d'expliquer le sens de l'œuvre de Gozzi au metteur en scène. Ce dernier se sert du cahier de l'actrice comme point de départ pour sa propre réflexion dramaturgique. Il souligne à l'encre violet les passages qu'il souhaite reprendre et insère des annotations de sa main.

Une comparaison des traductions de l'*incipit* de la première scène du deuxième acte de la pièce de Gozzi permet de saisir la distance entre la version d'Herbstmeyer et celles de Royer et Olivier:

TRUFFALDINO. Comanda ai suoi Eunuchi, che spazzino la Sala. Fa erigere due troni alla Chinese l'uno dall'una, l'altro dall'altra parte del Teatro. Fa porre otto sedili per gli otto Dottori del Divano; è allegro, e canta.

BRIGHELLA. Sopraggiunge, chiede la ragione dell'apparecchio (TEXTE DE GOZZI).³³

TRUFFALDIN. Allons, qu'on se remue! Achevez de préparer cette salle. Ici à droite, le trône de Sa Majesté chinoise; à gauche, celui de ma charmante princesse.

BRIGHELLA (*entrant*). Seigneur Truffaldin, chef éminentissime des eunuques de la princesse Turandot, que se passe-t-il donc?

TRUFFALDIN (*sans l'écouter*). Huit sièges là-bas, pour messieurs les docteurs. Je doute qu'ils aient grande chose à doctoriser, mais n'importe, le cas étant scientifique, il leur convient d'y figurer avec leurs longues barbes.

BRIGHELLA. Enfin, répondez-vous, pourquoi tout ce remue-ménage? (TRADUCTION PAR ROYER).³⁴

²⁹ R. Jakobson (*Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 79) distingue trois manières d'interpréter un signe linguistique, selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue (traduction intralinguale ou reformulation), dans une autre langue (traduction interlinguale ou traduction proprement dite), ou dans un système de symboles non linguistique (traduction intersémiotique ou transmutation). Cfr. le dossier monographique *La traduction intralinguale dans la francophonie*, dirigé par F. Funari et M. Vien («Interfrancophonies», XIV, 2023, Doi 10.17457/IF/2023).

³⁰ C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, trad. A. Royer, Paris, Michel-Lévy frères, 1865, pp. 155-229.

³¹ C. Gozzi, *La Princesse Turandot*, trad. J.-J. Olivier, Paris, Nrf, 1923.

³² Cfr. les maquettes des costumes de *Turandot*, Calaf, Tartaglia et Brighella réalisées par Julien Pavil pour le Théâtre du Vieux-Colombier, et conservées à Paris, auprès de la Bibliothèque Richelieu (DIA-MAQ-13725; DIA-MAQ-13729; DIA-MAQ-13731; DIA-MAQ-13733; DIA-MAQ-13735).

³³ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., p. 239.

³⁴ C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, cit., p. 169.

TRUFFALDIN. Qu'est-ce que je vois? L'on bavarde au lieu de travailler! À la besogne, tas de paresseux, tas de fainéants ou je vais vous secouer vos puces. Vous, nettoyez-moi cette terrasse. Vous, préparez les tabourets des docteurs. Vous, garnissez de coussins le sofa de ma chère princesse. Et vous, ornez de tapis les degrés du trône impérial.

BRIGHELLA (*arrivant par la terrasse*). Salut au Seigneur Truffaldin, salut au chef éminentissime des eunuques!

TRUFFALDIN. Brighella, salut. Vous m'avez l'air de bien bonne humeur (TRADUCTION PAR OLIVIER).³⁵

Truffaldino commande ses Eunuques, qui nettoient la salle. Il fait ériger deux trônes à la Chinoise l'un d'un côté et l'autre de l'autre côté du théâtre. Il fait placer huit sièges pour les huit docteurs du Divan; il est joyeux et chante. Brighella survient. Il demande la raison de ces préparatifs (TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).³⁶

Dans le passage en question, les personnages types de la *Commedia dell'Arte*, à la cour de Pékin, improvisent à partir d'un canevas. Cette technique n'étant pas employée dans le théâtre français des XIX^e et XX^e siècles, Royer et Olivier transforment les indications scéniques fournies par le canevas en un véritable dialogue. Royer clarifie dans une note qu'il se sert pour cette scène de la version de Friedrich Schiller.³⁷ Il en accentue la comicité en faisant parler Truffaldino et Brighella dans une langue riche en expressions déférentes et jeux de mots. Par exemple, il introduit le syntagme «chef éminentissime des eunuques», absent dans le texte allemand, pour souligner la servilité de Brighella à l'égard de Truffaldino, un homme qui n'est même pas d'un rang élevé. Et encore, il traduit le verbe allemand «dotieren» («doter») par «doctoriser», un mot qu'il invente pour se moquer de l'érudition postiche et des discussions futiles des docteurs du Divan. Olivier, quant à lui, construit le dialogue entre les masques à partir du canevas italien, en s'accordant quelques licences. Ainsi, il attribue la bonne humeur de Truffaldino à Brighella, une variation qui n'a pas d'impact sur le message général du passage étant donné l'interchangeabilité des deux figures. De plus, il accentue la trivialité du langage des masques («À la besogne, tas de paresseux, tas de fainéants ou je vais vous secouer vos puces»), pour pousser à l'extrême la tension tragi-comique de l'œuvre. Par contre, Herbstmeyer suit à la lettre le texte de Gozzi, en fournissant, dans une note, une explication de la particularité de cette scène destinée à l'improvisation.³⁸ Car le but de la comédienne est pédagogique, et non pas artistique.

Quant au livret d'Adami et Simoni, les versions françaises disponibles à l'époque étaient celles par Paul Spaak de 1926 et par Gilles de Van de 1979. La comparaison entre ces deux traductions du début du monologue de Turandot dans le deuxième tableau du deuxième acte et le texte de

³⁵ C. Gozzi, *La Princesse Turandot*, cit., p. 17.

³⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, trad. M. Herbstmeyer, p. 18 (Elliadd, JLL 1069; Imec, LAG 61.5).

³⁷ «Cette scène est tout entière traduite de Schiller. Dans le texte de Gozzi, elle est à l'état de programme pour être développée par l'improvisation des acteurs» (C. Gozzi, *Turandot*, in *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, cit., p. 169). Cfr. F. Schiller, *Turandot, Prinzessin von China. Ein tragicomisches Märchen nach Gozzi*, Tübingen, Cotta, 1802, pp. 24-25: «TRUFFALDIN. Frisch an das Werk! Rührt euch! Gleich wird der Divan | Beisammen sein. – Die Teppiche gelegt, | Die Throne aufgerichtet! Hier zur Rechten | Kommt kaiserliche Majestät, links meine | Scharmante Hoheit, die Prinzeß, zu sitzen! BRIGELLA (*kommt und sieht sich verwundernd um*). Mein! Sagt mir, Truffaldin, was gibt's denn Neues, | Daß man den Divan schmückt in solcher Eile? | TRUFFALDIN (*ohne auf ihn zu hören – zu den Schwarzen*). | Acht Sessel dorthin für die Herrn Doktoren! | Sie haben hier zwar nicht viel zu dotieren; | Doch müssen sie, weil's was Gelehrtes gibt, | Mit ihren langen Bärten figurieren. BRIGELLA. So redet doch! Warum, wozu das alles?».

³⁸ «Cette scène n'est pas écrite. Elle est seulement «racontée» par Gozzi. Il s'agirait d'improvisations des masques sur un canevas» (J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 18).

Théâtre de la Roulotte est révélatrice de la proximité entre l'œuvre de Lagarce et la version de 1979 ainsi que des tendances suivies par l'écrivain en matière de transposition intralinguale:

TURANDOT. In questa Reggio, or son mill'anni e mille,
un grido disperato risuonò.
E quel grido, traverso stirpe e stirpe, qui nell'anima mia si rifugiò! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI).³⁹

TURANDOT. Dans ce palais, voici mille et mille années,
Monta soudain un cri désespéré.
Et ce cri,
Qui traverse notre race,
A trouvé dans mon âme
Un secret abri! (TRADUCTION PAR SPAAK).⁴⁰

TURANDOT. Dans ce Palais, il y a mille et mille ans,
a retenti un cri de désespoir.
Et ce cri, d'âge en âge passant,
ici s'est réfugié, dans mon âme! (TRADUCTION PAR DE VAN).⁴¹

TURANDOT. Dans ce palais, il y a mille et mille ans, a retenti un cri de désespoir. Et ce cri est réfugié aujourd'hui dans mon âme (TEXTE DE LAGARCE).⁴²

Comme les deux versions françaises sont très littérales, il se peut que la parution plus récente et la présence du texte original en vis-à-vis de la traduction aient orienté Lagarce dans le choix de l'édition de l'Opéra de Paris comme hypotexte puccinien. Dans le passage cité, Turandot explique les raisons de sa haine ancestrale envers les hommes qui remonte à l'outrage perpétré par un étranger contre l'une de ses aïeules. Lagarce reprend presque à la lettre le texte de 1979 dont il réalise une transposition stylistique au moyen du procédé de la «réduction» par «conci-sion». ⁴³ L'auteur abrège le texte de départ sans en supprimer des parties thématiquement significatives. Il le récrit au moyen d'une série de résumés partiels, sa variation agissant au niveau des microstructures stylistiques du texte et produisant presque un fac-similé de l'original. Par exemple, il conserve le syntagme «il y a mille et mille ans», mais supprime l'indication temporelle pléonastique «d'âge en âge passant». L'adverbe temporel «aujourd'hui», employé par Lagarce à la place de cette expression, met l'accent non pas sur le processus, mais sur le résultat de la transmission du cri de l'ancêtre de Turandot. Il souligne également le contraste, dans la psyché de la princesse, entre un passé douloureux et inoubliable, aussi lointain soit-il, et un présent marqué par la paralysie émotionnelle. De plus, le metteur en scène garde le complément de lieu figuratif «dans mon âme», mais élimine l'adverbe démonstratif «ici» qui donnait une inflexion pathétique, voire mélodramatique, au discours de Turandot. Ainsi, tout en gardant les éléments fondamentaux du texte original, il en donne une version plus sèche et moderne du point de vue stylistique.

³⁹ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, Paris, Opéra de Paris, 1980, p. 60.

⁴⁰ G. Puccini, *Turandot*, trad. P. Spaak, Paris, Société anonyme des éditions Ricordi, 1926, p. 39.

⁴¹ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, *op. cit.*, p. 61.

⁴² J.-L. Lagarce, *Turandot*, *cit.*, p. 2.

⁴³ G. Genette, *Palimpsestes*, *cit.*, p. 374.

Sur les hypotextes, réduits et modernisés, de Gozzi et Puccini, Lagarce greffera des variations thématiques, issues de ses réflexions personnelles.

Acte II. Les fractures du temps

D'après Szondi, le drame moderne naît à la Renaissance, lorsque l'homme, à l'issue du Moyen Âge, retrouve sa dimension laïque et crée un théâtre pivotant autour de la triade volonté-décision-action où les éléments dramatiques et le dialogue sont prédominants. Ce théâtre suit la recommandation faite par Aristote dans la *Poétique* de ne pas mélanger le drame (δράμα, «action scénique») et l'épopée (ἔπος, «parole», «narration»). Entre les XIX^e et XX^e siècles, le théâtre européen traverse une crise qui aboutit à la contamination du genre dramatique par l'épopée au moyen de l'introduction d'éléments épiques dans le texte scénique. Le dialogue prend alors une tournure narrative et réflexive et le jeu avec la dimension métathéâtrale contribue à la rupture de l'illusion scénique.⁴⁴

Dans le but de montrer les «fractures du temps», Lagarce accentue l'aspect métathéâtral du drame et y ajoute des éléments narratifs. Au moyen d'une «transposition diégétique»,⁴⁵ il déplace l'histoire de Turandot dans un cirque contemporain. Il introduit trois nouveaux personnages, les garçons de piste. Ces derniers portent des masques «asiatiques» et représentent à la fois le chœur de la tragédie ancienne et le peuple des «oppressés de l'histoire».⁴⁶ Pendant du chœur populaire de Gozzi et de la foule de Puccini, ils ont la fonction d'introduire et commenter le récit. Dans la scène d'ouverture du premier acte, ils préparent leur spectacle et narrent la légende de Turandot, transformée en jeu, en exhibition. Le motif du «théâtre dans le théâtre» est déjà esquissé dans la pièce de Gozzi. En effet, Lagarce souligne en violet le passage suivant dans la traduction d'Herbstmeyer: «Calaf, arrêtez-vous. Qu'il ne vous prenne pas le désir d'assister à un atroce spectacle! Vous êtes arrivé sur le théâtre abominable de cruautés infinies, dans cette ville».⁴⁷ Le fondateur du Théâtre de la Roulotte décide de pousser à l'extrême cette donnée de l'hypotexte, en transformant le défi lancé par Turandot en un spectacle de cirque payant. Les garçons de piste, dont l'humour grotesque contraste avec la phobie tragique du mariage et du sexe masculin qu'éprouve Turandot, représentent la «voix des humbles qui colportent les cruels».⁴⁸ Cette vision carnavalesque du théâtre et du rire est probablement due à Bakhtine. Car le carnaval, contrairement aux fêtes officielles, permet une libération temporaire de la vérité dominante ainsi que l'abolition momentanée des hiérarchies, le masque transformant le serviteur en maître.⁴⁹

Les autres personnages d'invention lagarcienne sont Monsieur Loyal, l'annonceur du cirque, et le Clown. Il s'agit de figures synthétiques jouant le même rôle de médiation entre Turandot

⁴⁴ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 3-59.

⁴⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 469-471.

⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, p. 7 (Elliadd, JLL 1056; Imec, LAG 61.5).

⁴⁷ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 7.

⁴⁸ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 8.

⁴⁹ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 18.

et ses prétendants que Pantalone, Tartaglia et Barach dans la pièce de Gozzi et Ping, Pong et Pang dans l'opéra de Puccini. Leur existence permet à la fois à Lagarce de garder la composante comique présente dans le texte de Gozzi, mais effacée par Puccini, et de renforcer la tension grotesque et métathéâtrale qu'il recherche.⁵⁰

Avec *Turandot*, Lagarce est confronté au problème de la présence, dans l'hypotexte de Gozzi, du dialecte vénitien, parlé par les personnages types de la Commedia dell'Arte. Les lignes suivantes sont emblématiques de la manière dont le Théâtre de la Roulotte approche la question de l'hétérolinguisme:

PANTALONE. Cara Maestà, no saveria che consegio darghe. In tei nostri paesi no se zura de sta sorte de legge. No se fa de sta qualità de editti. No ghe esempio, che i Prencipi se innamora de un retrattin, a segno de perder la testa per l'original, e no nasce putte, che odia i omeni, come la Prencipessa Turandot, so fia. Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca per sogno. Prima che le mie disgrazie me facesse abandonar el mio paese, e che la mia fortuna me innalzasse senza merito all'onor de secretario de vostra Maestà, no aveva altra cognizion della China, se no che la fusse una polvere bonissima per la freve terzana, e son sempre, come un omo incocalio de aver trovà quà de sta sorte de costumi, de sta sorte de zuramenti, e de sta sorte de putti, e de putte. Se contasse sta istoria a Venezia, i me diria: «Via, sier bomba, sier slappa, sier panchiana, andè a contar ste fiabe ai puttelli»; i me rideria in tel muso, e i me volteria tanto de bero (TEXTE DE GOZZI).⁵¹

PANTALON. Chère Majesté, je ne saurais trop quel conseil vous donner. Nous n'avons pas ce type de décret dans nos pays, et on n'a pas ce genre de loi. Il n'y a pas de précédent qu'un Prince tombe amoureux d'un petit portrait jusqu'à perdre la tête pour l'original. Et, chez nous, ne naissent pas de filles qui détestent les hommes comme la Princesse Turandot, votre fille. Fi donc! Chez nous, il n'y a absolument aucune créature de cette espèce. Avant que mes malheurs me contraignent à abandonner mon pays, et que ma chance m'élève sans mérite à l'honorable poste de secrétaire de votre Majesté, je ne connaissais de la Chine que le fait qu'elle était une poudre très bonne pour la malaria. Et je suis toujours étonné d'avoir trouvé, ici, cette sorte de mœurs, cette sorte de serments, et cette sorte de garçons et de filles. Si je contais cette histoire à Venise, on me dirait: «Allez, Monsieur le bourdeur, monsieur le blagueur, monsieur le conteur de sonnettes, allez conter ces fables aux gosses». Ils me riraient au nez, et ils me montreraient le derrière (TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).⁵²

CLOWN. Chère amie, je ne saurais pas trop quel conseil vous donner. J'ai beaucoup lu, et il n'y a pas à ma connaissance de précédent qu'un Prince tombe amoureux d'un petit portrait jusqu'à se faire couper la tête joyeusement pour l'original. J'ai beaucoup voyagé et il n'y a à ma connaissance, qu'en Chine que l'on puisse voir une créature de l'espèce de Turandot. Partout ailleurs dans le Monde, on refuserait de croire cette histoire... on me dirait: «Allez Madame la blagueuse, Madame la conteuse de sonnettes, allez conter votre fable chinoise tragico-comique aux crétiens!» On me rirait au nez et certains peuples encore moins civilisés me montreraient leur derrière (TEXTE DE LAGARCE).⁵³

Dans le passage extrait de l'œuvre de Gozzi, Pantalone répond en vénitien au père de Turandot qui se plaint dans un italien solennel du caractère de sa propre fille. Le contraste linguistique traduit l'opposition, à la fois sociale et dramaturgique, entre le masque et le souverain, entre les fonctions, respectivement comique et tragique, des deux personnages. Parmi les modalités de traduction de l'hétérolinguisme – la «non-traduction», l'«effacement», la «restitution

⁵⁰ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., p. 308.

⁵¹ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 241-242.

⁵² J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., pp. 20-21.

⁵³ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., pp. 3-4.

suivie d'une traduction» et le «déplacement» – Herbstemeyer choisit celle de l'effacement.⁵⁴ Les passages hétérolingues sont traduits intégralement dans la langue d'arrivée, le français étant le seul idiome parlé par les personnages. Parfois, elle atténue les pointes d'expressionnisme du discours du masque, en éliminant les exclamations et les hyperboles. Ainsi, «Oibò, no ghe xe idea da nu de sta sorte de creature, gnanca per sogno» devient «Chez nous, il n'y a absolument aucune créature de cette espèce». De plus, elle insère des notes explicatives. Par exemple, elle clarifie le jeu de mots entre «China» («Chine») et «chinina» («quinine») qu'elle trouve «assez difficile à rendre en français».⁵⁵ Dans son adaptation, Lagarce met les mots de Pantalone dans la bouche du Clown qui répond à Loyal. Il suit presque à la lettre le texte d'Herbstemeyer et pousse plus loin l'effacement de l'hétérolinguisme. En effet, il élimine toute référence à l'origine vénitienne du masque et supprime les jeux de mots avec l'italien (ex. «China» / «chinina»), en élevant le drame de Turandot à une dimension universelle. De plus, il joue avec la dimension méta-théâtrale: l'expression générique «ces fables» est remplacée par une référence précise au genre théâtral de la pièce, qualifiée de «fable chinoise théâtrale tragi-comique».

Une note de Lagarce éclaire son idée de variation sur les classiques: «M. Loyal: bonimenteur (cfr. Lola Montès). [...] Une farce grotesque. Le cirque. La baraque de Foire».⁵⁶ Le personnage de Monsieur Loyal est inspiré du directeur de cirque de *Lola Montès* (1955) de Max Ophüls, film cher à la Nouvelle Vague et notamment à Truffaut. Comme le remarque Fabiano, *Lola Montès* doit avoir attiré Lagarce de par la similitude entre le drame de la célèbre aventurière, amante de Franz Liszt et Louis I^{er} de Bavière, et celui de Turandot, toutes les deux victimes d'un spectacle violent et insensible. Dans le film d'Ophüls, Lola Montès, devenue pauvre, étale ses aventures et excès dans un cirque américain face à un public curieux jusqu'à la morbidité. L'idée de Lagarce est de faire de la princesse chinoise une sorte de *freak show* à l'instar de Lola Montès. La solitude et la monstruosité de la jeune fille se mêlent à une profonde sincérité intérieure du personnage qui ne pourra se dégager que grâce au Prince.⁵⁷

Acte III. Les morceaux réassemblés

À côté des personnages introduits par Lagarce pour commenter l'action théâtrale, trois figures traditionnelles, issues des hypotextes, évoluent sur scène. Il s'agit de Turandot, du prince tartare Calaf, transformé en dompteur de cirque, et d'une jeune trapéziste qui correspond à la fois à Zelima, la servante qui trahit Turandot dans la fable théâtrale de Gozzi, et à Liou, la douce et fidèle esclave qui sacrifie sa propre vie pour protéger Calaf dans le mélodrame de Puccini.

Turandot est placée sur un échafaud de quatre mètres et demi de haut. Sa robe blanche couvre tout l'espace scénique, à l'instar d'un chapiteau de cirque. Durant la scène des devinettes, elle porte le même masque oriental que les garçons de piste, ce qui souligne la fracture entre sa propre personne et le personnage qu'elle doit jouer. Tout concourt à en mettre en évidence la

⁵⁴ Cfr. R. Grutman, *Traduire l'hétérolinguisme: questions conceptuelles et (con)textuelles*, in M.-A. Montout (éd.), *Autour d'Olive Senior: hétérolinguisme et traduction*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2012, pp. 57-58.

⁵⁵ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 21.

⁵⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 8.

⁵⁷ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., pp. 311-312.

solitude: Turandot est un être aliéné à lui-même qui se fait l'instrument d'une vengeance ancestrale.⁵⁸

Selon Praz, l'imaginaire littéraire moderne se polarise autour de deux figures sadiques: d'une part, le marquis de Sade, persécuteur satanique de la vertu dominant la littérature du XVIII^e siècle; d'autre part, la «belle dame sans merci», femme fatale qui fait l'objet d'un culte morbide et masochiste surtout chez les auteurs romantiques et décadents.⁵⁹ Tout en privilégiant – en raison du contexte culturel différent – l'un la composante intellectuelle du personnage, l'autre sa dimension sentimentale, Gozzi et Puccini présentent Turandot comme une incarnation exotique de la «beauté méduséenne» analysée par Praz.⁶⁰ Froide et cruelle, Turandot est comparée à une vipère et à un tigre: «d'animo sì truce»;⁶¹ «quella vipera»;⁶² «quella tigre»;⁶³ «Meglio sarìa per voi fissar lo sguardo nella faccia tremenda di Medusa»;⁶⁴ «bianca al pari della giada, fredda come quella spada»;⁶⁵ «la Crudèle».⁶⁶ Lagarce opère une «transvalorisation»⁶⁷ sur le personnage en question. La princesse perd les traits traditionnels de la femme fatale pour ne devenir qu'une jeune fille «irascible» avec un «caractère difficile».⁶⁸ Ses prétendants cherchent à en résoudre les énigmes non par amour, mais par «vanité» et «goût du risque».⁶⁹ Le journal de Lagarce témoigne que, pendant l'adaptation de *Turandot*, le metteur en scène – qui en 1980 avait envisagé de faire une thèse sur «l'esprit de système dans la philosophie de Sade»⁷⁰ – lisait également les œuvres du «divin marquis», et notamment *La Nouvelle Justine*, ainsi que la pièce *Madame de Sade* (1965) du Japonais Yukio Mishima.⁷¹ «Nouvelle Justine», la Turandot lagarcienne, de bourreau, devient la victime du spectacle cruel auquel elle est forcée de participer par les artistes du cirque, par ses prétendants et par les spectateurs contemporains. En effet, dans le dessin préparatoire du décor réalisé par le metteur en scène, elle est portraiturée comme une poupée ouvrant les bras en croix.⁷²

Lagarce anticipe la première apparition de Turandot par rapport aux textes de Gozzi et Puccini – où la princesse n'entrait en scène que dans le deuxième acte – pour lui donner plus de force dramatique et entrer immédiatement dans le vif du sujet. Elle prononce un monologue dont la première partie est tirée du mélodrame de Puccini. La princesse y explique les raisons de sa haine du sexe masculin, due à l'outrage perpétré par un prince tartare à l'encontre de son aïeule Lo-ou-ling:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁹ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1986.

⁶⁰ Cfr. en particulier les chapitres I (*La bellezza medusea*) et IV (*La belle dame sans merci*) de l'essai de Praz (*ibid.*, pp. 31-53; 165-246).

⁶¹ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., p. 226.

⁶² *Ibid.*, p. 227.

⁶³ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁵ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 574-575.

⁶⁸ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 1.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Cfr. la biobibliographie de l'auteur dans *Lire un classique du XX^e siècle...*, cit., p. 19.

⁷¹ Cfr. J.-L. Lagarce, *Journal*, cit., pp. 55-56.

⁷² J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 5.

TURANDOT. En ce temps-là pourtant, dont chacun se souvient,
il y eut le désarroi, la terreur, le grondement des armes!
Le Royaume défait! Le Royaume défait!
Et Lo-ou-ling, mon aïeule, entraînée
par un homme comme toi, étranger, loin,
loin dans l'atroce nuit, où sa voix fraîche s'éteignit!...

LA FOULE. (*murmure respectueusement*). Depuis des siècles elle dort
dans son vaste tombeau!

TURANDOT. Ô Princes, qui en longues caravanes,
de tous les coins du monde,
venez ici risquer votre destin,
je venge sur vous cette pureté,
je venge ce cri et cette mort!
Jamais personne ne m'aura!
L'horreur pour celui qui l'a tuée demeure vivante dans mon cœur.
En moi renaît l'orgueil
de tant de pureté!
(*Au Prince, menaçante*) Étranger! Ne tente pas le sort!
«Il y a trois énigmes, mais une seule mort!»

LE PRINCE INCONNU. Non, non!
Il y a trois énigmes, et une seule vie! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁷³

TURANDOT. [...] Il y eut partout le désarroi, la terreur et le grondement des armes. Le royaume était défait. Un roi étranger enleva mon aïeule, une princesse douce et sereine. Il l'emmena loin, très loin, dans la nuit atroce jusqu'à ce que s'éteigne sa voix. Depuis des siècles, elle dort dans un immense tombeau, mais elle ne cesse de vivre et de crier en moi. Ô Princes, qui, en longues caravanes, de tous les coins du monde, venez ici risquer votre destin, je venge sur vous cette pureté, je venge ce cri et cette mort! Jamais personne ne m'aura! L'horreur pour l'étranger qui l'a tuée demeure à jamais vivante dans mon cœur! En moi renaît et vivra toujours l'orgueil de tant de pureté! Étranger, ne tentez pas le sort. «Il y a trois énigmes et une seule mort» (TEXTE DE LAGARCE).⁷⁴

Lagarce suit presque à la lettre la traduction française de ce passage. Il se borne à supprimer les détails qu'il juge superflus ou pathétiques, comme le nom de l'ancêtre violée et l'insistance sur son inflexibilité («Princesse Lo-ou-ling, douce et sereine aïeule qui régnais | toute à la pure joie de ton sombre silence, | toi qui défias, résolue, inflexible, | l'âpre domination, en moi tu revis aujourd'hui!»). Il élimine également les répétitions sous forme d'exclamation, fonctionnelles seulement au chant lyrique («Le Royaume défait! Le Royaume défait!»). De plus, il transforme le dialogue puccinien entre Turandot, la foule et Calaf en un monologue. Ainsi, la princesse solitaire – qui s'efforce de jouer un rôle traditionnel auquel elle ne croit plus – est privée même du réconfort que lui apporte dans le mélodrame la réponse de Calaf opposant l'éros à sa pulsion de mort.⁷⁵ Une note en marge du manuscrit de la pièce portant l'exclamation «CRI!» en lettres capitales met l'accent sur le conflit psychologique de la protagoniste, prisonnière de son propre passé.⁷⁶

⁷³ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., pp. 61-63.

⁷⁴ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 2.

⁷⁵ En ce qui concerne les notions d'éros et de pulsion de mort, cfr. S. Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, Puf, 1995, pp. 64-65.

⁷⁶ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Puccini et «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 4.

Dans la dernière partie de son discours, tirée de l'œuvre de Gozzi, Turandot se défend contre l'accusation d'être cruelle. Elle invente ses devinettes par peur des hommes et par instinct de défense:

TURANDOT. Prince, renoncez à cette entreprise fatale. Le Ciel sait combien on ment en me disant cruelle. L'horreur extrême que je porte à votre sexe est cause que je me défends comme je sais le faire, comme je peux, pour vivre loin d'un sexe que j'abhorre. Pourquoi ne pourrais-je pas disposer d'une liberté dont chacun devrait pouvoir jouir? Qui vous conduit à me faire cruelle malgré moi? Si les prières valent quelque chose, je m'humilie à vous supplier. Renoncez, prince, à l'épreuve. N'essayez jamais d'éprouver mon talent. C'est seulement lui qui fait mon orgueil. Le ciel m'a donné en faveur le génie et la finesse d'esprit. Je tomberais morte si j'étais vaincue de ce génie au milieu du Divan, déshonorée publiquement. Allez, partez, ne m'obligez pas à vous poser les énigmes; il est encore temps. Sinon, vous pleurerez en vain votre mort (TEXTE DE GOZZI, TRADUCTION PAR HERBSTMEYER).⁷⁷

TURANDOT. [...] Le Ciel sait combien on ment en me disant cruelle. Toute cette horreur que j'ai des hommes fait que je me défends comme je peux et comme je sais le faire. Si j'étais vaincue, je tomberais morte. Passez, Princes, ne m'obligez plus à poser des énigmes, sinon, vous pleurerez en vain votre mort (TEXTE DE LAGARCE).⁷⁸

Comme d'habitude, Lagarce travaille en «réduction». Cependant, cette fois sa variation a des implications non seulement stylistiques, mais également sémantiques et axiologiques. Car il renonce à la transposition de deux thèmes capitaux du texte de Gozzi, conçu en plein esprit des Lumières: la revendication par Turandot de la liberté féminine («Pourquoi ne pourrais-je pas disposer d'une liberté dont chacun devrait pouvoir jouir?») et l'orgueil intellectuel de la protagoniste («N'essayez jamais d'éprouver mon talent. C'est seulement lui qui fait mon orgueil. Le ciel m'a donné en faveur le génie et la finesse d'esprit»). La pièce de Gozzi doit être lue dans une clé anti-goldonienne. Le dramaturge vénitien reprend en effet une nouvelle des *Mille et un jours* de Pétis de la Croix. À l'opposé des *Mille et une nuits* où Shéhérazade démontrait au misogynne sultan de Perse la valeur du beau sexe, l'orientaliste français prouvait l'inanité de la haine de Turandot à l'égard du sexe masculin. Car, trahie par ses servantes et impressionnée par la magnanimité de Calaf et la loyauté de ses valets, la jeune fille demandait aux hommes de lui pardonner son orgueil. En s'inspirant du récit de Pétis de la Croix, Gozzi oppose la célébration des vertus masculines à l'éloge des qualités féminines que son rival Goldoni tissait dans ses comédies:⁷⁹

TURANDOT. [...] Calaf per amor mio la vita arrischia.
Un ministro fedel morte non cura
per far felice il suo signor. Un altro
ministro, ch'esser puote re, riserva
pel suo monarca il trono. Un vecchio oppresso
vidi pel figlio apparecchiarsi a morte;
ed una donna, che qui meco tenni
amica più, che serva, mi tradisce.
Ciel, d'un abborrimento si ostinato,
che al sesso mascolino ebbi sin'ora,
delle mie crudeltà, perdon ti chiedo.

⁷⁷ J.-L. Lagarce, *Cahier de travail: «Turandot» de Carlo Gozzi*, cit., p. 29.

⁷⁸ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 2.

⁷⁹ Cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., pp. 12-17; 62-66.

[...] Sappi questo gentil popol de' maschi,
 ch'io gli amo tutti. Al pentimento mio,
 deh, qualche segno di perdon si faccia (TEXTE DE GOZZI).⁸⁰

Dans le texte de Lagarce, Turandot ne demande pardon au sexe masculin ni pour ses actes ni pour son orgueil. Elle n'aspire pas à la liberté, mais à la libération. Son désir de se voir délivrée du jeu des devinettes est confirmé par les énigmes qu'elle pose. Au fil des siècles, les dramaturges se sont amusés à varier les devinettes de la Sphinge chinoise; Schiller était célèbre pour les changer à chaque représentation.⁸¹ Dans l'œuvre de Gozzi, les énigmes concernent le soleil, l'année et le lion de la lagune vénitienne; dans celle de Puccini, l'espoir, le sang et Turandot. Lagarce ne retient que les énigmes dont la solution a des connotations positives, à savoir celles au sujet de l'espoir et du soleil: la protagoniste espère être délivrée par un homme qui l'aime, le soleil étant ici un symbole masculin de la transcendance.⁸² Lagarce écarte l'image violente du sang ainsi que tout ce qui a trait à Venise, le public français étant trop éloigné de ce contexte régional.

À la manière de Puccini, la dernière devinette concerne l'identité de la protagoniste, la véritable énigme de l'être humain étant lui-même, comme pour ce qui est du mythe d'Œdipe.⁸³ En effet, en suivant le livret d'Adami et Simoni, Lagarce imagine que Calaf, après avoir résolu les énigmes, demande à la princesse de deviner son propre nom: «Vous m'avez proposé trois énigmes, je les ai résolues. Je ne vous en proposerai qu'une: vous ne connaissez pas mon nom. Dites-le-moi avant l'aube et à l'aube, je mourrai».⁸⁴ L'utilisation par Lagarce de la formule de politesse – absente dans l'hypotexte («Tu m'as proposé trois énigmes! Tous trois, je les ai résolues! | À toi, je n'en proposerai qu'une: | tu ne sais pas mon nom. Dis-moi mon nom | avant l'aube et à l'aube je mourrai!»)⁸⁵ – emphatise le caractère tragique de la scène.

Dans l'opéra de Puccini, la nuit où la jeune fille cherche la solution à l'énigme de Calaf, qu'elle a juré de mettre à mort en cas de victoire, le prince chante *Nessun dorma*. Cet air est bien connu et accrocheur. Une reprise littérale de ses paroles en dehors du contexte lyrique aurait été inappropriée, voire ridicule. Par conséquent, Lagarce opère une «transmodalisation», en condensant le texte de cette pièce musicale en quelques lignes qui en évoquent les images les plus célèbres, à savoir la veillée, la contemplation des étoiles et le mystère du nom:

LE PRINCE INCONNU. Que personne ne dorme!... Toi aussi, ô Princesse,
 dans ta froide demeure,
 tu regardes les étoiles qui tremblent d'amour et d'espérance.
 Mais mon mystère est enfermé en moi,
 et mon nom, personne ne le saura!
 Non, non, sur ta bouche je le dirai
 quand resplendira l'aube.
 Et mon baiser mettra fin au silence

⁸⁰ C. Gozzi, *Turandot*, in *Le fiabe di Carlo Gozzi*, cit., pp. 326-327.

⁸¹ L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., p. 109.

⁸² Cfr. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, pp. 162-178.

⁸³ Cfr. J.-P. Vernant, *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'«Edipo re»*, in Id., P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 92.

⁸⁴ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 71.

⁸⁵ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 26.

qui te fait mienne! [...]
 Dissipe-toi, ô nuit!... Éteignez-vous, étoiles!...
 À l'aube, je vaincrai!... (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁸⁶

PRINCE. Toi, non plus, Turandot, tu ne peux dormir. Tu regardes les étoiles et tu attends le matin. Mon secret est en moi et personne ne saura mon nom (TEXTE DE LAGARCE).⁸⁷

Même le passage final de la pièce de Lagarce fait écho à celui du mélodrame de Puccini, dont l'intrigue est plus concise et compacte que celle de Gozzi. Touchée par le sacrifice de Liou et par la générosité de Calaf qui donne son nom et sa vie à la princesse, Turandot ouvre son cœur à l'amour, en mettant de côté tout sentiment négatif:

LE PRINCE INCONNU. (*avec force et chaleur*).
 Mon mystère?... Je n'en ai plus!... Tu es à moi!
 Toi qui trembles si je t'effleure,
 toi qui pâlis si je t'embrasse,
 tu peux me perdre si tu le veux!
 Je te donne mon nom et ma vie:
 Je suis Calaf, le fils de Timour!
 TURANDOT. [...] Je sais ton nom!... Je sais ton nom!...
 [...] Voici! C'est l'heure!
 C'est l'heure de l'épreuve!
 CALAF. Je ne la crains pas!
 [...] TURANDOT. Père Auguste... Je sais le nom
 de l'étranger...
 [...] Son nom est... Amour! (TEXTE D'ADAMI ET SIMONI, TRADUCTION PAR DE VAN).⁸⁸

PRINCE. Je n'ai plus de secret. Tu peux me perdre si tu le veux encore. Je te donne mon nom et ma vie: je suis Calaf, fils de Timour.

TURANDOT. Je sais ton nom! Il n'est pas trop tard! Écoute, c'est l'heure! C'est l'heure de l'épreuve!

PRINCE. Je ne la crains pas!

TURANDOT. Son nom est amour! (TEXTE DE LAGARCE).⁸⁹

Encore une fois, Lagarce synthétise le texte de Puccini, en éliminant les éléments qu'il juge pathétiques («Toi qui trembles si je t'effleure, | toi qui pâlis si je t'embrasse»). Une partie de la critique n'a pas apprécié la métamorphose soudaine de Turandot, de princesse cruelle, en femme amoureuse dans le livret d'Adami et Simoni. La raison de sa haine des hommes – le viol de Lo-ou-ling – serait plus artificielle que celle de la protagoniste des drames de Gozzi et Schiller. L'une, malgré son désir de liberté, reconnaît peu à peu de manière empirique les vertus masculines, l'autre revendique avec fierté les droits des femmes.⁹⁰ Si Lagarce s'en tient au final d'Adami et Simoni, c'est qu'il veut souligner combien Turandot ne demande qu'à être libérée du cruel spectacle de cirque auquel elle est soumise chaque jour. Cette libération ne peut venir que d'en bas, d'un prince qui a perdu son trône mais pas ses bons sentiments et qui, grâce à ces sentiments,

⁸⁶ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., p. 77.

⁸⁷ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 27.

⁸⁸ G. Puccini, *Turandot*, trad. G. de Van, cit., pp. 105-109.

⁸⁹ J.-L. Lagarce, *Turandot*, cit., p. 32.

⁹⁰ Cfr. L. Di Francia, *La leggenda di Turandot...*, cit., pp. 166-168.

parvient à désarçonner la logique dominante du pouvoir et de l'argent, du moins dans le contexte carnavalesque du théâtre. Ainsi, tout en créant un apparent fac-similé de l'hypotexte puccinien sans aucune «transposition pragmatique»,⁹¹ Lagarce en resémantise de manière cathartique les éléments constitutifs. Les morceaux des galions engloutis sont réassemblés pour former une structure entièrement nouvelle.

Épilogue

L'analyse menée dans les paragraphes précédents montre comment, en mettant en scène sa *Turandot* à partir de la fable théâtrale de Gozzi et du mélodrame de Puccini, le jeune Lagarce réalise une opération beaucoup plus complexe qu'une simple adaptation. Certes, il adapte en un seul texte deux œuvres très éloignées l'une de l'autre en termes de contexte culturel et de genre théâtral. Cependant, en plus d'une traduction intersémiotique, due à la nécessité de transformer un texte conçu pour la musique comme celui de Puccini en un texte fonctionnel pour le jeu d'acteur, il effectue une opération de traduction inter- et intra-linguale. Dans un premier temps, sous la commande de Lagarce, Herbstmeyer traduit le texte de Gozzi de l'italien vers le français. Ensuite, le metteur en scène reformule cette version française en un nouveau texte où il insère également des passages tirés de la traduction française par de Van du livret d'Adami et Simoni.

La méthode de travail de Lagarce consiste à sélectionner des extraits significatifs de chaque hypotexte et à les réassembler dans un nouvel hypertexte. La plupart du temps, il se limite à quelques micro-variations formelles, dictées par un besoin de concision ou d'élimination des éléments pathétiques liés au mélodrame ainsi que des références aux langue et culture vénitienne typiques de la Commedia dell'Arte, qu'il juge incompréhensibles pour les spectateurs français d'aujourd'hui.

Toutefois, Lagarce ne se contente pas d'un banal copier-coller. En accentuant la composante métathéâtrale et grotesque du texte de Gozzi, en transposant la fable chinoise dans un cirque et en rapprochant Turandot, dépouillée de ses attributs de femme fatale, de Lola Montès, il réalise une véritable réécriture. S'il reprend presque à la lettre certains passages des œuvres de Gozzi et Puccini, le metteur en scène français ne produit qu'à l'apparence un fac-similé des hypotextes, car il les resémantise à la lumière d'une sensibilité contemporaine. En comparant les réécritures des classiques à des architectures brisées, Vitez donnait en exemple les «vieux hôtels du Marais transformés en magasins ou ateliers par des gens ingénus, ingénieux, qui coupaient les chambres dans le sens de la hauteur, et malheureusement aujourd'hui restaurés», et concluait: «Je les aimais pour leur nouvel usage».⁹² La *Turandot* de Lagarce ressemble aux architectures brisées du Marais. Ce texte est un bâtiment dont les espaces ont été entièrement repensés, redistribués et refonctionnalisés.

Lagarce a dû s'intéresser à la légende de Turandot en raison de l'importance qu'y prend le thème du langage en tant qu'énigme à la solution impossible. Ce thème lui est cher. Car, en relevant du théâtre de la parole, ses pièces mettent en jeu la théâtralité inhérente au langage, c'est-à-dire le désir du personnage de réaliser le langage. La «parole trouée» inscrit ce théâtre

⁹¹ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 494.

⁹² A. Vitez, *Le théâtre des idées*, cit., p. 188.

dans le questionnement de l'impuissance à dire, où le retour sur les mots va de pair avec un problématique retour sur soi. L'exigence de formulation est primordiale dans cette dramaturgie, puisque rien n'arrive hors du langage, et les personnages jouent un véritable drame de la parole.⁹³ Dans *Turandot*, la frustration linguistique des personnages se révèle souvent dans les monologues qui reprennent presque mot pour mot des passages entiers de Gozzi et Puccini. Les acteurs, et notamment la protagoniste, ne sont capables de parler qu'à travers des citations, puisqu'ils sont enfermés dans un passé et dans une machine théâtrale qui ne leur laisse pas d'échappatoire. Le drame du langage va de pair avec celui de l'identité: la princesse ne se reconnaît plus dans son image traditionnelle, et attend la libération de l'extérieur.

Comme le souligne Fabiano, *Turandot* est le laboratoire théâtral du jeune Lagarce. Il y esquisse ses thèmes de la maturité: la métathéâtralité, la solitude dans la diversité, le langage comme énigme et incompréhension, l'affrontement entre *éros* et *thanatos*. La dimension du cirque place ces thèmes dans la tension grotesque entre la tragédie et la comédie, cette tension qui sera celle du quotidien dans de nombreux travaux ultérieurs.⁹⁴

La comparaison entre cette œuvre de la jeunesse et l'une de ses dernières et plus célèbres pièces, *Juste la fin du monde*,⁹⁵ montre à la fois la continuité et la fracture thématique au sein de la dramaturgie de Lagarce. Dans ce drame autobiographique, suite à une longue absence, Louis fait retour auprès de sa famille d'origine «juste» pour lui annoncer l'imminence de sa propre mort, conçue comme une sorte d'apocalypse personnelle. Il est confronté à une réalité tout à fait nouvelle et ressent, comme Turandot, une solitude profonde. Si dans l'adaptation la princesse est libérée de la solitude par l'amour de Calaf, dans *Juste la fin du monde* même l'amour maternel n'arrive pas à sauver Louis: la tragédie est inéluctable. Les personnages de Lagarce semblent voués à l'incompréhension. Cependant, dans *Turandot*, à la fin toutes les énigmes sont résolues grâce à l'amour, ceci étant en fait la réponse à la dernière devinette. En revanche, dans *Juste la fin du monde*, après une longue série d'accusations et malentendus, aucune résolution n'est atteinte: malgré l'affection profonde liant le protagoniste et sa famille, Louis part sans être réussi à annoncer les raisons de sa visite en province. De plus, les deux pièces ont une dimension métathéâtrale marquée. Dans les œuvres de Gozzi et Puccini, l'action scénique n'est pas paralysée: les personnages dialoguent et agissent principalement sur scène. En revanche, dans l'adaptation de Lagarce, le théâtre prend une tournure narrative et épique, la rupture de l'action scénique étant engendrée par les nombreuses réflexions métathéâtrales de Monsieur Loyal, du Clown et des garçons de piste. Dans *Juste la fin du monde*, l'illusion scénique est rompue par les répliques prononcées à l'écart par le protagoniste qui confie aux spectateurs les sentiments qu'il n'arrive pas à exprimer face aux autres personnages.

Par conséquent, *Turandot* est une expérimentation dramaturgique complexe qui marque le début de la carrière professionnelle d'un auteur jeune et talentueux, plein d'espoir pour l'avenir. L'écoulement du temps et les déceptions que ce dernier apportera – notamment la maladie et la méconnaissance d'une œuvre dramaturgique destinée à un succès posthume – saperont peu à peu l'optimisme initial de ce metteur en scène qui avait cru en la puissance salvatrice de l'amour.

⁹³ L. Parisse, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, cit., p. 10.

⁹⁴ A. Fabiano, *L'adattamento e la regia dell'«Opera di Smirne» di Goldoni e della «Turandot» di Gozzi...*, cit., p. 312.

⁹⁵ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet*, vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, pp. 203–280.

Methodologica

Il progetto Tumermani Un contributo alla storia editoriale delle lettere di Battista Guarini

Lucia Ruggieri

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

Battista Guarini's letters had a great fortune in print between the Nineties of the Sixteenth and the first decade of the Seventeenth century. Then comes a period of oblivion, ending in the Thirties of the Eighteenth century, when the letters were included into the draft edition of all Guarini's Works, made by the printer Giovanni Alberto Tumermani. Although the three volumes of letters (edited by Apostolo Zeno in cooperation with Lodovico Antonio Muratori) were never published, the contribution of the studies made in preparation for printing is still relevant today. Specifically, Zeno found and transcribed letters, whose originals are lost; moreover, he copied twice the annotations that Giovan Niccolò Panizzari, a Guarini's friend, had written at the first edition of the printed letters (Venezia, Ciotti, 1593). These annotations provide important information about the transition from letter-document to letter-work and about the author will. In this article I want to reconstruct the authorial intervention in Ciotti's first edition and provide the Panizzari's annotations scholar edition.

Le lettere di Battista Guarini ebbero una grande fortuna a stampa fra gli anni Novanta del Cinquecento e il primo decennio del Seicento. A questo iniziale successo segue un periodo di oblio, che termina negli anni Trenta del Settecento, quando le lettere vengono incluse nel progetto di stampa dell'*Opera omnia* di Guarini dell'editore veronese Giovanni Alberto Tumermani. Nonostante i tre volumi di missive progettati da Apostolo Zeno con l'aiuto di Lodovico Antonio Muratori non arrivarono mai al torchio, il contributo dei loro studi sulla corrispondenza guariniana risulta fondamentale ancora oggi: oltre al primo tentativo di *recensio* ed edizione delle lettere, Zeno trae due copie delle postille di Niccolò Panizzari, nobile ferrarese e amico di Guarini, il cui autografo risulta smarrito. Tali annotazioni, leggibili solo negli apografi zeninani, testimoniano scelte di emendazione, (ri)manipolazione e autocensura che Guarini avrebbe compiuto nel passaggio dalla lettera-documento alla lettera-opera, fornendo informazioni preziose sull'autorialità dell'epistolario a stampa. Nel presente articolo si vuole ricostruire l'intervento autoriale nella *princeps* (Venezia, Ciotti, 1593) attraverso le postille di Panizzari e proporre in appendice l'edizione integrale.

Parole chiave: Battista Guarini; epistolario; lettere; postille.

Lucia Ruggieri: Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
✉ lucia.ruggieri@unimore.it

Copyright © 2024 Lucia Ruggieri
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Il progetto editoriale

Il 12 agosto 1737 Apostolo Zeno scrive all'editore Giovanni Alberto Tumermani per notificargli di aver ricevuto da Lodovico Antonio Muratori un manipolo di centouno missive autografe di Battista Guarini. Lo ragguaglia, inoltre, riguardo al progetto editoriale delle lettere, che sarebbe dovuto essere suddiviso in tre volumi, posti a conclusione della stampa dell'*opera omnia* di Guarini, che in quegli anni l'editore veronese stava pubblicando.¹

Dal signor Francesco Zucchi ho ricevuta la vostra lettera, e con essa il ruotolo delle 101 lettere manoscritte del Guarini, mandatemi dal signor Muratori, le quali unirò alle altre, che presso di me gelosamente conservo. Ho cominciato a farne il riscontro, che era per verità necessario, sì per qualche errore corso nella copia, sì per esserne alcuna duplicata e nelle prime compresa. Del tomo che si farà delle suddette lettere del Guarini sarà forse 'l meglio e 'l più curioso dell'Opera. Saranno divise in tre parti: la prima, illustrata con annotazioni, conterrà le stampe del primo volume; la seconda quelle del secondo, accresciute con quelle che in altri libri trovarsi sparse, aggiuntevi le risposte date al Guarini da vari letterati; la terza non comprenderà se non le lettere sinora inedite dello stesso, raccolte da diversi scorghi. Se a Dio piacerà di darmi la mia salute, farò questa fatica, che non sarà poca, per voi e per me del pubblico. Ho inteso con piacere che volete viceverso il catalogo dell'opere guariniane che dovevasi inserire nel terzo loro volume, conservando l'ordine con cui ve l'ho registrate.²

Di questo ambizioso progetto, mai effettivamente pubblicato, rimangono due testimoni d'eccellenza: il menabò III 73 della Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi» di Forlì, che copre idealmente i primi due volumi del progetto Tumermani, e il manoscritto Cl. I 496 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, attestante il terzo volume. Dal punto di vista codicologico, il menabò forlivese si compone di diverse parti giustapposte, alcune a stampa altre manoscritte, annotate ed adattate da Zeno per renderle adeguate alla pubblicazione: rinumerando le pagine, integrando le aggiunte, indicando quali parole, frasi o espressioni vadano messe in rilievo, aggiungendo un apparato di note esegetiche e organizzando una nuova ripartizione in volumi dei testi. Dal punto di vista paleografico, la scrittura usata da Zeno nelle note risulta leggibile

¹ B. Guarini, *Delle opere del cavalier Battista Guarini*, Verona, Tumermani, 1737, voll. 4. I quattro volumi comprendono: 1) B. Guarini, *Il Pastor fido*; Id., *Rime scelte*; Id., *Annotazioni sopra il «Pastor fido»* 2) Id., *Rime*; Id., *L'idropica*, corredata dalle annotazioni di Paolo Lolli; G. De Nones, *Discorso intorno a que' principi, cause ed accrescimenti che la commedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia morale*; B. Guarini, *Il Verrato*; G. De Nones, *Apologia contra l'autore del Verato*; 3) B. Guarini, *Il Verato secondo*; Id., *Compendio della Poesia Tragicomica*; A. Ingegneri, *Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*; F. Summo Padovano, *Due discorsi l'uno contro le Tragicommedie e le Pastorali l'altro contro il «Pastor fido»*; 4) G. P. Malacreta, *Le considerazioni intorno al «Pastor fido»*; P. Beni, *Risposta alle considerazioni o dubbi del signor dottor Malacreta*; Id., *Discorso sopra il «Pastor fido»*; G. Savio Veneziano, *Apologia in difesa del «Pastor fido»*. Come si evince dall'indice, oltre alle opere guariniane, i volumi due, tre e quattro comprendono una serie di opere relative alla disputa sulla collocazione della tragicommedia nel sistema dei generi letterari aristotelici. Questa ebbe inizio con la pubblicazione nel 1587 del *Discorso* di Giasone de Nones (Padova, Meietti, 1587) e si inserisce in pieno nella tendenza al ragionamento critico in ambito letterario di fine secolo. Cfr. L. Danarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1547-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, in particolare pp. 285-301; E. Selmi, *'Classici' e 'Moderni' nell'officina del «Pastor fido»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, in particolare pp. 11-74.

² . Cl. I 496, in Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (in seguito Bca), c. 1r.

(non corsiva e dal *ductus* piano) ma di non facile decifrazione a causa del corpo minuto in cui il testo è vergato, dell'interlinea poco arioso e dell'inchiostro non sempre preservato al meglio. Le lettere manoscritte aggiunte, invece, hanno una *mise en page* ariosa e sono di semplice lettura. Dalla composizione del menabò emerge chiaramente quale sarebbe dovuta essere la struttura del primo e del secondo volume delle *Lettere* secondo l'idea di Zeno.

Al contrario, il manoscritto ferrarese è molto meno cristallino: nonostante l'abbozzo di un indice delle missive³ mai completato, risulta estremamente complicato districarsi fra le stesse. Le lettere sono copiate da più mani, probabilmente membri dell'*entourage* di Zeno, talvolta non sono nemmeno trascritte interamente, talaltra sono depennate e poi copiate nuovamente in una posizione differente (forse un tentativo di ricostruzione dell'ordine cronologico). Sono ricostruibili, invece, alcune delle fonti utilizzate da Zeno per l'allestimento del codice: le lettere provengono in parte da materiali autografi di Guarini attualmente conservati nella Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (ad esempio, quelle indirizzate a Claudio e Ludovico Ariosti sono tratte presumibilmente dal copialettere Cl. I 156) in parte da apografi sempre ivi collocati (ad esempio il copialettere di Ottavio Magnanini, il ms. Antonelli 517), il nucleo più numeroso deriverebbe dalle lettere già antologizzate nei codici It. 722 α M 8, 3 e It. 752 α M 5, 10 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena.⁴

L'edizione sarebbe dunque dovuta essere strutturata nel seguente modo:

a) volume I: «Delle lettere del Cavaliere Battista Guarini, nobile ferrarese, raccolte da Agostino Michele, volume primo. Ultima impressione corretta e di annotazioni illustrata – in Verona».⁵ Questo comprende la seconda impressione delle lettere di Guarini (Venezia, Ciotti, 1594) a cui vengono aggiunte le postille di Niccolò Panizzari, nobile ferrarese e amico di Guarini, completate e adattate da Zeno. Di questo volume si conserva un indice delle missive manoscritto e incompleto, abbozzato su un foglio poi inserito fra le carte di guardia del menabò forlivese;

b) volume II, diviso in due parti:

b1) parte I: «Delle lettere del Cavaliere Battista Guarini, nobile ferrarese, raccolte da Agostino Michele, diviso in due parti. Ultima edizione corretta e accresciuta – Parte prima – In Verona»;⁶ Questa prima parte comprende: la seconda parte dell'edizione Ciotti del 1596 (pp. 1-8), seguite da un manipolo di lettere rinvenute da Zeno in altre stampe;⁷

³ Ferrara, Bca, Cl. I 496, cc. 1-15. Il manoscritto possiede due diverse numerazioni, la prima per carte (da 1 a 128), apposta ai testi, la seconda per facciate, riservata al solo indice (da 1 a 15) collocato alla fine del volume. Cfr. B.M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, in *Rime e Lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno (Padova 2004), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 409-440.

⁴ I due manoscritti fanno parte dello stesso ramo di tradizione di lettere apografe di Guarini, sono fra di loro presumibilmente in un rapporto di filiazione diretta (dal 752 deriverebbe il 722, poi arricchito di ulteriori aggiunte tratte dagli autografi), da essi deriva anche il manoscritto Ashburnham 1343, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ignoto a Zeno. Cfr. L. Ruggieri, *Le lettere di Battista Guarini: stato dell'indagine e integrazione della recensio*, «Schede Umanistiche», XXXVIII, 2024, 1, in corso di stampa.

⁵ Cod. III 73, in Biblioteca Comunale «Aurelio Saffi» di Forlì (in seguito Bcs).

⁶ Ivi.

⁷ Nello specifico si segnalano le seguenti lettere di Guarini: a Pietro Duodo, mutila *sine data*; a Gregorio de' Monci, Ferrara, 27 dicembre 1609; a Paolo Pincio, Casteldurante, 16 maggio 1604 e Casteldurante, 2 giugno 1604; ad Annibale Guasco, Firenze, 20 gennaio 1600; a Bartolomeo Zucchi, Padova, 28 giugno 1590 e Caprarola, 4 settembre 1596; a Gabriele Bombasi, 8 agosto 1594. A cui si aggiungono le seguenti lettere ricevute da Guarini: da Annibale Guasco, *sine data*; da Bartolomeo Zucchi, Roma, 24 giugno 1590 e Roma, 16 giugno 1594; da Gabriele Bombasi, Padova, 10 settembre 1596.

b2) parte II: «Delle lettere del Cavaliere Battista Guarini, nobile ferrarese, raccolte da Agostino Michele, Volume secondo, Parte seconda, Scritte a nome e nella causa del Cavalier Roberto Papafava – In Verona».⁸ Comprende le restanti lettere della seconda parte dell'edizione Ciotti del 1596 (pp. 9-50), il *Parere sopra il priorato di Roberto Papafava; Parole che furono fatte dal cavalier Guarino* e, per finire, una lettera di Guarini ad Ottavio Fabbri (8 novembre) accompagnata da un sonetto encomiastico allo stesso intitolato *Quel saggio a cui fe lieve ogni gran pondo*;⁹

c) volume III: «Delle lettere del cavaliere Battista Guarini nobile ferrarese, Volume terzo, che comprende lettere non più stampate».¹⁰ Contiene: duecento sei lettere *extravagantes* tratte dai manoscritti; alcuni epitaffi in latino; il madrigale *Non è men sole il sole*;¹¹ i due discorsi *sopra le cose di Polonia*, intervallati dalla lettera di incarico con la quale Alfonso II inviò Guarini oltralpe per la seconda volta.¹²

Il progetto era ambizioso, tant'è vero che Zeno in una nota riporta alcune altre opere di Guarini non incluse nel progetto di Tumermani, con l'esplicita intenzione di stampare anch'esse:

Nota alle opere poste nel catalogo che non ha il Tumermani:
 Lettera discorsiva intorno ad un epitafio di Francesco Polito;
 Descrizione del cavalier Guarini intorno la relazione fra cavalieri, osia consiglieri di spada, e capa di Cremona nel procedere in consiglio;
 Parere sopra la causa del priorato del signor cavalier Roberto Papafava;
 Relazione dello stato e città di Milano, degli Svizzeri, e di Grigioni;
 Critica fatta dal cavalier Guarini essendo in Urbino contra la vita del duca Francesco Maria I duca d'Urbino composta da Giovan Battista Leoni veneziano, sarebbe anco d'uopo l'opera del Leoni;
 Oratio ad Venetiarum principem Petrum Lauredanum;
 Vita del Cavalier Battista Guarini;
 Queste opere si stamperanno se mi saranno favorite da chi le possiede.¹³

Queste opere non vennero mai raccolte e preparate per la stampa, però danno l'idea dell'ampiezza del lavoro di ricerca fatto da Zeno e dal suo *entourage*. Non sono chiare le ragioni per le quali i tre volumi allestiti delle lettere non vennero pubblicati, infatti avevano già ottenuto l'*imprimatur* per la pubblicazione, come si vede nel ms. Cl. I 496. A giudicare dalle condizioni di quest'ultimo, che sembra attestare un lavoro ancora *in fieri*, è possibile ipotizzare che o Zeno o Tumermani non fossero soddisfatti del risultato ottenuto, oppure si fossero resi conto dell'impossibilità di gestire l'enorme mole di lettere *extravagantes* che stavano pian piano emergendo dalle ricerche in corso. In ogni modo, ciò che rimane è prezioso per gli studi sul tema, come si vedrà più nel dettaglio.

⁸ Cod. III 73, in Bcs.

⁹ Alcune annotazioni di diversi informano sulla provenienza di questa missiva e chiariscono che doveva fungere da *explicit* della parte seconda del secondo volume. Una prima mano verga: «Tratto dal libro intitolato: *L'uso della squadra mobile di Ottavio Fabri*, in Padova appresso Pietro Bartelli 1615 in 4°». Una seconda mano: «Mandato dal signor Apostolo Zeno per il Guarini e si deve poner infine della seconda parte delle lettere che così ha scritto il detto signor Apostolo».

¹⁰ Ms. Cl. I 496, in Bca, c. 2r.

¹¹ «Madrigale del cavaliere Battista Guarini il quale si trova stampato in una raccolta poetica, fatta l'anno 1600 in lode del cardinale Cinthio Aldobrandini». Ms. Cl. I 496, in Bca, c. 101r.

¹² B. Guarini, *Discorsi sopra le cose di Polonia*, a cura di L. Michelacci, in L. Avellini, L. Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico. Un genere tra epistola, relazione diplomatica e resoconto di viaggio*, Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 183-219.

¹³ Cod. III 73, in Bcs.

2. La tradizione delle postille di Panizzari

Il progetto editoriale affidato da Tumermani ad Apostolo Zeno, pur non giungendo mai alla stampa, fornisce un grosso contributo agli studi relativi alle lettere di Guarini: il manoscritto Cl. I 496 è testimone unico di quarantadue lettere,¹⁴ Zeno trae inoltre due copie delle postille che Niccolò Panizzari¹⁵ aveva apposto in margine alla copia dell'*editio princeps*¹⁶ delle *Lettere* di Guarini in suo possesso, oggi perduta.¹⁷ Dunque gli apografi di mano di Zeno sono gli unici testimoni sopravvissuti di queste annotazioni, che offrono un contributo fondamentale per la ricostruzione della volontà autoriale rispetto alla stampa dell'epistolario curata da Agostino Michele e pubblicata da Giovan Battista Ciotti nel 1593. Infatti, nonostante i sospetti che per anni sono aleggiati sull'onestà intellettuale dell'editore senese,¹⁸ è presumibile che Guarini abbia dato l'assenso a Ciotti e Michele alla pubblicazione delle sue lettere. Le ragioni che spingono a sostenere questa posizione sono molteplici. Innanzi tutto, nelle lettere autografe, Guarini fa esplicito riferimento alla pubblicazione del suo libro di lettere, rivendicandone dunque la paternità; inoltre, l'eliminazione di alcuni nomi di persona e l'occultamento di alcuni riferimenti, sembra essere spiegabile solo ipotizzando un intervento autoriale, dovuto a un tentativo di raccontare la sua versione dei fatti da un lato, ma dall'altro di tutelarsi dalle conseguenze che le sue affermazioni mordaci avrebbero potuto avere sulla sua carriera da segretario. La falsificazione andrebbe quindi letta come un tentativo di compromesso fra il bisogno di far sentire la propria voce e la necessità di non inimicarsi i regnanti italiani.¹⁹ Oltre alle ragioni già citate, il rapporto amicale di Guarini con il curatore Agostino Michele, che compare anche come personaggio all'interno del *Segretario*,²⁰ conferma questa ipotesi.²¹

¹⁴ La rilevanza del codice Ferrarese era chiara anche primi studiosi contemporanei delle lettere di Guarini, infatti già Vittorio Rossi assegna al manoscritto un enorme valore (anche maggiore di quello che si è rivelato in realtà, visto che lo considerava antografo dei già citati mss. It. 722 α M 8, 3 e It. 752 α M 5, 10). Cfr. L. Avellini, P. Pullega, *Note per un'edizione critica dell'epistolario di Battista Guarini*, «Lettere italiane», 27, 1975, 2, pp. 170-184; B.M. Da Rif, *Fra certezze e contraddizioni: intorno ad un manoscritto guariniano*, cit.; V. Rossi, *Battista Guarini e il Pastor fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, in particolare p. 8 n. 3.

¹⁵ Forlì, Bcs, III 73; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (in seguito Bnm), 26 D 48.

¹⁶ Pur non possedendo l'autografo, è possibile asserire con relativa certezza che la copia posseduta da Panizzari fosse la *princeps* (Venezia, Ciotti, 1593, prima impressione), poiché le postille riguardano esclusivamente le lettere incluse nella prima edizione. Infatti, l'ultima annotazione vergata da Zeno recita: «Con questa finiscono la stampa della prima impressione. Tutte le seguenti lettere furono aggiunte in questa seconda impressione». Venezia, Bnm, 26 D 48, p. 208.

¹⁷ V. Rossi, *Battista Guarini e il «Pastor fido»...*, cit., p. 8, n. 3.

¹⁸ Antonio Vassalli aveva avanzato questo sospetto riguardo alla stampa delle *Rime*, ipotesi supportata da Carla Molinari ed estesa anche all'epistolario, gli studi più recenti di Dennis Rhodes hanno convincentemente fugato tali dubbi. Cfr. C. Molinari, *A proposito di una futura edizione delle «Lettere» di Battista Guarini*, in B.M. Da Rif (a cura di), *Rime e Lettere di Battista Guarini*, Atti del Convegno di studi (Padova, 5-6 dicembre 2003), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 359-396; D. Rhodes, *Giovanni Battista Ciotti (1562-1627?). Publisher extraordinary at Venice*, Venezia, Marcianum, 2013; A. Vassalli, *Appunti per una storia della scrittura guariniana: le rime a stampa prima del 1598*, in *Guarini, la musica, i musicisti*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1997, pp. 3-12.

¹⁹ L. Avellini, P. Pullega, *Note per un'edizione critica dell'epistolario di Battista Guarini*, cit.; L. Avellini, *Lettere sotto capi divise: il caso tipografico di Battista Guarini*, «Schede Umanistiche», n.s., 1, 1995, pp. 45-102.

²⁰ B. Guarini, *Il segretario*, Venezia, Meigietti, 1594.

²¹ L. Avellini, *Per una filologia delle strutture sui libri di Lettere di Battista Guarini*, in C. Carminati et al. (a cura di), *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del Seminario internazionale (Bergamo, 11-12 dicembre 2014),

Risulta difficile, invece, quantificare l'intervento autoriale nel passaggio dalla corrispondenza all'epistolario,²² soprattutto perché solo di una lettera inserita nelle stampe è pervenuto l'autografo. Luisa Avellini, confrontando i due testi, ha evidenziato la sostanziale correttezza della stampa, rispettosa anche di alcuni usi grafici peculiari di Guarini (ad esempio l'alternanza di consonanti doppie e scempie, il vocalismo talvolta padano talvolta toscano, l'utilizzo delle virgole negli elenchi anche seguita da congiunzione «et») e che le varianti (minime) presenti vadano ad incrementare la letterarietà del testo, attraverso l'inserimento di preziosismi.²³

In mancanza degli originali, le postille di Panizzari risultano particolarmente interessanti per ripercorrere le tappe dell'intervento autoriale. Il ferrarese svela diversi retroscena politici, storici e personali sottesi alle scelte di riscrittura, rimanipolazione e autocensura; scelte che consentirebbero quindi di sostenere un'ampia partecipazione autoriale all'allestimento delle varie edizioni e ristampe. Come già ipotizzato da Avellini, dunque, quantomeno l'*editio princeps* è sottoposta a una «regia» autoriale, di cui conserva diverse tracce. L'analisi dettagliata delle postille che di seguito si propone ha l'ambizione di spingersi oltre la mera ammissione dell'intervento guariniano: si proporrà infatti di identificare gli interventi d'autore non solo nella selezione e manipolazione delle missive, ma anche nella struttura del *liber*.

Dal punto di vista codicologico, è già stato descritto il menabò; il 26 D 48, cronologicamente precedente al forlivese, è conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana ed è composto dalla giustapposizione di due diverse opere di Guarini: *Parere sopra la causa del priorato del signor cavaliere Roberto Papafava* (Venezia, Girolamo Discepolo in istanza di Giovan Battista Ciotti, 1586) e *Lettere del signor cavalier Battista Guarini nobile ferrarese* (Venezia, Ciotti, 1594, seconda impressione), esclusivamente queste ultime sono annotate. Una iscrizione apposta sulla seconda di copertina di mano di Zeno, collocata subito sotto l'*ex libris*, informa il lettore riguardo alle postille:

Giovan Niccolò Panizzari, ferrarese, coetaneo ed amico del Guarini, il quale gli scrive la lettera che nella 1 parte delle sue *Lettere*²⁴ si legge a c. 208, è l'autore delle postille che qui ho ricopiate, tratte dall'originale, che mi fu comunicato dal signor dottor Gianandrea Barozzi al 12 gennaio 1736.²⁵

Le postille vengono copiate nei margini bianchi e la pericope di testo a cui esse si riferiscono viene indicata attraverso la sottolineatura, in caso di nomi, locuzioni o brevi frasi, e mediante una linea orizzontale a lato (tratteggiata o continua) in caso di interi paragrafi. Questi rimandi non risultano di chiara interpretazione, poiché Zeno utilizza lo stesso metodo anche per evidenziare porzioni di testo di suo interesse, senza necessariamente annotarle. Da questa prima

Verona, QuiEdit, 2016, pp. 287-301; Ead., *Per un profilo di Agostino Michele curatore delle Lettere di Battista Guarini presso Ciotti (1593)*, «Esperienze letterarie», XV, 2015, 4, pp. 3-20.

²² In questo articolo si intende il significato attribuito alla parola a partire dagli studi di Mario Marti, ovvero una raccolta di lettere allestita e pubblicata dall'autore delle stesse a scopo letterario, artistico, autobiografico o autopromozionale. Cfr. M. Marti, *L'epistolario come 'genere' e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 203-208.

²³ L. Avellini, *Sulle lettere inedite dell'ambasciatore Battista Guarini*, in Ead., L. Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico...*, cit., pp. 7-65: 33-35; Ead., *Per una filologia delle strutture sui libri di Lettere di Battista Guarini*, cit.; Ead., *Per un profilo di Agostino Michele*, cit.

²⁴ Corsivo mio.

²⁵ Cod. 26 D 48, in Bnm, seconda di copertina.

copia, viene presumibilmente ricavata la seconda, contenuta nel menabò forlivese. Si tratta di un testo pensato come modello per la stampa, dunque le annotazioni di Panizzari (segnalate con una lettera «P» seguita da un punto e posta fra parentesi tonde) sono inserite a mo' di nota esegetica, marcate alfabeticamente e affiancate da ulteriori note di Zeno marcate numericamente. In questo caso il riferimento a testo viene marcato alfabeticamente per le postille del Panizzari e numericamente per le note di Zeno.

Nel passaggio dal 26 D 48 al III 73 si rilevano alcune varianti, divisibili in cinque categorie:

a) standardizzazioni, ovvero il tentativo di riportare all'italiano standard alcune forme dell'italiano padano cinquecentesco. Si veda il ricorrente esempio del toponimo «Vinegia», aderente alla grafia guariniana nel codice marciano, e spesso ricondotto alla forma standard «Venezia» nel menabò;

b) riscritture, ovvero cambiamenti della sintassi della frase o del periodo. Solitamente tali modifiche rendono il testo più formale e adatto alla pubblicazione, oppure più scorrevole per il pubblico settecentesco. Il primo caso è esemplificato dal passaggio da «Il cardinale di Ferrara operava che il signor duca portasse il detto signor Alessandro come suo nepote per rispetto della signora Virginia sua moglie, a nozze di detto cardinale»²⁶ a «Il cardinale di Ferrara operava che il duca portasse il detto Alessandro come nipote di lui per rispetto di Virginia, moglie di Alessandro e nipote del cardinale»;²⁷

c) aggiunte, ovvero quando viene aggiunta alla postilla una specifica, solitamente una frase. In questi casi Zeno segnala il suo intervento, riportando la (P) segnalante la fine della nota di Panizzari e solo dopo di essa la sua aggiunta. Si contano solo due aggiunte, una delle quali è però estremamente corposa. Si veda l'esempio di «Lo Speroni indusse messer Giason de Nores a far l'Apologia contro il Pastor fido. (P)» a cui viene aggiunta la specifica «Doveva dire più tosto che indusse il Nores a scrivere il Discorso,²⁸ e che fu la prima azione de' contrasti tra lui e Guarini»;²⁹

d) tagli, ovvero l'eliminazione di una parola o una frase. Anche in questo caso le modifiche sono effettuate per alleggerire la scrittura molto carica tipica della fine del Cinque e dell'inizio del Seicento. Il caso più eclatante è quello dell'appellativo «signor»/«signore», frequentemente utilizzato come forma di cortesia nel XVI secolo, che viene, quando possibile, soppresso. Si passa, ad esempio, da «Qui intende del signor Landerchio Imola segretario e consigliere di Sua Altezza Serenissima»³⁰ a «Intende di Lauderchio Imola segretario e consigliere di Sua Altezza Serenissima (P)»;³¹

e) soppressioni, ovvero l'eliminazione di una postilla nella sua interezza. Accade raramente in casi in cui l'annotazione risulta ridondante. Si prenda ad esempio la nota «Parla anche di sé» presente nel marciano a c. 4 e soppressa nel forlivese, poiché poche righe prima, nella stessa pagina viene annotato «Il cavaliere parla di sua persona»³², presente in entrambi.

Queste variazioni sembrano per la maggior parte intenzionali e dovute allo scopo del menabò, ovvero la pubblicazione per un'audience che doveva poter fruire al meglio delle note. Per

²⁶ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 27.

²⁷ Cod. III 73, in Bcs, p. 27.

²⁸ Corsivo mio.

²⁹ Ivi, p. 23.

³⁰ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 4.

³¹ Cod. III 73, in Bcs, p. 4.

³² Ivi.

questa ragione, nella trascrizione delle postille che si riporterà nel prosieguito dell'articolo, si userà come testo base il marciano, più vicino all'originale del Panizzari.

Chiarita la questione filologica, si può passare all'analisi del contenuto delle postille e quindi al contributo che esse danno agli studi sull'intervento autoriale di Guarini nelle edizioni a stampa delle sue lettere. Tali postille sono di tipologia diversa: innanzitutto Panizzari verga alcune annotazioni che si potrebbero definire esegetiche, nelle quali spiega retroscena sulla lettera in questione, rivela i riferimenti solo accennati da Guarini (ad esempio nomi di persona). A questa categoria appartengono la maggior parte delle postille, delle quali diverse sono dedicate esclusivamente al rivelare nomi di persone lasciati sottintesi. Una seconda tipologia si potrebbe definire correttiva, con le quali Panizzari svela una falsificazione autoriale e fornisce l'informazione corretta, è ad esempio il caso di antroponimi volutamente occultati oppure modificati dall'autore per ragioni di convenienza politica, oppure di *litterae fictae* inserite a scopo letterario o ideologico all'interno dell'epistolario a stampa. Questa seconda categoria è meno nutrita, comprende quattro postille.

3. L'autorialità di Guarini attraverso le postille di Panizzari

Il 15 febbraio 1593 Battista Guarini invia una lettera, antologizzata all'interno di tutte le edizioni a stampa dell'epistolario, all'autore delle postille, Gian Niccolò Panizzari, nella quale lamenta lo smarrimento, avvenuto circa un decennio prima, del manoscritto contenente la sua commedia *Idropica*. Come si legge estesamente, era stata inviata nel 1583 all'allora principe (ora duca) di Mantova Vincenzo Gonzaga, che voleva farla mettere in scena. La spedizione era però andata perduta, suscitando nel diffidente autore il dubbio che si trattasse di un furto. Dopo aver riferito diversi tentativi falliti di ritrovare il manoscritto, Guarini si dilunga per quasi tre facciate a stampa nella descrizione del soggetto della commedia, ripercorrendolo interamente, citando puntualmente i nomi dei personaggi e dei luoghi e svelandone l'intero intreccio. L'inserimento di questa lettera così peculiare viene prontamente spiegato dal destinatario nelle postille:

Scrisse questa lettera il signor cavaliere a me Gioan Niccolò, accioché dopo la sua morte non fosse messa alla stampa con altro nome, ma che con quello di Sua Signoria, perché havendola prestata al serenissimo Vincenzo duca di Mantova si perdé, e dubitasse che non fosse rubata.³³

La scelta di inserire questa missiva dovrebbe quindi imputarsi alla nota gelosia di Guarini nei confronti dei suoi testi, il quale, preoccupato per il presunto furto, voleva tutelarsi da possibili plaghi e contraffazioni, dichiarandosi anticipatamente autore del testo e fugando ogni dubbio sull'autorialità attraverso il grado di dettaglio del soggetto proposto. Quando venne pubblicata (postuma nel 1613)³⁴ l'*Idropica* non ebbe affatto successo, a causa dell'inclemente confronto con il *Pastor fido*. Elisabetta Selmi ipotizza che la commedia sia da leggere come un necessario e

³³ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 208.

³⁴ B. Guarini, *Idropica*, Venezia, Ciotti, 1613.

irrinunciabile ‘bozzetto’, scritto contestualmente e fondamentale per la sperimentazione sia dello stile misto sia dei personaggi dell’opera maggiore.³⁵

Questo primo esempio, relativo a un’interazione diretta fra Panizzari e Guarini, offre un esempio lampante delle chiavi di lettura che uno studio analitico delle postille può offrire, anche su questioni riguardanti la macrostruttura del testo e l’*ordo textuum*. La *princeps*, così come le due riedizioni successive (1594 e 1596), fanno seguire alla lettera dedicatoria – firmata dal curatore Agostino Michele al duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere, datata 20 settembre 1593 e alla sezione ai lettori dello stesso Michele – la lettera di Battista Guarini a Livio Passeri del 27 giugno 1565, che apre la raccolta.³⁶ Questa lettera presenta alcune posizioni disilluse rispetto alla vita cortigiana e al servizio presso i principi, che sono lontane dalle idee del Guarini degli anni Sessanta del Cinquecento, ma che appartengono a una stagione più tarda della sua vita, successiva alle due missioni polacche del 1574 e 1576 e più vicina alla rottura con gli Este del 1588.³⁷ In base alla preziosa testimonianza delle postille, la teoria secondo la quale si tratterebbe di una *littera ficta*, sostenuta già da Avellini,³⁸ sembra estremamente probabile. Ampliando il discorso di Avellini, la collocazione in apertura dell’edizione può essere spiegata attribuendo al testo una funzione programmatica e proemiale, tesi avallata anche dallo stile letterario della missiva³⁹ e dalle tematiche affrontate, che anticipano alcuni dei *leitmotiv* dell’intera raccolta: il difficile rapporto con la corte, condensato nella prima ricorrenza della metafora della corte come pelago colmo di pericoli in contrasto con il porto della vita trascorsa nell’*otium*;⁴⁰ la difficoltà di avere un equilibrio fra vita pubblica e vita privata, dovuta alla necessità del servizio cortigiano per tutelare i propri averi e la propria famiglia; la dipendenza dal giudizio del principe, dalle cui capacità e virtù dipendono le sorti degli stati e quindi dei cittadini;⁴¹ il mai risolto conflitto fra sentimento di appartenenza alla patria ferrarese e la rottura con la casata estense; il conflitto fra l’impegno letterario, intellettuale e filosofico e quello cortigiano. Le postille confermano

³⁵ E. Selmi, *Guarini, Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LX, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2003, s.v.

³⁶ B. Guarini, *Lettere del cavalier Battista Guarini*, Venezia, Ciotti, 1594; Id., *Lettere del cavalier Battista Guarini*, Venezia Ciotti, 1596. Sono escluse dall’elenco le edizioni Viotti e Osanna perché sono derivate dalle Ciotti, come dimostrato già in L. Avellini, P. Pullega, *Note per un’edizione critica delle lettere di Battista Guarini*, cit.

³⁷ Le lettere dei primi anni di servizio presso Alfonso II d’Este confermano questa prospettiva, durante l’ambasceria torinese del 1570 il giovane cortigiano ancora risulta speranzoso di far sentire la propria voce oltre a riportare quella altrui, come si evince dai numerosi testimoni conservati in ASMO, Archivio Ambasciatori, Torino, b.2 ed editi in B. Guarini, *Lettere inedite 1567-1573*, a cura di L. Avellini, in Ead., L. Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell’altrove politico...*, cit., pp. 67-151. La disillusione è già maggiore nei pieni anni Settanta, quando viene coinvolto di contro voglia nelle due spedizioni in Polonia prima e nel periodo immediatamente precedente al segretario poi. Cfr. L. Avellini, *Le lettere di Battista Guarini avanti il segretariato estense, 1575-1585: dagli autografi di Modena e Mantova*, «Schede Umanistiche», n.s., XXIII, 2009, pp. 161-217; L. Michelacci, «Ho veduto quel cielo e que’ costumi con infinito mio gusto». *Battista Guarini e i «Discorsi sopra le cose di Polonia»*, in L. Avellini, Ead., *Battista Guarini e la retorica dell’altrove politico...*, cit., pp. 153-182.

³⁸ L. Avellini, *Sulle lettere inedite dell’ambasciatore Battista Guarini*, cit., p. 23.

³⁹ Si noti l’utilizzo di immagini letterarie (ad esempio «Entrar nel pelago della corte») e i riferimenti alla letteratura classica (si veda «Il dar consiglio è cosa troppo pericolosa, perciocché tanti, et tanto vari son gli accidenti che nel fato s’incontrano, che vorrebbe ben esser Argo colui che tutti antivedesse»). B. Guarini, *Lettere del cavalier Battista Guarini nobile ferrarese*, a cura di A. Michele, Venezia, Ciotti, 1594, p. 1.

⁴⁰ Per un approfondimento sull’uso di questa metafora si rimanda a L. Avellini, «Pelago» e «porto»: la corte e il cortigiano nell’epistolario del Guarini, in G. Papagno, A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 683-696.

⁴¹ Questo tema è caro a Guarini, infatti viene ripreso anche in B. Guarini, *Trattato della Politica Libertà*, 1818.

l'ipotesi, già più che fondata dalle ragioni pocanzi elencate, Panizzati scrive: «È un nome finto, perché anche la lettera è finta».⁴²

Questa affermazione, che risulta estremamente credibile agli occhi di uno studioso contemporaneo, insospettisce non poco Zeno, che aggiunge una nota biografica su quello che potrebbe essere il Livio Passeri, destinatario della missiva:

Può essere che la lettera sia finta, ma finto non è certamente il nome di Livio Passeri. Egli fu figliuolo di Silvio Passeri e piantò da Sinigaglia a Pesaro la sua famiglia nel 1530. Fu egli cavaliere dell'ordine di San Lazzaro, e dall'imperatore Massimiliano II, al quale era andato ambasciatore in nome di [] ebbe il diploma di conte di Sua Reale Altezza. Questa nobile famiglia fu trasportata da Bergamo in Sinigaglia l'anno 1470 da Sebastiano Passeri, di cui nacque il suddetto Silvio, padre di Livio, coetaneo ed amico del Guarini. Il maggior segno di questa famiglia è stato il cardinal Livio Aldobrandini, figliastro di Aurelio nato Cintio Passeri, e adottato da papa Clemente VIII suo zio materno.⁴³

Nonostante i dubbi di Zeno, la letterarietà della missiva appare abbastanza evidente. Panizzari annota, lungo la stessa missiva, ulteriori riflessioni che consentono di interpretare molte affermazioni riguardanti la vita a corte alla luce dell'esperienza biografica di Guarini, avvalorando ancora di più l'ipotesi della lettera come *incipit* programmatico dell'intera opera, che risulterebbe, come ipotizzato da Avellini, «strumento di pubblica immagine, assai più che [...] modello di stile».⁴⁴ Alcune informazioni riportate da Panizzari sono deducibili conoscendo la vicenda biografica di Guarini, come la seguente annotazione che specifica che il riferimento polemico è relativo alla corte ferrarese e quella successiva che individua come esempio positivo la Serenissima:

Se nella vita privata, la quale in patria non libera può avere qualche sembianza di libertà, potesse l'huomo godere quella quiete, che della misera ambizione è tanto nemica, non è, signor Livio mio, speranza alcuna sì lusinghiera, per cui vi confortassi d'entrar nel pelago della corte, a provocar la fortuna, ma che giova stare in porto quando s'è quivi combattuto da' que' medesimi venti et di superbia, et d'invidia che sogliono sì sovente aggirar i miseri cortigiani?

Intende della corte di Ferrara.⁴⁵

Hanno le città libere alcuni loro uffici, ch'a vicenda fra i nobili si dispensano, et co' quali per lo più si sovviene alla necessità di coloro a' quali la natura fu prodiga di figliuoli, et la fortuna parca di facultà; accioché se medesimi honestamente, et la famiglia loro possano sostenere.

Intende dello stato di Vinegia.⁴⁶

Altri riferimenti, più dettagliati, sarebbero del tutto misconosciuti senza la testimonianza di Panizzari:

⁴² Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 2

⁴³ Cod. III 73, in Bcs, p. 2.

⁴⁴ L. Avellini, L. Michelacci, *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico...*, cit., p. 38.

⁴⁵ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 2.

⁴⁶ Ivi, p. 3.

Non sarà sì fallito cortigianello, non sì cattivo cittadinuzzo, non sì vil fante, che non ardisca di fargli⁴⁷ oltraggio, et s'egli se ne risente la presunzione è sempre contra di lui.

Il cavaliere parla di sua persona.

S'egli ha lite, mai non ne vede il fine; se qualche inimicizia, ne ha sempre il peggio; ogni parola a bestemmia, ogni buon'opera a peccato gli vien ascritto, ogni suo passo ha lo scandalo, ogni sua impresa ha il pericolo appacchiato.

Parla anche di sé.

Et finalmente, non è pregiudicio a cui debba fermamente temere d'essere sottoposto chiunque ha il prencipe poco amico

Il cavaliere ha detto tutto questo, perché interviene ogni dì a diversi in questa nostra città di Ferrara Qui intende del signor Landerchio Imola⁴⁸ segretario e consigliere di Sua Altezza Serenissima.

Ma s'egli peravventura credendo di riparar a così fatti pericoli, s'appoggiasse ad alcun di coloro che sovrastano a gli altri in autorità, non servirebbe già egli il prencipe, ma un tiranno, et per fuggir servitù, schiavo diventerebbe, la sua casa, il suo havere, la sua persona, sarebbe tutta in podestà di quel tale che per suo idolo s'eleggesse: lui servire, lui osservare, lui ubbidire, assai più che se fosse il prencipe stesso gli converrebbe, et eccoti perduta la libertà.

S'egli per forte havrà qualche bel o di letto o di camera, o vasella d'argento, o altro nobile arnese, chiederglielo o in prestito per non renderle, o in vendita per non pagarglielo mai, et s'egli o il negherà, o quando l'havesse dato il rivorrà; pensi pure di haver per sempre un nemico tanto più fiero, quanto meno scoperto: aspettando l'occasione di dargli colpo maggiore sotto sicurtà d'amicizia, in vendetta di quello che gli fu tolto, o negato.

Il signor cavaliere Francesco fu quello che donò il finimento di camera; e 'l signor Cesare d'Este donò il suo vasello d'argento.⁴⁹

Dunque, questa prima lettera introduttiva anticipa, pur essendo priva di riferimenti espliciti, tutta la tragica vicenda umana di Guarini alla corte di Alfonso II d'Este, argomento che permea tutta la raccolta. La seconda missiva è anch'essa fittizia, come nota prontamente Panizzari: «Lettera finta, ma fatta solo per lodare la giustizia che vien fatta in Venegia».⁵⁰

La missiva riguarda uno dei temi più battuti anche nelle lettere autografe di Guarini: il contenzioso legale che portò avanti per tutta la vita riguardante il possesso di alcuni territori di famiglia situati nel Polesine di Rovigo, contenzioso che coinvolse anche Francesco d'Este, nipote del duca, e le sue figlie Marfisa e Bradamante.⁵¹ Guarini auspica di persuadere il fittizio destinatario della missiva a non «tirare la causa sua ai tribunali di terraferma».⁵² Introduce il tema dal punto di vista generale, dimostrando come la giustizia della Serenissima sia in realtà migliore, perché coadiuva la conoscenza teorica del diritto con la libertà di giudizio, l'equità e lo studio delle buone lettere.

⁴⁷ Sta parlando del principe, quindi di Alfonso II d'Este.

⁴⁸ Si tratta di Giovanni Battista Laderchi detto l'Imola (1538-1618) fu un giurista e lettore di diritto presso lo studio di Ferrara, nonché segretario e favorito prima del duca Alfonso II d'Este dal 1576, poi del suo successore Cesare I d'Este. Al servizio di quest'ultimo divenne un vero e proprio ministro, nelle mani del quale passavano la maggior parte degli affari più rilevanti dello stato, finendo per scontrarsi sia con i nobili sia con le assemblee cittadine per la sua tendenza ad accentrare il potere. Cfr. G. Biondi, *Laderchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2004, s.v.

⁴⁹ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 4.

⁵⁰ Ivi, p. 7.

⁵¹ V. Rossi, *Battista Guarini e il «Pastor fido»...*, cit., pp. 142-149.

⁵² Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 8.

Non sono dunque sì stretti i giudici in terra ferma, né i Veneti tanto sciolti et precipitosi come si crede: perciocché essi oltre alle leggi scritte et municipali che santissime sono, hanno poi anche la legge viva, l'uso della quale a' nostri giudici è totalmente negato. In lode de' signori veneziani.⁵³

Per avvalorare la sua tesi porta come esempio la sua esperienza personale, come dichiara apertamente anche nel testo della missiva, affermando che lui ha più volte ricorso ai tribunali veneziani contro persone di rango più alto del suo, riuscendo sempre a risultare vincitore. Il riferimento, come anticipato, è agli infiniti contenziosi riguardanti i territori nel Polesine di Rovigo.

Di che io le posso fa amplissima testimonianza [...] per quello che ho provato in me stesso; il quale ho più d'una fiata havvute le prime case, e i primi senatori per avversari, et nondimeno sono state le mie ragioni dall'incorrotta giustizia di questo eccelso dominio benignamente abbracciate, et costantemente difese. Difendeva all'ora il signor cavaliere le ragioni delle sue possessioni della Guarina e le sue esenzioni.⁵⁴

La predilezione per l'assetto politico della Repubblica di Venezia emerge chiaramente anche dal mai pubblicato in vita *Trattato della Politica Libertà*, nonostante quest'ultimo dovesse essere – negli intenti – un'opera encomiastica del Granducato di Toscana e del granduca Ferdinando I, per il quale stava lavorando negli anni della stesura del testo (dal 1598 al 1602) e a cui esso è esplicitamente dedicato.⁵⁵

Il fatto che le prime due lettere della silloge siano entrambe *fictae* e vadano in direzioni diametralmente opposte, proponendo al lettore da un lato un esempio negativo (la corte ferrarese) dall'altro un esempio positivo (la Repubblica di Venezia) consente di ipotizzare un intervento autoriale nella scelta di porre proprio questi due testi in apertura della raccolta, proponendo fin da subito un posizionamento chiaro nello scacchiere politico dell'epoca, senza però esplicitarlo del tutto.

Dopo l'esempio veneziano, anche la Polonia viene posta in qualche misura in maniera contrastiva rispetto a Ferrara. Nella lettera indirizzata a Benedetto Manzoli⁵⁶ del 25 settembre 1574, Guarini si scusa col suo corrispondente per non aver avvertito della sua partenza, addossandone la colpa alla volubilità dei principi, e, al contempo, fornendo una descrizione entusiasta e della Polonia e dei suoi abitanti.⁵⁷

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ E. Selmi, *'Classici' e 'Moderni' nell'officina del «Pastor fido»*, cit., pp. 201-214.

⁵⁶ Benedetto Manzoli (1530-1585) fu segretario del cardinale Luigi d'Este, poi vescovo di Reggio Emilia, venne considerato un intellettuale dai suoi contemporanei e intrattenne rapporti fra gli altri con Torquato Tasso e Giovanbattista Pigna. Cfr. M. Cavarzese, *Manzoli, Benedetto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, s.v.

⁵⁷ «Assai men barbari della fama, ai quali nulla manca per mio giudizio né di civile, né di fruttifero» cit. B. Guarini, *Lettere del cavalier Battista Guarini*, Venezia, Ciotti, 1615, p. 4. Cfr. L. Michelacci, *Battista Guarini e i «Discorsi sopra le cose di Polonia»*, cit.

Eccomi di ritorno dal regno non so s'io dica di Polonia, o di Borea, quel medesimo servidore ch'io fui sempre di Vostra Signoria	Vi fu ambasciatore del serenissimo duca Alfonso II di Ferrara, in tempo che desiderava d'esser re.
Il regno è grande, ricco, poderoso, unito, abbondante, fornito d'huomini valorosi; in pace eloquentissimi senatori; in guerra arditissimi cavalieri che hanno per fin la gloria, et per sostegno la libertà.	Lode della corte del regno di Polonia e delli baroni. ⁵⁸
I grandi non opprimono i bassi, né i bassi disonorano i grandi.	Ha detto così perché in Ferrara si fa altrimenti. ⁵⁹

Interessante notare come Guarini si dilunghi a descrivere il sistema di governo polacco, paragonando questo principato elettivo alla Sparta di epoca classica, il cui modello politico risulta addirittura migliorato in Polonia, grazie al controllo del re sulle assemblee e delle assemblee sul re.

Le critiche alla corte estense, continuo bersaglio polemico, sono molteplici in tutta la raccolta, se ne segnalano alcune delle più pungenti, rese ancora più vivide grazie alle postille di Panizzari. Guarini dipinge spesso anche come vittima della vicenda, come esule rifiutato dalla sua città.

Dirò sol questo, che 'l nobilissimo don di lei ho ricevuto per segno della mia volontaria cattività nell'ossequio di Vostra Altezza serenissima, la quale di catena d'oro ha così voluto legarmi, per isprimere nella nobiltà del metallo che non i corpi ma gli animi si fa schiavi, con quella naturale et nobile violenza, ch'è solo usata da' magnanimi et veri prencipi com'ella è.	Il cavaliere dice tutto questo perché dal Serenissimo di Ferrara non ha mai havuto donativi, materia che in ambasceria di Cracovia habbia speso del suo proprio. ⁶⁰
Qui ho preso alloggiamento, et fo pensiero di trattenermi, dove ho patria senza fastidi, beni senza gravezze, honori senza honeri, comodi senza invidia, ozio senza disagio, amici senza obbligo, et padroni senza interesse. Qui son suddito in libertà, qui ho prencipe et nol sento, il mio servire è osservare e l'ubbidire è non offendere; il ben vivere non mi nuoce, è 'l vivere mi dà vita.	Dice così il signor cavaliere perché a Ferrara haveva tutto il contrario quando vi habitava. ⁶¹
Nientedimeno perché 'l mondo va oggi tanto a rovescio, ch'è cosa grande, et s'io non guardo sui libri, non so più intendere qual sia buono qual sia cattivo (così vanno attorno confusi per cagione io non vo' hora dire di chi, questi termini).	Tace, né vuol nominare alcuno, ma nel suo intende di Ferrara. ⁶²
Chi vide mai fortuna più cattiva della mia? Io che non ho fatto mai se non bene [...] patisco quello, innocente, ch'ai malfattori si dà per pena.	Cioè, il bando, se bene era volontario. ⁶³

Al contempo sono inserite numerose lettere atte a consolidare la sua immagine come ambasciatore, diplomatico e segretario agli occhi di altri principi o alti prelati italiani, nella speranza, mai effettivamente avveratasi, di trovare un nuovo impiego stabile dopo la rottura con Alfonso

⁵⁸ Cod. 26 D 48, in Bnm, p. 15.

⁵⁹ Ivi, p. 16.

⁶⁰ Ivi, p. 54.

⁶¹ Ivi, p. 60.

⁶² Ivi, p. 75.

⁶³ Ivi, p. 83.

II. Panizzari nota questa cosa nello specifico nella lettera, di cui si parlerà più nel dettaglio a breve, a Cornelio Bentivoglio del 25 gennaio 1582.

Non fece mai tanto senno la poesia

V'aggiunge tutta questa particella per gratificarsi col signor don Ferrando, essendo che in quel tempo il signor cavaliere trattava d'andar al servizio di Mantova, faceva stampare la presente lettera.⁶⁴

Allo stesso scopo assolverebbe la missiva encomiastica datata 15 novembre 1592 e indirizzata alla marchesa di Grana Agnese Argotta, molto vicina al Vincenzo Gonzaga duca di Mantova.

Dama et di bellezza, et di nobiltà di costumi

Va simulando e allettando questa dama perché ella favorisca che 'l signor cavaliere entrasse al servizio del Serenissimo di Mantova.⁶⁵

La missiva indirizzata a Cornelio Bentivoglio datata 25 gennaio 1582 è la settantatreesima delle cento cinquantanove antologizzate, si trova quindi poco prima della metà dell'opera. In essa, dopo aver ricapitolato alcuni temi presenti anche nella lettera incipitaria (i problemi a mantenere i figli, il difficile rapporto con Alfonso II, la natura usurante del servizio cortigiano), Guarini introduce un altro tema a lui molto caro: la difficoltà di portare avanti in vecchiaia la carriera poetica, poiché quest'arte richiede la spensieratezza della giovinezza e non le preoccupazioni della vetustà, attività resa ancora più complessa da un principe che non sopperisce alle necessità quotidiane della vita dei suoi poeti di corte. Il paragone d'eccezione che viene fatto mette in relazione da un lato Augusto e Mecenate, dall'altro Ferrante II Gonzaga, presso la corte del quale Guarini sperava in quel periodo di sistemarsi.

Panizzari svela che la vera destinataria di questa lunga missiva è la duchessa d'Urbino Lucrezia d'Este, il cui nome Guarini avrebbe occultato perché voleva evitare uno scandalo, trattandosi della sorella ancora in vita del duca di Ferrara, con il quale aveva, come noto, pessimi rapporti.

Al signor Cornelio Bentivoglio marchese di Gualtieri, et luogotenente generale del Serenissimo di Ferrara

La presente lettera non fu scritta altrimenti al signor cavalier, ma alla duchessa Lucrezia da Este moglie del Serenissimo d'Urbino, e sorella del Serenissimo duca Alfonso di Ferrara; e perché quando si mette alla stampa la lettera presente, era viva detta madama, non volendolo raccontare, finse d'averla indirizzata al signor Cornelio Bentivoglio.⁶⁶

Nella medesima lettera si fa riferimento a un tema ricorrente: la difesa del suo operato come poeta di corte a Ferrara. La difesa del suo esercizio intellettuale viene portata avanti perché il duca aveva più volte messo in dubbio la qualità della sua produzione artistica. Scrive infatti Panizzari:

⁶⁴ Ivi, p. 104.

⁶⁵ Ivi, p. 108.

⁶⁶ Ivi, p. 99.

Ma poi che mi vien detto che si fanno molte querele della mia lontananza, et molto più della mia musa. Desiderava in quel tempo il duca di Ferrara delle opere del cavaliere per farle porre in musica.⁶⁷

Questo passaggio, avvalorando la tesi sostenuta qualche lettera prima a un tal dottor Marzini *sine data*, inerente a un progetto fallito di rappresentazione del *Pastor fido* a Rimini. Nel consigliare dove reperire i costumi, Guarini suggerisce di utilizzare gli stessi che erano stati commissionati personalmente da lui per una precedente rappresentazione, anch'essa mai andata in scena. La rappresentazione si doveva tenere a Ferrara, nonostante il duca Alfonso II mostrasse di disprezzarla alquanto. Infatti, aveva fatto comunicare al duca di Mantova da Costantino Coccapani, che non avrebbe assistito alla rappresentazione in caso l'opera messa in scena fosse stata il *Pastor fido*. Panizzari nota prontamente a riguardo:

Il signor cavalier ha dato alla stampa apposta la presente lettera perché si conosca che il suo P<astor> F<ido> si era per fare in Ferrara, e perché il Serenissimo di Mantova conosca che il signor Costantino Coccapani ambasciatore del Serenissimo di Ferrara non diceva il vero a sua altezza quando diceva che il duca di Ferrara non aveva mai favorito il *Pastor fido*⁶⁸ e che non si è mai speso per recitarlo in Ferrara. E tutto questo fu detto dal Coccapani al detto signor duca di Mantova, in tempo che quell'altezza serenissima aveva speso 1500 e più scudi nel teatro e nella scena per farlo rappresentare al serenissimo di Ferrara quando andò a Mantova per trattare la pace tra detta altezza serenissima et il marchese del Vasto col Serenissimo di Parma.⁶⁹

Sempre con l'obiettivo di difendere il suo operato letterario, Guarini introduce la lettera di scuse a Sperone Speroni del 10 luglio 1585. Con essa si dichiara estraneo ad alcune dicerie che erano circolate, riguardo al suo mancato apprezzamento della tragedia *Canace*, scritta dal destinatario della missiva e pubblicata nel 1546. Questa lettera, all'apparenza innocua, cela un retroscena prontamente riportato da Panizzari, il quale accanto all'intestazione della missiva a Sperone Speroni annota: «che indusse messer Giason de Nores a far l'*Apologia*⁷⁰ contro il *Pastor fido*». ⁷¹ Le scuse riportate, pubblicate dopo la morte sia di Speroni (1588) sia di De Nores (1590), porrebbero idealmente fine alle ostilità legate alla disputa sulla legittimità del genere tragicomico. Si tratterebbe quindi di un tentativo di auto-assoluzione per i toni abbastanza accessi e spesso apertamente offensivi tenuti da Guarini soprattutto nel *Verato secondo*.⁷²

In conclusione a questa piccola antologia di postille, si potrebbero proporre alcune riflessioni rispetto alla *vexata quaestio* della quantificazione della presenza autoriale di Guarini all'interno quantomeno della *princeps* del suo epistolario. L'ipotesi di Avellini, secondo la quale al profetto editoriale è sotteso un tentativo di costruzione di un'immagine pubblica, risulta più che mai avvalorata. L'analisi più dettagliata delle postille qui proposta, amplia la prospettiva proposta dagli studi precedenti, sostenendo che l'operazione autoriale va intesa in una triplice modalità: la prima consiste in una giustificazione dell'abbandono del servizio presso gli Este, corroborato dalla descrizione negativa, anche se mai del tutto esplicita, di diversi personaggi che in essa

⁶⁷ Ivi, p. 99.

⁶⁸ Corsivo mio.

⁶⁹ Ivi, p. 70.

⁷⁰ Corsivo mio.

⁷¹ Ivi, p. 23.

⁷² L. Ruggieri, *Giudizi sferzanti e dispute intellettuali. Alcuni esempi dalle lettere di Battista Guarini (1538-1612)*, in *Scenari del conflitto e impegno civile nella letteratura italiana*, Atti del XXV Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), in corso di stampa.

agivano (oltre al duca Alfonso II, si vedano i casi di Laderchi e Pigna); la seconda nella dimostrazione del proprio valore, attraverso il riferimento ad alcune ambascerie importanti, come le due missioni in Polonia per il duca di Ferrara e quella ad Innsbruck per il duca di Mantova; la terza nella tutela della sua carriera di letterato, che emerge con forza non solo nella difesa del *Pastor fido* e nella riappropriazione della smarrita *Idropica*, ma anche nell'accento alla disputa con Giason de Nores, incarnata nella missiva a Sperone Speroni.

A ciò va sicuramente aggiunta una riflessione sull'*ordo textuum*, indotta dal posizionamento delle due *litterae fictae* iniziali, che sembrerebbe frutto di un allestimento autoriale. La missiva a Livio Passeri è affiancata in modo antifrastico alla successiva, per creare un anti-parallelismo fra i due modelli proposti uno negativo, la Ferrara estense, l'altro positivo, la libera Venezia. Inoltre, la posizione centrale assegnata alla lettera indirizzata a Cornelio Bentivoglio, dietro cui si cela in realtà Lucrezia d'Este, nella quale si condensano diversi temi cari all'autore, dice molto sulla cura dedicata oltre alla selezione, anche all'ordine e alla struttura del *liber*.

4. Appendice

Si fornisce l'edizione completa delle postille di Niccolò Panizzari, vengono escluse le note esegetiche redatte da Apostolo Zeno per la stampa Tumermani, attestate esclusivamente nel menabò forlivese. Il testo base delle postille è tratto dal codice 26 D 48 della Biblioteca Nazionale Marciana, integrato nelle parti illeggibili con la lezione del menabò III 73 della Biblioteca Comunale 'Aurelio Saffi' poste fra parentesi-uncinate (<abc>). Le varianti di quest'ultimo codice sono riportate nel seguente modo:

abc = postilla è interamente riscritta;

abc] xyz = dove 'abc' è la variante riportata nel testo base e 'xyz' la variante;

abc] om. = dove 'abc' è il testo omissso;

cass. = quando l'intera postilla è stata cassata;

om. = quando l'intera postilla è omissa.

Verrà riportata la pericope di testo a cui la nota si riferisce tratta dal medesimo 26 D 48.

Si utilizzerà la seguente simbologia per le trascrizioni sia delle postille sia della pericope di testo a cui esse si riferiscono:

(...) = pericope di testo soppressa dall'editore;

[...] = lacuna meccanica;

[†] = testo illeggibile;

^abc^ = testo in interlinea;

>abc< = testo cassato;

<abc> = testo illeggibile sanato dalla lezione del III 73.

Nella trascrizione si adeguerà la punteggiatura, i diacritici (apostrofi e accenti), le maiuscole e le minuscole all'uso corrente. I titoli delle opere vengono resi in corsivo, anche se nei manoscritti non sono contraddistinti da alcun segno di enfasi. Verranno sciolte le abbreviazioni e le sigle senza segnalarle, per non appesantire la lettura del testo, vista anche l'estrema chiarezza del sistema abbreviativo usato. Conservativo sarà invece l'atteggiamento nei confronti delle varianti grafiche ('h' etimologica o paraetimologica, alternanza di 'et' ed 'e') e fonetiche (oscillazione fra doppie e scempie, fra vocalismo padano e toscano).

In nota verranno riportate eventuali informazioni necessarie alla corretta identificazione di persone e opere citate e alla comprensione degli eventi a cui il testo delle lettere o delle postille si riferisce.

<i>Carta</i>	<i>Pericope di testo</i>	<i>Postilla</i>	<i>Varianti del III 73</i>
n.n.	Al serenissimo signor duca di Urbino ⁷³	Questa lettera è proprio di Agostino Michele ⁷⁴ e non del signor cavaliere.	<i>om.</i>
n.n. 2	A giudiciosi benigni lettori signor Livio mio	È del detto Agostino. È un nome finto, perché anche la lettera è finta.	<i>om.</i>
2	d'entrar nel pelago della corte	Intende della corte di Ferrara.	
3	hanno le città libere alcuni loro uffici	Intende dello stato di Vinegia.	
4	non sarà sì fallito cortigianello	Il cavaliere parla di sua persona.	
Ivi	s'egli ha lite mai non ne vede fine	Parla anche di sé.	<i>om.</i>
Ivi	non è pregiudicio a cui debba fermamente temere d'essere sottoposto chiunque ha il prencipe poco amico.	Il cavaliere ha detto tutto questo, perché interviene ogni dì a diversi in questa nostra città di Ferrara	Il cavaliere ha detto tutto questo] Questo è ciò che in qua vien detto da lui
Ivi	un tiranno	Qui intende del signor Landerchio Imola ⁷⁵ segretario e consigliere di Sua Altezza serenissima.	Qui] <i>om.</i> del signor] di
5	s'egli per forte havrà qualche bel o di letto o di camera, o vasella d'argento, o altro nobile arnese, chiederghiele o in prestito per non renderle, o in vendita per non pagarghiele mai	Il signor cavaliere Francesco ⁷⁶ fu quello che donò il finimento di camera; e 'l signor Cesare d'Este ⁷⁷ donò il suo vasello d'argento.	signor] <i>om.</i> quello] quegli 'l signor] <i>om.</i> suo] <i>om.</i>

⁷³ Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), duca di Urbino, con il quale Guarini fu in buoni rapporti per lungo tempo. Nel 1602, infatti, trascorse del tempo fra Urbino e Urbania (all'epoca chiamata Casteldurante) al servizio del duca.

⁷⁴ Cfr. *supra*.

⁷⁵ Cfr. *supra*.

⁷⁶ Potrebbe trattarsi di Francesco d'Este (1516-1578), figlio del duca Alfonso I d'Este e di Lucrezia Borgia, con il quale Gurini ebbe un lungo contenzioso riguardo ai possedimenti di famiglia nel Polesine di Rovigo. Cfr. L. Bertoni, *Este, Francesco d'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1993 *s.v.*

⁷⁷ Cesare I d'Este (1562-1628) duca di Modena e Reggio Emilia dal 1597.

7	Al signor...	Lettera finta, ma fatta solo per lodare la giustizia che vien fatta in Venegia.	ma fatta solo per] a solo oggetto di Venegia] Venezia
8	Non sono dunque sì stretti i giudici in terra ferma, né i Veneti tanto sciolti et precipitosi come si crede: percióché essi oltre alle leggi scritte et municipali che santissime sono, hanno poi anche la legge divina, l'uso della quale a' nostri giudici è totalmente negato.	In lode de' signori veneziani.	om.
9	ma quello che essi sentono per giustizia, et loro detta l'interno conoscimento del vero, non inserto dalla natura, et coltivato dall'esercizio; ma dallo studio delle buone, et belle lettere affinato	Seguita a lodarli.	om.
Ivi	di che io le posso fa amplissima testimonianza (...) per quello che ho provato in me stesso; il quale ho più d'una fiata havvute le prime case, e i primi senatori per avversari, et nondimeno sono state le mie ragioni dall'incorrotta giustizia di questo eccelso dominio benignamente abbracciate, et costantemente difese	Difendeva all'hora il signor cavaliere le ragioni delle sue possessioni della Guarina e le sue esenzioni. ⁷⁸	all'hora] allora signor] om. delle sue possessioni] della sua sessione
10	l'orazione da me fatta nel prestare l'ubbidienza a Sua Santità per il signor duca di Ferrara ⁷⁹ mio signore	Andò in posta a Roma, et per viaggio fece l'orazione secondo il soggetto che gli aveva detto Sua Altezza et giunse la sera a Roma, et la mattina entrò in conclave e fece l'orazione.	Roma, et] Roma e che gli aveva dato Sua Altezza] datogli da Sua Altezza et giunse] e giunge et la mattina] e la mattina
II	per haver io fatto da molti anni in qua ogn'altro esercizio, che di scriver latino, sicome quegli che	Era segretario in quel tempo.	In quel tempo fu segretario di Sua Altezza.

⁷⁸ Si tratta della controversia per i possedimenti di famiglia nel Polesine di Rovigo, portata avanti per tutta la vita da Guarini prima contro Francesco d'Este, poi contro le sue figlie Marfisa e Bradamante.

⁷⁹ L'orazione fatta da Guarini a nome di Alfonso II d'Este per l'insediamento del papa Gregorio XIII nel 1572, venne poi pubblicata come *Ad sanctissimum Gregorium XIII pont. max. oratio pro sereniss. principe Alfonso II Ferrariae duce*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1572.

	variamente sono stato occupato nel servizio del serenissimo padrone.		
14	di molte cose appartenenti alle nostre legazioni	Parla di Polonia	
15	eccomi di ritorno dal regno non so s'io dica di Polonia o di Borea	Vi fu ambasciatore del serenissimo duca Alfonso II di Ferrara, in tempo che desiderava d'esser re.	che] che il duca
Ivi	Il regno è grande, ricco, poderoso, unito, abbondante fornito d'huomini valorosi; in pace eloquentissimi senatori; in guerra arditissimi cavalieri	Lode della corte del regno di Polonia e delli baroni.	delli] de'
16	i grandi non opprimono i bassi, né i bassi disonorano i grandi	Ha detto così perché in Ferrara si fa altrimenti.	Om
Ivi	Πολύτροπος	Chi ha veduto assai.	cass.
22	la carica	Fu fatto segretario e consigliere dello stato di Sua Altezza serenissima di Ferrara.	dello] di
Ivi	disiderare il suo [n.d.r. del conte Palla] ritorno di qua	Il conte Palla era all'ora alla guerra regia di Fiandra. ⁸⁰	conte Palla] >signor< conte Palla Strozzi all'ora] allora
23	Al signor Sperone Speroni	Che indusse messer Giason de Nores a far l' <i>Apologia</i> contro il <i>Pastor fido</i> . ⁸¹	Che] Lo Speroni
Ivi	<i>Canace</i> nobilissima	<i>Canace</i> tragedia del signor Sperone Speroni.	om.
25	in quanto alla dicitura da me stimata assai più d'ogn'altra sua poesia	Ha stimato più l' <i>Aminta</i> , che ogni altra poesia del Tasso.	Ha] Il Guarini ha
Ivi	essendo ella composta nel più purgato stile, che habbia l'arte	Loda la <i>Canace</i> , e l'autore insieme.	

⁸⁰ Era nome comune nel ramo della famiglia Strozzi discendente da Palla (1294-ca 1325) ambasciatore e priore fiorentino. Contemporanei di Guarini col nome di Palla furono il figlio di Carlo Strozzi ed Elisabetta di Averano (1539-1603), il figlio di Rinaldo Strozzi e Maria d'Alessandro († 1598) e il figlio di Carlo Strozzi e Margherita di Lutozzo, di cui non si ha alcuna informazione. Cfr. P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Torino, 1839, disp. 44, tav. VI.

⁸¹ Cfr. *supra*, n. 72.

27	gli uffici a casa per pochissimi soldi di non pagato livello	Mandò a levargli i pegni alla Guarina, territorio di Rovigo, denari 5 al signor cavalier Guarini.	Mandò] Il cavaliere mandò denari 5] per lire 5 al signor cavalier Guarini] <i>om.</i>
Ivi	al serenissimo	Il duca Alfonso II di Ferrara.	di Ferrara] <i>om.</i>
Ivi	e avvenga che io possa dire d'essermi partito	Fu cagione che si levasse dal servizio, perché mentre il cavaliere litigava col signor Alessandro suo figliuolo, il cardinale di Ferrara operava che il signor duca portasse il detto signor Alessandro come suo nepote per rispetto della signora Virginia ⁸² sua moglie, a nozze di detto cardinale, ⁸³ e per questo il cavaliere sdegnato per altre cause che lo tirano in alcuni scogli, si levò dal servizio.	col signor] con il signor duca] il duca signor Alessandro] Alessandro suo nepote] nepote di lui della signora] di sua moglie] moglie di detto Alessandro e nipote del cardinale a nozze di detto cardinale] <i>om.</i> S e per questo] onde sdegnato] sdegnato di ciò e che lo tirano in alcuni scogli] che si dicevano in altri luoghi <i>om.</i>
Ivi	quello che la fortuna non mi può torre.	La fortuna non gli ha tolto le virtù.	<i>om.</i>
28	la paterna eredità	In morte del signor Ercole dell'Armi.	<i>om.</i>
29	Madama Lionora eccellentissima, che dio habbia in gloria	Morte della eccellentissima madama Lionora d'Este. ⁸⁴	<i>om.</i>
30	Al signor Cardinale di Mondovì ⁸⁵	Lettera di raccomandazione.	<i>om.</i>
35	oltre a quello, che della finissima sua pastorale	Lode del <i>Pastor fido</i> .	<i>om.</i>
37	dalla mia pastorale	<i>Pastor fido</i> .	<i>om.</i>
38	S'aggiunge a questo la mia natura di dir non solo quel che mi pare dell'altrui cose raccomandate al mio giudizio, ma anche di tollerare pazientemente il medesimo (...) et d'esser pronto a rimettermi a miglior giudizio del mio.	Se bene mostrano di gustare la tragedia, nondimeno intende per quel tempo che era segretario, nel quale per dir la verità sempre in quello che veniva ricercato, non poté durare al servizio del duca Alfonso II di Ferrara.	mostrano di gustare la] mostra di parlare della in] di del duca Alfonso II di Ferrara] <i>om.</i>

⁸² Alessandro Guarini (1563-1638) e sua moglie Virginia Palmiroli ebbero un rapporto complicato con Battista. Egli era stato nominato amministratore della ricca eredità di Virginia, cosa che causò la rottura dei rapporti. In seguito Alfonso II nominò mediatore nella controversia Giovan Maria Crispo; il cavaliere interpretò questo atto come un affronto.

⁸³ È il destinatario della lettera, non identificabile.

⁸⁴ Leonora d'Este (1537-1581), figlia di Ercole II d'Este e Renata di Francia, in seguito alla morte del padre e del ritorno in Francia della madre rimase alla corte ferrarese di Alfonso II, dove venne in contatto con tutti i maggiori scrittori dell'epoca (Tasso, Guarini su tutti).

⁸⁵ Vincenzo Lauro (1523-1592) vescovo di Mondovì poi cardinale.

41	tale è il contento, che ha sentito queste serenissime altezze	Il duca Alfonso e madama Margherita sorella del serenissimo Vincenzo duca di Mantova.	
Ivi	Vostra Signoria	Il signor Vincenzo suddetto.	<i>om.</i>
45	Della mia pastorale	<i>Pastor fido.</i>	<i>om.</i>
48	mia moglie	Signora Tadea, figlia del signor Bendidio. ⁸⁶	Signora] La signora figlia] figliuola
49	collocare una mia figliuola al servizio di Vostra altezza serenissima	Signora Vittoria, che poi fu dama della Serenissima d'Urbino per lo spazio di 6 e più anni, e ha maritata col favore del Serenissimo di Mantova al signor Alessandro Anguiscioli, mantovano nel tempo che 'l signor cavaliere ritornato d'Inspuch, era per il detto signor duca andato ambasciatore per la pace che si doveva fare tra lui e 'l duca di Parma, e il marchese del Guasto, il che fu dell'anno 1593 di settembre.	Signora] La Signora per lo spazio di 6 e più anni] più anni ha] fu ritornato] era ritornato dell'anno] l'anno
50	Monsignor illustrissimo, et reverendissimo d'Este	Il cardinale Luigi. ⁸⁷	<i>om.</i>
51	alle stampe la mia pastorale	<i>Pastor fido.</i>	<i>om.</i>
53	m'è forza disiderare la libertà	Era all'ora segretario e consigliere di stato del serenissimo duca Alfonso II di Ferrara	di Ferrara] <i>om.</i>
Ivi	Tragicommedia	<i>Pastor fido.</i>	<i>om.</i>
Ivi	d'una catena d'oro honorandomi	Catena di cinquecento scudi.	
54	che non i corpi ma gli animi fa schiavi, con quella naturale et nobile violenza, ch'è solo usata da magnanimi et veri principi com'ella è.	Il cavaliere dice tutto questo perché dal Serenissimo di Ferrara non ha mai havuto donativi, materia che in ambasceria di Cracovia habbia speso del suo proprio.	Il cavaliere] <i>om.</i> materia] tutto ambasceria di Cracovia] ambascerie diverse
55	del mio Prencipe	Duca di Ferrara.	Duca] Il duca

⁸⁶ Taddea Bendidio, figlia di Niccolò Bendidio e Alessandra Rossetti. Le sue sorelle Isabella e Lucrezia furono cantanti di spicco del Concerto delle Donne.

⁸⁷ Luigi d'Este (1538–1588), figlio di Ercole II d'Este e di Renata di Francia, è stato un cardinale italiano. I suoi rapporti con Battista Guarini furono molto stretti, fra le altre cose lo aiutò a ottenere un posto alla Sapienza Vecchia di Perugia per suo figlio.

Ivi	del signor Giuliano Gose- lini ⁸⁸	Questo.	<i>om.</i>
58	orazione ⁸⁹	Fu fatta nel duomo di Ferrara.	
59	duca suo padre	Duca Guglielmo. ⁹⁰	Duca] Il duca
60	Qui ho preso alloggia- mento, et fo pensiero di trattenermi, dove ho patria senza fastidi, beni enza gra- vezze, honori senza honeri, comodi senza invidia, ozio senza disagio, amici senza obbligo, et padroni senza interesse. Qui son suddito in libertà, qui ho prencipe et nol sento, il mio servire è osservare e l'ubbidire è non offendere; il ben vivere non mi nuoce, è 'l vivere mi dà vita.	Dice così il signor cavaliere perché a Ferrara haveva tutto il contrario quando vi habitava.	Il signor cavaliere] <i>om.</i>
61	ma più tosto all'albergo Etereo ⁹¹	In quel tempo si faceva un'accade- mia in Padova in casa del signor ca- valiere, e haveva nominata degli Etereï.	e haveva nominata degli] et era nominata gli Etereï
Ivi	molto reverendo padre fra Gismondo Gonzaga	Il padre Gonzaga dell'ordine di San Domenico.	Il padre Gonzaga] <i>om.</i> nell'ordine] nell'ordine
62	che del mio restare ne sia seguito	In quel tempo fatto cardinale. ⁹²	<i>om.</i>
63	Al signor... in Ferrara	Antonio ^Nigrello, consultore di ca- mera del serenissimo duca Alfonso II ⁹³ .	
Ivi	vedendomi che nell'ufficio ov'io sono	Era segretario e consigliere di stato.	

⁸⁸ Giuliano Gosellini (1525-1587) fu autore in prosa e in versi, visse il periodo più prolifico della sua vita a Milano godendo del favore di Carlo V. Fu in contatto con gli ambienti culturali gonzagheschi e con il vivace mondo dell'editoria veneziana (si veda la sua collaborazione con Gabriel Giolito nell'allestimento del terzo volume delle *Rime di diversi*). Cfr. M.C. Gianini, *Gosellini, Giuliano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, s.v.

⁸⁹ B. Guarini, *Oratio in funere invictiss. imperatoris Maximiliani II Caes. Aug.*, Ferrara, Rossi, 1577.

⁹⁰ Guglielmo Gonzaga (1538-1587), duca di Mantova.

⁹¹ L'Accademia degli Etereï, fondata a Padova nel 1564 da Scipione Gonzaga, ebbe numerose importanti personalità dell'epoca fra i suoi membri come Torquato Tasso e Battista Guarini.

⁹² Scipione Gonzaga (1542-1593) fu fatto cardinale nel 1587. Lui e Guarini sono stati entrambi membri dell'Accademia degli Etereï.

⁹³ Il nome di Antonio Nigrelli ricorre nei documenti dell'Archivio Segreto Estense a cavallo tra il 1557 e il 1563. Risulta inserito fra i commissari, capitani e potestà.

- 64 Che direi dunque? Il signor giudice ha più rispetto al (...) che a me? Alla signora donna Marfisa e al signor conte d'Este Bevilacqua. conte] *om.*
- 65 Signor duca mio signore Duca Alfonso II. *om.*
- 66 Dall'una di codeste obilissime accademie Accademie in Firenze. Cioè nella Fiorentina, detta la vecchia e la grande. In quella della Crusca, che s'era formata di fresco.
- Ivi A monsignor reverendissimo Panigaruola⁹⁴ Al quale dall'Imola fu ordinato per ordine del signor duca di Ferrara, che in suo nome si dovesse scriveresi sul suo stato. in suo nome] in 3 hore
- Ivi della partita che Vostra Signoria reverendissima fece da quella corte Non era molto che era stato fatto dal consiglio. *om.*
- 67 signor Vialardi⁹⁵ esibitore della presente Non s'assicurava il signor cavaliere di scrivere al signor Panigaruola. perché era in disgrazia di Sua Altezza. s'] si il signor cavaliere] *om.* Panigaruola] Panigarolla
- Ivi duca nostro signore Duca Alfonso. *om.*
- 68 Soddisfazione che dice d'haver sentita de' miei honori Fu fatto in quel tempo segretario e consigliere.
- 70 Vengo alle richieste di que' signori et quanto agli habiti le mando nella qui annessa scrittura que' medesimi, che da me furono ordinati a Ferrara, et de' quai ci serviremo eziandio qui, se si rappresenterà. Il signor cavalier ha dato alla stampa apposta la presente lettera perché si conosca che il suo *Pastor fido* si era per fare in Ferrara; e perché il Serenissimo di Mantova conosca che il signor Costantino Coccapani, ambasciatore del Serenissimo di Ferrara, non diceva il vero a Sua Altezza, quando diceva che il duca di Ferrara non haveva mai favorito il *Pastor fido* e che non si è mai speso per recitarlo in Ferrara. E tutto questo fu detto dal Coccapani al detto signor duca di Mantova, in tempo che quell'altezza serenissima haveva speso 1500 e più scudi nel teatro e nella scena per farlo

⁹⁴ Francesco Panigarola (1535-1594), predicatore dell'ordine degli Osservanti, vescovo di Asti dal 1587 poi mandato a Parigi come difensore delle posizioni della Lega contro Enrico IV, ebbe problemi con Alfonso II d'Este probabilmente per via dei suoi contatti con i Medici, per tale ragione lasciò Ferrara. Cfr. L. Fassò, [Panigarola, Francesco](#), in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935.

⁹⁵ Francesco Maria Vialardi (?-1613), diplomatico e cancelliere, fu membro di diversi circoli culturali dell'epoca. Conobbe Guarini durante l'ambasceria di quest'ultimo a Torino (1570-1571), inoltre furono entrambi membri dell'Accademia della Crusca. Cfr. L. Vaccaro, [Vialardi, Francesco Maria](#), in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2020 *s.v.*

		rappresentare al serenissimo di Ferrara quando andò a Mantova per trattare la pace tra detta altezza serenissima et il marchese del Vasto col Serenissimo di Parma.	
71	il mio <i>Pastor fido</i>	Si doveva rappresentare in Mantova ma il signor duca di Ferrara mandò a dire >...<^per^ il signor Coccapani, che non voleva venire, se si haveva da recitare il <i>Pastor fido</i> .	signor Coccapani] signor Costantino Coccapani
72	Messer Pangolo	Pangolo Nubilone, che sarà il signor cavaliere nell'ambasceria d'Inspruch, ora andò ambasciatore per il Serenissimo di Mantova per la pace tra Sua Altezza e l'Altezza di Parma. ⁹⁶	d'Inspruch] di Inspruch ora] ove l'Altezza di Parma] 'l Serenissimo di Parma
73	Messer Pangolo	Pangolo Nubilone altre volte nominato.	om.
75	Nientedimeno perché 'l mondo va oggi tanto a rovescio, ch'è cosa grande, et s'io non guardo sui libri, non so più intendere qual sia buono qual sia cattivo (così vanno attorno confusi per cagione io non vo' hora dire di chi, questi termini).	Tace, né vuol nominare alcuno, ma nel suo intende di Ferrara.	
Ivi	Et perché son anch'io stato servidore de' prencipi, et ministro della lor volontà	[†] di Ferrara.	om.
76	la figliuola	La signora Virginia, che fu poi suora di Santa Caterina col nome di suor Guarina.	La signora] om.
77	Al signor...	Ambasciatore del Serenissimo di Savoia in Vinegia.	Vinegia] Venezia
80	Le mie robbe intanto se ne vengono messaggere	Da questo tempo il signor cavaliere andò al servizio del Serenissimo di Mantova.	Da] In il signor cavaliere] egli al] a

⁹⁶ Il duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga nel 1592 incaricò Guarini di recarsi come mediatore ad Innsbruck di fronte all'arciduca Ferdinando d'Austria, che era chiamato a giudicare in vece dell'imperatore nella disputa fra lo stesso Vincenzo, il duca di Parma Alessandro Farnese (che aveva fatto occupare alcuni territori spettanti ai Gonzaga) e il marchese del Vasto Alfonso Felice d'Avalos.

Ivi	Ma del perito che Vostra Signoria illustrissima mi scrive	Il perito della storia fu Giovan Battista Aleotti ⁹⁷ .	storia] scena fu] segue messer
81	La più gentil signora del mondo	Questa fu moglie dell'illustrissimo signore Marco Pii. ⁹⁸	
Ivi	Al cavaliere Luigi Zenobi ⁹⁹	Detto il cavaliere del Cornetto, che era al servizio del signor duca di Ferrara.	cavaliere] cavalier era] sta signor] serenissimo
82	Ho grandissimo gusto nel veder insieme la musica, et la musa che sì rado s'accoppiano	Perché è poeta e musico.	Perché] Perché esso Zenobi
Ivi	Prima io nego che quivi si rappresenti la mia persona, ma quando questo pur fosse, che ho io detto? Cigni non conosciuti? Ma riconosciuti? Scacciati? Odiati? Vilipesi? Ho detto cigni sfortunati. Alla fortuna si da la colpa.	Nel <i>Pastor fido</i> ove rappresenta Carino et Uranio dice solo cigni sfortunati, e qui dice non conosciuti, scacciati, odiati, ec.	Nel] Ci era nel ove] ove si e qui] ma qui
83	i migliori anni dell'età mia nel servir il mio prencipe	In ambascerie. ¹⁰⁰	ambascerie] ambasceria
Ivi	patisco quello innocente	Cioè, il bando, se bene era volontario.	
84	che vuol essere cavaliere principalissimo	Fu eletto il conte Cristoforo Castiglione. ¹⁰¹	
Ivi	Bene istruiti	Il signor Gaspare Aviani n'ebbe la cura.	Gaspare] Gasparo n'ebbe] n'hebbe

⁹⁷ Giovan Battista Aleotti (1546-1636) detto l'Argenta svolse la mansione di architetto e ingegnere alla corte di Alfonso II d'Este. Nel 1592 venne assunto da Vincenzo I Gonzaga per progettare le scenografie in vista della rappresentazione del *Pastor fido*. Svolse mansioni relative al teatro anche per le accademie degli Intrepidi e degli Olimpici, nonché per il marchese Enzo Bentivoglio e per il duca Ranuccio I Farnese. Cfr. A.Q. Quintavalle, E. Povoledo, *Aleotti, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960, s.v.

⁹⁸ Si riferisce a Clelia Farnese (1556-1613), moglie di Marco Pio di Savoia signore di Sassuolo (1567-1599). Cfr. M. Al Kalak, *Pio, Marco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, s.v.

⁹⁹ Luigi Zenobi (1547 ca-1590) lavorò come suonatore di cornetto, di qui il suo soprannome, per l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, venne insignito del titolo di cavaliere dal successore Rodolfo II. Ebbe contatti e proficui scambi con tutte le maggiori corti italiane. Cfr. A. Morelli, *Zenobi, Luigi, detto il Cavalier del Cornetto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. C, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2020, s.v.

¹⁰⁰ Si riferisce all'ambasceria torinese del 1570-1571 e alle due missioni polacche del 1574 e 1576.

¹⁰¹ Forse si tratta di Cristoforo Castiglione (?-1605), figlio di Camillo Castiglione e Caterina Mandelli. Cfr. *Famiglie celebri italiane*, Torino, 1822, disp. 8, tav. V.

85	un valentuomo farà non solo l'opera eccellentissima	Fu data la cura a Giovan Battista Aleotti, ¹⁰² ingegnere del Serenissimo di Ferrara.	
86	delle mie ragioni	Della Guarina.	
87	Al signor... a Vinegia	Fu fatta la presente lettera sotto finto nome, ma il cavaliere intende di parlare al Serenissimo di Ferrara Alfonso II, il qual disse una volta alla presenza di molti, che egli haveva compassione al detto signor cavaliere.	serenissimo] <i>om.</i> Alfonso II] <i>om.</i> il qual] il quale egli] <i>om.</i> haveva] aveva
90	dal mio prencipe ricevuto	Duca di Ferrara Alfonso.	Alfonso] Alfonso II
91	gli altri segretari	Era segretario con 550 scudi di provigione all'anno.	
94	gli infiniti meriti suoi, cosa a questi di tanto rara.	Non era maritato secondo desiderava il signor cavaliere dal suo prencipe.	Dice così perché non era maritato secondo che desiderava.
Ivi	Al signor cardinale...	di Medici	<i>om.</i>
99	Al signor Cornelio Bentivoglio marchese di Gualtieri, et luogotenente generale del Serenissimo di Ferrara	La presente lettera non fu scritta altrimenti al signor cavalier, ma alla duchessa Lucrezia da Este, moglie del Serenissimo d'Urbino e sorella del serenissimo duca Alfonso di Ferrara; e perché quando si mette alla stampa la lettera presente era viva detta madama, non volendolo raccontare, finse d'haverla indirizzata al signor Cornelio Bentivoglio. ¹⁰³	serenissimo] duca serenissimo duca Alfonso di Ferrara] duca Alfonso volendolo raccontare] volendola nominare Bentivoglio] <i>om.</i>
Ivi	si degnasse di scusar la lunga dimora	La scusa si doveva fare col Serenissimo di Ferrara. ¹⁰⁴	si doveva fare] doveva farsi
Ivi	ma poi che mi vien detto che si fanno molte querele della mia lontananza, et molto più della mia musa.	Desiderava in quel tempo il duca di Ferrara delle opere del cavaliere per farle porre in musica.	Il duca desiderava in quel tempo di parere l'opere del cavaliere per farne porre la musica.
100	cadere in compassione	Perché molti in corte dicevano: «povero cavaliere, egli è stato necessitato ritirarsi alla sua villa».	ritirarsi] a ritirarsi
Ivi	et poco fruttuosa servitù di quattordici anni	Sarà 14 anni con spender del suo più tosto che haver avanzato un soldo.	con spender] spendendo haver] aver

¹⁰² Cfr. *supra*.

¹⁰³ Cornelio Bentivoglio (1519-1585), marchese di Gualtieri, sposò in seconde nozze Isabella Bendidio, sorella di Taddea, entrando così a far parte della famiglia acquisita di Guarini. Cfr. s.a., [Bentivoglio, Cornelio](#), in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, s.v.

¹⁰⁴ Guarini tentò di riappacificarsi con Alfonso II d'Este grazie alla mediazione di suo figlio Alessandro, nonostante questo tentativo i rapporti rimasero freddi.

Ivi	che altro non sanno fare che versi	Intende del Pigna. ¹⁰⁵	del] <i>om.</i>
Ivi	ma poscia ch'i miei versi, negletti già dal padrone in vita d'altro poeta, non so s'io dica migliore, ma dirò bene più fortunato di me	Intende anche del Pigna.	Intende anche] Cioè
Ivi	cominciarono ad esser cari, et fummi comandato ch'io scrivessi	Dopo la morte di detto Pigna.	
101	la poesia corre una fortuna medesima con la musica sua sorella	Nella corte di Ferrara i musici erano ben salariati, et accarezzati dal duca Alfonso.	Dal duca Alfonso] <i>om.</i>
Ivi	avvisi di casa sempre mole- sti	In quel tempo il signor Alessandro suo figliuolo et la signora Virginia sua moglie lo travagliavano assai.	et] e
103	due ve ne sono, che pos- sono haver giudizio di no- tare le mie negligenze	Alessandro e Girolamo. ¹⁰⁶	
Ivi	et bene non ha fatto né l'un né l'altro	Del Pigna intende.	Intende del Pigna.
104	non fece mai tanto senno la poesia	V'aggiunge tutta questa particella per gratificarsi col signor don Fer- rando, ¹⁰⁷ essendo che in quel tempo il signor cavaliere trattava d'andar al servizio di Mantova, faceva stampare la presente lettera.	andar] andare
105	et tanto sol mi fié caro il luogo ch'è piaciuto al Sere- nissimo signor duca di Mantova mio signore di darmi	Segretario e consigliere di stato.	Segretario e consigliere] Di segre- tario e di consigliere
106	duca di Mantova mio si- gnore	Vincenzo. ¹⁰⁸	

¹⁰⁵ Giovan Battista Pigna (1530–1575), umanista e letterato, spese la vita al servizio dei duchi d'Este, viene incolpato da Guarini di averlo allontanato da Ferrara e dal centro del potere estense.

¹⁰⁶ Alessandro (1563–1636) e Girolamo Guarini (?–1611), figli di Battista e Taddea. Cfr. L. Napoleone, *I Guarini. Famiglia nobile ferrarese giunta di Verona*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1870.

¹⁰⁷ Ferrante II Gonzaga (1563–1630), duca di Mantova.

¹⁰⁸ Vincenzo I Gonzaga (1562–1612), duca di Mantova.

Ivi	Chi penserebbe mai che ora fossi tra l'alpi di Germania?	Era ambasciatore per la pace tra detto Serenissimo e 'l marchese del Vasto, con il Serenissimo di Parma, il < frutto > della quale haveva in mano l'arciduca Ferdinando all'houra. ¹⁰⁹	detto] 'l con il] col haveva] era
107	Alla signora marchesa di Grana ¹¹⁰	Dimestichissima del serenissimo duca Vingenzo Gonzaga, il quale havendo il signor [...] suo consorte fuori di Mantova per ambasciatore, ella fece [†]e dicevasi, anzi per fermo si teneva, che fossero figliuoli del detto Serenissimo.	Dimestichissima del serenissimo duca Vincenzo Gonzaga.
108	dama et di bellezza, et di nobiltà di costumi	Va simulando e allettando questa dama perché ella favorisca che 'l signor cavaliere entrasse al servizio del Serenissimo di Mantova.	
Ivi	Al conte Giovan Pagolo Macchiavelli suo zio materno	Fu marito della signora Lucrezia sorella della moglie del signor cavaliere. ¹¹¹	
Ivi	havendo inteso di quella ricca facoltà che ha redata nuovamente Vostra Signoria me ne son rallegrato	Per la morte di un nipote.	un] un suo
109	Dico ciò perché sento in ogni luogo diversamente discorrere intorno a questa sua novella heredità, et come non ho mancato di sostenere quella persona (...) non posso restar di dirle quel che ne sento.	Perché havendo consumata la sua parte totale nella divisione fatta col signor... suo fratello, dicevasi che havrebbe anche consumato la detta heredità, come fece veramente in poco progresso di tempo; e, se non maritava la signora Violante sua figliuola nel signor ^conte^ Giulio Estense Tassone, che fu herede di gran facoltà in particolare in Adria, finia di consumare il vasto; ^perché^ per cavarci dai capricci havrebbe consumato il mare di danari e le sue più [†] che amicizie erano hebrei a sensali.	signor... suo] om. anche] om. consumato] consumata progresso di] om. perché] poiché erano] erano con hebrei] ebrei
113	Al signor Ridolfo Arlotti	Il detto signor Arlotti riuscì di far condurre da Padova in Ferrara della	Il detto signor Arlotti] Questo signore

¹⁰⁹ Cfr. *supra*.

¹¹⁰ Agnese Argotta (1570-1646), marchesa di Grana.

¹¹¹ C'è un'incongruenza onomastica, il marito di Lucrezia Bendidio è altrove identificato in Baldassarre Macchiavelli, non in Giovan Pagolo. Cfr. R. Caserani, *Bendidio, Lucrezia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, s.v.

		roba del cavaliere, perché sapeva che era fuori dal servizio del serenissimo Alfonso, e, dubitando che detta altezza sua non l'havesse a sdegno, negò il fargliele condurre.	ella roba] alcune robbe detta altezza] Sua Altezza sdegno] sdegno gli
114	a quel signore tutte le cose per me possibili ho sempre e non solo havuta, ma con gli effetti ancora mostrata	Si servì il signor Alessandro molte volte dell'opera del signor cavaliere.	servì] serve
Ivi	una delle mie pastorali	Per vincer di cortesia.	<i>om.</i>
115	non essendo per mio giudicio, condizione o servitù più incomoda	Entrò segretario del duca di Ferrara, e bisognava che Sua Signoria servisse come voleva quell'altezza, cancellando molte volte il buono che faceva, e in sua vece metteva il >...< male detto.	servisse] scrivesse cancellando molte volte il buono che faceva, e in sua vece metteva il male detto] <i>om.</i>
116	Del signor barone Sfondrato	Ambasciatore del Catolico.	<i>om.</i>
118	duca di Ferrara	Alfonso II.	<i>om.</i>
120	le mie lettere certissimamente hora ch'ella muta Cielo	La signora marchesa Bentivoglio, madre del detto signor Annibale, per lo sdegno che haveva col signor cavaliere Guarini, persuase alcune volte il signor Annibale a non rispondere ad alcuna lettera certissima mandatagli dal cavaliere. ¹¹²	La signora marchesa Bentivoglio, madre del detto signor Annibale] La signora madre di esso Bentivoglio signor cavaliere] <i>om.</i> signor Annibale] figliuolo alcuna lettera] alcune lettere certissima] <i>om.</i> mandatagli dal cavaliere] da lui mandategli
123	al mio poema	Il <i>Pastor fido</i> .	<i>om.</i>
129	a Turino la sua lettera in tempo che le mie cose andavano insieme con l'animo fluttuando	In tempo che 'l duca Alfonso di Ferrara trattava di farlo levare dal servizio del Serenissimo di Savoia. ¹¹³	di Ferrara] <i>om.</i>
134	Or si tratta, come mi è stato imposto, et di quanto soccederà, lei pienamente sì come unico protettore, et benefattore, ragguaglierò	All'ora si trattava che il signor cavaliere entrasse al servizio del serenissimo duca di Mantova.	

¹¹² Annibale Bentivoglio, figlio di Cornelio e Isabella Bendidio, nipote di Guarini.

¹¹³ Dopo la rottura fra Guarini ed Alfonso II (1588), il duca di Ferrara iniziò a fargli terra bruciata intorno, impedendogli di trovare un nuovo impiego.

141	che m'habbia una volta fatto vedere prencipe, il quale non per altro che per oppenion di virtù a fare stima degli huomini sia mosso.	Allude alla servitù inutile che ha havuta al duca Alfonso II.	om.
150	del mio prencipe	Il duca Alfonso d'Este.	
152	le nozze di mio figliuolo	Signor Alessandro.	Signor] Il signor
Ivi	senz'opera d'altri mezzi, che della volontà della giovane, senza fatica de' padroni, et senza offesa del prossimo.	Vuole mostrare che l'hebbe senza il favore del signor duca di Ferrara.	om.
159	con la isperanza d'esser rappresentata	La compagnia dell'Isabellina fu quella che voleva rappresentare la detta pastorale, et perché vi fu messa la mano innanzi, sdegnata si pone a far un'opera, e si valeva molto di diversi concetti che sono nel <i>Pastor fido</i> , con gran dispiacere del signor cavaliere, il quale impedi che l'opera della signora Isabellina ne fosse pubblicata.	dispiacere] dispiacere ne] non
Ivi	i villani	Villani bestie humanate.	om.
162	un ardore che non è altro che amore	Descrive mal d'amore.	om.
168	vo preparando le nozze del <i>Pastor fido</i>	Si doveva rappresentare a Mantova. ¹¹⁴	rappresentare a] fare in
Ivi	Sua Altezza	Il Serenissimo di Ferrara.	
181	Alla signora Clelia Farnese Pia	Moglie dell'illustrissimo signor Marco de' Pii.	om.
184	il signor dottor Imola	Signor Battista Laderchi Imola.	Signor] om. Laderchi] Laderchio
Ivi	Egli è principale, et dottore, et lettore, et avvocato in questa città	In quel tempo il signor dottor Imola era avvocato del signor cavaliere e lo ricercò a raccomandarlo al signor cardinale Scipione Gonzaga.	

¹¹⁴ La rappresentazione non fu mai realizzata per le nozze di Vincenzo I Gonzaga ed Eleonora de' Medici (tenutesi nel 1584). Infatti, la prima della tragicommedia si tenne a Crema nel carnevale del 1596, dopo una serie di tentativi falliti.

186	nuora, che mi ha tolto un figliuolo	Signor Alessandro.	Signor] Il signor
Ivi	che vive col fratello	Signor Girolamo.	Signor] Il signor
Ivi	son rimasto in un solo figliuolo di dieci anni, speranza di casa mia	Era il signor Guarino Guarini. ¹¹⁵	Era] <i>om.</i>
197	di cotesta altezza	Serenissimo di Savoia.	Serenissimo] Il serenissimo
201	Alla signora Taddea Bendidia sua consorte, a Ferrara	Fu scritta di mano di messer Cristoforo Pasini, suo cappellano. Era il signor cavaliere per viaggio di Polonia, et scrisse al consiglio di Sua Altezza di Ferrara, che si compiacesse di dar conto della sua malattia alla sua consorte, né fu fatto ufficio alcuno.	et scrisse] scrisse né] e non ne
205	colui che mi mandò a morire, è morto esso	Era il signor cavaliere ambasciatore in Polonia. Il signor Giovan Battista Pigna, quello che procurò, per restar lui nella delicia della corte di Ferrara, che il nominato cavalier andasse a procacciare la corona del regno di Polonia al Serenissimo Alfonso II duca di Ferrara.	Polonia, Il] Polonia e 'l quello] fu quegli procurò] procurò delicia] delizia il nominato] esso del regno] <i>om.</i> serenissimo] serenissimo duca duca di Ferrara] <i>om.</i>
Ivi	Cornelio Tacito	Era il signor Cornelio Bentivoglio che proteggeva il signor Pigna.	Il signor Cornelio Bentivoglio era il protettore del Pigna.
208	A messer Gioan Niccolò Panizzari a Ferrara	Scrisse questa lettera il signor cavaliere a me Gioan Niccolò, accioché dopo la sua morte non fosse messa alla stampa con altro nome, ma che con quello di Sua Signoria, perché havendola prestata al serenissimo Vincenzo duca di Mantova si perdé, e dubitasse che non fosse rubata.	ma che] ma bensì Sua Signoria] lui Mantova] <i>segue</i> quella non fosse] fosse stata
217	questo prencipe	Era al servizio del Serenissimo duca Vincenzo di Mantova.	Cioè da quello del Serenissimo di Mantova.

¹¹⁵ Guarino Guarini (ca 1584-1636), figlio di Battista e Taddea Bendidio. L. Napoleone, *I Guarini...*, cit.

Due letture gaddiane, I La storia misurata «al lume del dopo»: propositi estetici nei nuovi quaderni del «Giornale di guerra e di prigionia»

Roberta Colombi

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

The contribution offers an analysis of the unpublished pages of Gadda's *Giornale di Guerra e di prigionia* (now published in the new Adelphi edition). In addition to being an important reservoir of future gaddian writing, they show at the beginning the need of the aspiring writer to establish a relationship between life and expression. In barrack 15 in Celle, during the last months of his imprisonment in 1918, Gadda completed his apprenticeship driven by the desire to understand what to do with the war experience deposited in his Journal and established the need to overcome diary writing by looking at it «al lume del dopo». The desire for that autobiographical material (*Vita notata*) to be organized and 'reworked' into writing (*Pensiero notato*) indicates a direction of work. The prose of war, filtering the trauma of that experience, represents the distant outcome of that path intuited by Gadda as necessary for the first time in these pages of the *Giornale* in which, also if confusedly, he declares his autobiographical poetics.

Il contributo offre un'analisi delle pagine finora inedite del *Giornale di guerra e di prigionia* di Gadda pubblicate nella nuova edizione Adelphi. Oltre ad essere un importante serbatoio della scrittura futura, esse mostrano all'origine il bisogno dell'aspirante scrittore di stabilire un rapporto tra la vita e l'espressione. Nella baracca 15 a Celle, durante gli ultimi mesi di prigionia nel 1918, Gadda compie il suo apprendistato spinto dal desiderio di capire cosa fare dell'esperienza di guerra depositata nel suo *Giornale* e stabilisce la necessità di superare la scrittura diaristica guardandola «al lume del dopo». Il desiderio che quel materiale autobiografico (*Vita notata*) venisse organizzato e 'rielaborato' in scrittura (*Pensiero notato*) indica una direzione di lavoro. Le prose di guerra, filtrando il trauma di quell'esperienza, rappresentano l'esito a distanza di quel percorso intuito da Gadda come necessario per la prima volta in queste pagine del *Giornale* nelle quali, anche se confusamente, dichiara l'autobiografismo della sua poetica.

Parole chiave: diario; guerra; memoria; trauma; XX secolo.

Roberta Colombi: Università degli Studi Roma Tre
✉ roberta.colombi@uniroma3.it

Copyright © 2024 Roberta Colombi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La nuova edizione del *Giornale di guerra e di prigionia* edito da Adelphi, a cura di Paola Italia,¹ ci restituisce l'ultima tappa di un percorso di ricostruzione filologica che ha coinvolto nel tempo diversi attori.² Una lunga storia iniziata tra reticenze e omissioni e proseguita con i successivi ritrovamenti di pagine inedite, che sembra ora concludersi grazie all'acquisizione da parte della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma di dodici taccuini di cui sei nuovi quaderni confluiti in questa importante edizione.³ Unico tassello ancora mancante: il diario del 1917, sicuramente perduto sul campo durante la ritirata di Caporetto, e il *Giornale di campagna* vol. 2°, finora illeggibile perché danneggiato insieme ad altri materiali dall'alluvione di Firenze del 1966, e che solo ora si è cominciato a decifrare grazie a nuove tecniche spettrometriche.⁴

Le pagine inedite che, grazie a questa edizione, il pubblico può finalmente conoscere, colmano una breve lacuna del diario finora noto che riguardano la primavera del 1916, e una più cospicua e interessante zona del diario che registra l'esperienza di prigionia a Celle (da novembre a dicembre 1918), prima della liberazione e del ritorno a casa avvenuto nel 1919, registrato nell'ultimo quaderno già presente nell'edizione precedente.

Leggendo le annotazioni di questo ultimo anno di prigionia, viene confermata l'idea che il *Giornale* sia da considerarsi un prezioso serbatoio in cui rinvenire immagini, segnali dello stile della scrittura futura,⁵ ma anche come esso mostri sul nascere una certa tendenza alla trasfigurazione letteraria.

Non si fatica, infatti, a registrare la presenza di una forte tensione a caricare di espressività il linguaggio attraverso procedimenti di deformazione linguistica e il ricorso evidente all'immaginazione fantastica. Insieme a esempi di neoformazioni lessicali,⁶ si hanno interi periodi di

¹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2023. D'ora in avanti dei brani citati da questa edizione si riporterà solo il numero di pagina tra parentesi.

² Sulla storia editoriale del *Giornale*, pubblicato dapprima da Sansoni nel 1955 e poi da Einaudi nel 1965, a cura di Giancarlo Roscioni, si veda la scrupolosa *Nota al testo* di Paola Italia (alle pp. 545-618), la quale grazie ad alcune corrispondenze inedite ricostruisce e integra la storia precedentemente documentata da Isella nell'edizione da lui curata (C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di D. Isella, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. Vela et al., Milano, Garzanti, 1992, pp. 431-867. Le *Note ai testi* di Dante Isella alle pp. 1103-1122. Si rimanda, inoltre, per un confronto puntuale delle scelte operate in questa nuova edizione rispetto all'edizione garzantiana, al saggio di F. Venturi, *Sulla nuova edizione del «Giornale di guerra e di prigionia», «Il castello di Udine» e altre questioni gaddiane*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2023, 8, pp. 274-324, a cui in particolare dedica il primo paragrafo.

³ Per la descrizione del materiale si rimanda a E. Cardinale, *I taccuini inediti della Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di P. Italia, cit., pp. 619-626.

⁴ Nel primo numero della rivista «Il Gaddus» (2023) si dà la notizia di questa importante acquisizione presentando anche un primo frammento di trascrizione, e annunciando la prossima pubblicazione di nuove parti del quaderno (*Verso la decifrazione di un quaderno «illeggibile». Un'anteprima del desiderio*, a cura del Centro Studi Gadda, pp. 15-16).

⁵ Si vedano G. Gorni, *Gadda o il testamento del Capitano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Roma, Salerno, 1995, pp. 149-175 (ora in Ejgs Archives, da cui si cita) e M.A. Terzoli, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2003, 3, da cui si cita; confluito poi in Ead., *Alle sponde del tempo consumito. Carlo Emilio Gadda dalle Poesie di Guerra al «Pasticciaccio»*, Milano, Effigie, 2009, pp. 15-31.

⁶ «lacrime coccodrillesche» (p. 440), urla di un «colonnello urlòmane» (p. 462), «umidore della notte» (p. 441).

efficace inventività richiamata da una tendenza plastico-figurativa.⁷ Come pure frequente è il ricorso a un'immaginazione analogica che coinvolge interi brani. È il caso di quello in cui le bestemmie sono paragonate ai «coccodè malati di una gallina isterica» (p. 452), segno di un'ossessione per l'animale che comparirà di frequente in Gadda,⁸ e di quello in cui si richiamano varie immagini metaforiche tutte volte a dare concretezza a realtà evanescenti come la «sensualità dell'immaginazione», il tempo del «sonno» e della veglia noiosa delle ore diurne.⁹

Lo stile poi presenta tratti lirici, come nella trimembratura aggettivale,¹⁰ momenti di comicità¹¹ e di riflessione pensosa-sentenziosa.¹² Inoltre, compaiono una serie di caratteri, prodromi di futuri personaggi rappresentanti la varietà italiana. Prima di quei compagni descritti, nel capitolo a loro dedicato, ne *Il castello di Udine, Compagni di prigionia*,¹³ nel *Giornale* compaiono infatti dei personaggi che sono quasi ritratti caricaturali, esempio forse di quelle «cause passive» del disordine e delle brutture italiane. C'è il sardo Cabiliera, un «grumo di energia volitiva [...] infinitamente superiore alla solita merda italiana- stoico abruzzese- strafottente napoletana» (p. 459); ci sono «i magnati dell'intellettualità aulico-ufficiale del campo» (p. 460) che, denigrando le idee altrui, collaborano alla «solita bizza italiana, solita lotta ad personam; uno dei tanti paragrafi della merda italiana» (p. 461). C'è un certo Taschini che incarna il tipico esempio di opportunismo: «appartiene a quegli individui che ancora parlano di governo come d'un ente tirannico sopra di noi, e che sono anarchici davanti all'esattore delle imposte, e conservatori arrabbiati nella propria cantina, nel proprio pollaio» (p. 465). Ci sono esempi di falsa vanagloria in quei «chiacchieratori» che conciliano «il superbo pensiero con l'umile azione» (p. 465). Ci sono macchiette che incarnano vanità e saccenteria come Nugari che mostra di essere quella speciale tipologia che Gadda colloca «tra il guardiaportone di parata e il don Giovanni mancato» (p. 491).

Al di là di questi pur opportuni rilievi, però, ciò che sembra più interessante è il fatto che proprio in queste pagine si può cogliere il nodo da cui nasce l'esigenza della sua scrittura e la motivazione che la sottende. Si può registrare cioè, all'origine, il processo che consente a Gadda di trasformare la Storia, l'esperienza, in letteratura, il trauma in scrittura. Se è vero che a lungo

⁷ «bestemmie orrende e arzigogolate di ricami fantastici» (p. 447); La speranza di riabbracciare i cari può parere «una secrezione ottimistica dell'imbecillità» (p. 452).

⁸ «Questo torpore asinesco e grigio è rotto a ora a ora da bestemmie senza forza, come il silenzio afoso d'una brutta campagna dai coccodè malati di una gallina isterica» (p. 452). Il passo, oltre a rimandare all'isteria delle galline della Zamira nel *Pasticciaccio*, fa venire in mente il brano di *Compagni di prigionia*, presente nel *Castello di Udine*, dove si ricorre ad un animale analogo per descrivere la posa di Betti che scrive poesie: «con il lapis a mezz'aria» sembra «un bel galletto che levata la zampa, sta per fare un passo di più verso l'amorosa battaglia» (C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, in *Opere*, dir. da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988, p. 162).

⁹ «Alla sera prima del sonno e al mattino destandomi, la noia e il vuoto consentono che i residui di vecchie sensualità dell'immaginazione occupino il mio spirito di immagini non pure. La mente vaga tra questi vecchi stracci e poi entra nel castello invisibile del sonno o nel noioso arsenale della giornata pentolinante» (p. 453).

¹⁰ «si è scettici pur nella speranza e nell'avida, impaziente, morbosa aspettazione» (p. 451).

¹¹ «è ora di ridere anche di me stesso e poiché il mio destino mette tra me e i miei sogni una pentola piena di patate, io le mangerò di gusto» (p. 449).

¹² Si pensi alla meditazione sulla sua mania del «futuro perfetto» o del «tutto o nulla» in cui si legge: «la dolorosa esperienza mi ha insegnato che [...] il calcolato e il previsto non vengono mai o vengono con indugio e difformi» (p. 449).

¹³ Come aveva ben rilevato Gorni, in *Compagni di prigionia*, oltre ai noti Betti, Tecchi e altri identificabili, ci sono identità velate «maschere di una commedia dell'arte, mista di più caratteri e poliglotta: c'è il bergamasco, il bresciano, il siculo-milanese, il romano e altri» (G. Gorni, *Gadda o il testamento del capitano*, cit.).

Gadda è stato reticente a pubblicare la sua testimonianza diaristica,¹⁴ è vero anche che le sue prime pubblicazioni, le prose di guerra, mostrano l'esigenza di riscrivere quell'esperienza.¹⁵ Ed è qui, in queste pagine del 1918, che si trova l'intenzione originaria che ne è alla base.

Scorrendo l'ultimo quaderno già noto (*Note autobiografiche redatte a Cellelager* 2 maggio 1918 - 4 novembre 1918) Gadda appare ancora schiacciato da quella retorica del dovere e della disciplina che pervade il resto del *Giornale*. Perfino, nelle ultime righe, di fronte alla notizia dell'armistizio e della restituzione dei prigionieri italiani in Austria si percepisce ancora l'avvilimento, causa di una gioia dimidiata, poiché «la gioia fu intensa fervida, ma le facoltà dell'animo così lungamente e duramente provate non poterono comprenderla tutta» (p. 408). Poco più avanti dirà esplicitamente: «fu gioia ma non ebbrezza» (p. 430). Perfino la tranquillità e il raccoglimento, che pur desiderava, vuole gli siano concessi a condizione che «la mia gente sia degna di me e io di lei» (p. 408).

In continuità con questo registro, il quaderno successivo, finora inedito (*Diario di prigionia. Celle-Lager (Hannover), 7-II-1918*) appare punteggiato dai soliti sfoghi di rabbia, indifferenza, risentimento per i suoi concittadini privi di spirito del dovere, rammarico per la vanità dei suoi sforzi per un'Italia «preda dei chiacchieroni che non hanno fatto nessun sacrificio e non hanno avuto alcuna disciplina» (p. 417). Sono pagine che registrano però, insieme al doloroso riconoscimento di «quanto il sacrificio [sia] misconosciuto», anche la considerazione che proprio la disciplina e il sacrificio (che esistono insieme agli «assassini del mondo») rappresentano «le due cose più dure da cavarne realtà» (p. 415). Un'annotazione che esprime già quel desiderio nascente di tradurre in scrittura la vita, i sentimenti, la storia, e che a quest'altezza sembra rimanere dolorosamente inappagato.¹⁶

In modo piuttosto inatteso il diario presenta, però, un repentino cambio di registro. Il giorno dopo (con il quale inizia il quaderno successivo: *Note autobiografiche*), Gadda già prende le distanze dalle precedenti riflessioni dicendo che i fatti sono «complessi nelle cause, nelle modalità di sviluppo e nelle conseguenze» (p. 420), dunque ogni giudizio è «prematurato». Inoltre, aggiunge: «Quanto scrissi può anche essere ingiusto e impreciso; è uno sfogo, valga come traccia di uno stato d'animo» (p. 420).

Il clima psicologico e le condizioni oggettivamente migliorate fanno spazio a riflessioni suscitate dalla lettura delle poesie di Betti, avvenuta due giorni prima. Gadda riporta le loro discussioni, sulla tradizione letteraria e la lingua della poesia, in cui emerge oltre a qualche distanza tra i due (p. 423), il suo scoramento nel confronto tra lui e un Betti sempre dotato di «sicurezza vittoriosa». Gadda vede «quant'egli ha già fatto e quanto [lui ha] perduto» (p. 427) e conclude amaramente riconoscendo quanto, almeno per ciò che riguarda la sua esperienza, «il caso di- strugge la debole trama del nostro volere» (p. 428). Un sentimento che sopravvive anche a

¹⁴ Vd. *supra*, n. 2.

¹⁵ Anche se Gorni ha dichiarato essere il racconto *Compagni di prigionia* l'unico testo per cui, «con le debite cautele, si potrebbe forse parlare di riscrittura» (G. Gorni, *Gadda o il testamento del capitano*, cit.).

¹⁶ Sul complesso rapporto di Gadda con le pagine del suo *Giornale di guerra e di prigionia*, si rimanda al bel saggio di A. Cortellessa, *Dopo la fine delle fini. Gadda in guerra e in prigionia*, «Il Gaddus», 2023, 1, pp. 133-162, il quale, leggendo alla luce del concetto di «autenticità involontaria» (p. 144) mostra come dal quel testo trapeli il conflitto tra ideologia ed esperienza della guerra e come il crollo della «fantasia aristocratico-eroica», condivisa col fratello Enrico (p. 151), sia stato un processo di cui il *Giornale* conserva le tracce, seppur dissimulate, anche prima della disfatta di Caporetto, quella che per Gadda fu «la fine delle fini».

distanza di anni quando, in *Impossibilità di un diario di guerra*, dirà che proprio l'esperienza della guerra gli fece comprendere quanto fossero distanti «il presumere e il conseguire» e quanto «la volontà [sia] sommersa dal caso» (CdU, p. 135).¹⁷

Proprio il confronto con Betti, la cui scrittura sembra determinata da una volontà forte e invincibile, e il proprio carattere, che l'esperienza militare, pur intrapresa con convinzione, mostra debole nella volontà e dominato dal caso, lo induce a desistere di fronte ad altre imprese: «Se gli altri miei lavori devono riuscire inutili come la mia appassionata milizia è meglio che neppure li intraprenda» (p. 428). La scrittura, in cui pure si era cimentato, sembra essere ipotesi da scartare, ma la rinuncia sembra comportare «tristezze», tanto che dopo poche righe avviene una svolta decisiva.

Dopo aver registrato che si sta avvicinando il suo venticinquesimo compleanno, improvvisamente mostra la volontà di «organizzare» il suo lavoro perché «il tempo perduto è sin troppo» e dichiara: «Porterò forse qualche mutamento nella redazione del mio diario» (p. 428). Da questo momento in poi, dichiara una serie di propositi, forse incoraggiati dall'esempio di Betti («più ottimista» di lui), che intanto legge il diario di Gadda e cerca di dissipare i suoi timori per il futuro. Gadda dirà che deve «essere più forte, più freddo» (p. 430), si propone di avere più eleganza nel vestire e infine dirà di voler «determinare volitivamente lo stato intellettuale» e dunque di mantenere la «Legge estetica più ferma che in passato» (p. 432). Sembra preannunciarsi, o meglio augurarsi, «l'inizio di una vita nova»,¹⁸ verso cui in realtà nutre ancora perplessità e sfiducia perché, «dovrebbe essere, (e al solito *non* sarà)» (p. 431).

Questa ambivalenza sembra la cifra che connota anche le sue considerazioni sulla scrittura, di cui Betti in quegli anni sembrava offrire un esempio imitabile.¹⁹ Come scriverà anni dopo in *Compagni di prigionia*, le poesie di Betti avevano rappresentato per lui «un conforto e una risorgente speranza» ma anche nostalgica rievocazione di un passato felice tra i suoi cari, un passato ormai minacciato e lontano (CdU, p. 163). Una scrittura che si presenta dunque con questa capacità consolatoria e rievocativa, ma impotente forse a restituire, a «cavare realtà» da quell'esperienza per lui fatta di sacrificio e disciplina, che sarebbe andata irrimediabilmente perduta, e a cui rivolge il suo sforzo di annotazione diaristica. Riporre fiducia nella poesia non era possibile perché, come dirà subito dopo, la speranza in realtà «era affidata ad altri, altri soltanto potevano!» (i combattenti d'Italia), non certo poteva venire dalla poesia (*ibidem*).²⁰

¹⁷ C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit. D'ora in poi le citazioni di questo testo porteranno solo l'indicazione del numero di pagina tra parentesi tonde preceduto dall'abbreviazione CdU).

¹⁸ Si rimanda alla *Nota al testo* di P. Italia (pp. 561-562) per l'individuazione di una significante trama di memorie dantesche.

¹⁹ Per l'importanza del rapporto di Gadda con Ugo Betti si vedano C.E. Gadda, *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Milano Rizzoli, 1984; M.A. Terzoli, *La casa della "Cognizione". Immagini della memoria gaddiana*, Milano, Effigie, 1993, pp. V-XXXI, 57-99, 101-26 (presente anche in Ejs Archives, in una [seconda versione](#) del testo); F. Pedriali, *Esercizi di sostituzione. Per una funzione Betti in Gadda*, in J. Farrell, F. Musarra (a cura di), *Ugo Betti Today, L'attualità di Ugo Betti*, Atti del Convegno internazionale del Dipartimento di Italiano dell'University of Strathclyde (Glasgow, 24-25 aprile 2008), Firenze, Cesati, 2009, pp. 89-98; P. Italia, *Nota al testo*, cit., pp. 545-618.

²⁰ Analizza il complesso rapporto di Gadda con Betti il recente contributo di F. Venturi, *Sulla nuova edizione del «Giornale di guerra e di prigionia», «Il castello di Udine» e altre questioni gaddiane*, cit., che rilegge la questione alla luce proprio delle nuove pagine presenti nell'edizione Adelphi, arrivando ad ipotizzare, grazie a puntuali riscontri, che la lunga e misteriosa sottrazione di queste al *Giornale* si possa spiegare con la volontà di Gadda di nascondere al pubblico il suo rapporto con l'amico poeta, inizialmente caratterizzato da forte emulazione, come confermano le note sulla sua poetica in esse presenti.

Nonostante la postura ambivalente con cui guarda a questo nuovo inizio e al valore della scrittura, il nuovo quaderno presenta un tono assertivo che chiarisce i suoi propositi. Questo si apre il 14 novembre con un paragrafo intitolato *Vita notata. Storia*. Gadda dichiara di dare «inizio» a «una serie di note» e, infine, scrive «*Fine di questo diario*» (p. 434). Seguono diverse pagine in cui presenta quella che poi definisce una «introduzione metodica» o «introduzione sul metodo», scritta come viene, «insufficiente e impura», che accenna «solo quanto intendo fare». In realtà è una vera dichiarazione di poetica autobiografica:

Unico fine di questo mio scrivere è il poter ricordare meglio di quanto non consentirebbe la sola memoria quei tratti della mia vita che più mi paiono degni di attenzione. [...] Voglio ricordare per il piacere di rivivere, o per la necessità di trar profitto del passato ammaestratore, [...] e più anche per essere meglio conscio del mio sviluppo e per attingere dalla vicenda vissuta materiali di lavoro e di espressione; e un po' forse per misurare al lume del dopo quanta luce o qual tenebra circonda [...] il mio spirito [p. 434].

A questo scopo, d'ora in poi, procederà sdoppiando «queste note in due corsi paralleli»: *Vita notata* e *Pensiero notato*: in uno ci sarà la «Storia della mia vita», nell'altro «L'Espressione del mio pensiero» (p. 435). Nel primo terrà memoria della sua vita, «vicende esteriori e materiale, ambiente, cause esterne, gli altri e l'esterno» ma anche «riflesso interiore», pensieri, «stati d'animo, passioni, speranze, dolori». Nel secondo radunerà percezioni, intuizioni, concetti, «giudizi che non hanno una immediata conseguenza ne' miei atti». Vi saranno cognizione e note,

intuizioni, fantasie, visioni fuggenti, che la vita o i libri mi offrono [...] materiale grezzo che rielaborato potrà ricevere più compiuta e razionale espressione *in opere* di qualsiasi genere, teoriche o pratiche; non rielaborato rimarrà *in archivio* [...] come uno stratificarsi di diverse sabbie allo sbocco d'un fiume, alla foce del fiume che è la mia vita [p. 435].²¹

Segue una serie di precisazioni e giustificazioni, all'interno di capitoletti che portano titoli come *Inseparabilità, Distribuzione, Imperfezioni* (p. 436), dove si insiste per via di negazioni («questa non vuole essere un'opera d'arte [...]. A nessun lettore sono destinate queste note») e in cui Gadda difende un'assoluta sincerità di stile e un registro confidenziale con il suo ipotetico lettore. Poi aggiunge, a proposito del *Carattere segreto e incensurabilità di queste note*, che «non h[a] alcuna intenzione di pubblicità [...]. Queste note sono una memoria fuori della scatola cranica ma non meno segreta» (p. 437). Infine, per assicurare che non c'è *Nessuna preoccupazione letteraria*, dice che scrive «senza levar la penna dalla carta» e che usa una «lingua impura, talora altre lingue o il mio gergo interiore» (p. 437) con il risultato di definire la «torbidezza del diario» somigliante «alla complessità, cioè alla torpidezza della vita» (p. 438).

Non può sfuggire il carattere anticipatore di queste note che giustificano uno stile che più tardi gli varrà l'accusa di barocco e a cui Gadda risponderà analogamente, recuperando questa antica intuizione, dicendo, nell'*Appendice alla Cognizione*, che «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine».²²

²¹ Circa l'ipotesi di un'influenza dell'esempio di Tecchi e dei suoi taccuini ricchi di «meditazioni sulla letteratura e sull'arte» si rinvia a F. Venturi, *Sulla nuova edizione del «Giornale di guerra e di prigionia»*, cit., p. 286.

²² C.E. Gadda, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 759-765, qui a p. 760.

Se la bipartizione però, con cui programma di procedere d'ora in avanti col suo diario, lascia alquanto delusi perché resta più una professione d'intenti (i quaderni della *Vita Notata* e quelli del *Pensiero Notato* appaiono davvero simili a due corsi d'acqua senza chiari argini), si comprende invece chiaramente che quella divisione rispondeva all'esigenza di affiancare qualcos'altro alla cronaca diaristica. Quest'ultima, continuerà a ripetere anche anni dopo, è troppo carica di livore, rabbia, giudizio, e lui già nel 1918 afferma di voler prendere le distanze da una scrittura-stato d'animo, una scrittura-sfogo. Non solo la vita, dunque, ma la sua espressione. Vita e pensiero:

La vita e il pensiero fanno un tessuto vario e ricco, ove mille disegni e mille casualità si aggrovigliano a dare la stoffa; fili interni riappaiono a ora a ora, gemmano momentaneamente la superficie e poi soccombono al pervader di altri [...] apparizioni fugaci e aggrovigliate e interdipendenti di ciò che è la vita di un solo individuo [p. 437].

Tessuto, stoffa, fili, rimandano alla tessitura di un testo che deve prevedere «Vita notata» ma anche «Pensiero notato», e quest'ultimo, il «Pensiero», ha bisogno di distanza, riflessione, per poter osservare la vita stessa «al lume del dopo». Questo vedere «al lume del dopo», questo misurare la storia «al lume del dopo», è esattamente quanto avverrà in gran parte della sua opera successiva. Ancora nelle prose di guerra, dichiara l'impossibilità del diario perché troppo «ancora capace di odio contro chi denigrò, tramò, vilipese, indebolì [...] contro chi non pensò, non vide non predispose, non capì, non sentì, non curò» (CdU, p. 142). Ma c'era anche la denuncia, al tempo inaccettabile da esplicitare, nei confronti dei superiori, e la condanna, ancora a lungo dissimulata, dei profittatori di guerra. A rendere impossibile quel diario c'era soprattutto il trauma indicibile di un'esperienza che aveva travolto tutto, anche l'immagine di se stesso.²³ Per scrivere dovrà filtrare il trauma di quell'esperienza «al lume del dopo». La testimonianza sarà affidata alla sua rielaborazione, alla sua riscrittura, trapperà tra le pagine della sua opera successiva, perché come aveva detto in quei primi tentativi degli anni Trenta: «Delle mie angosce il 99 per 100 lo lascerò nella penna» (*ibidem*).²⁴

Sebbene Gadda avesse già realizzato le sue prime prove di scrittura con il racconto *Passeggiata autunnale* e un abbozzo di romanzo (*Retica*), è forse qui, in quest'apprendistato letterario vissuto a Celle nella baracca 15, che si tratta per l'aspirante scrittore di capire cosa fare dell'esperienza di guerra depositata nel suo *Giornale*. Quale rapporto stabilire tra la vita e l'espressione. Una questione, come testimoniano queste pagine inedite, su cui si concentravano anche le discussioni con Betti.

Da quanto dichiara in questa introduzione metodica, Gadda sembra avvertire la necessità di una distanza che consenta di rievocare e ri-scrivere in altro modo l'esperienza vissuta. Una scrittura che non sia solo traccia di uno stato d'animo, uno sfogo, ma che contempi forse quella complessità della realtà (come aveva scritto il 10 novembre: i fatti sono «complessi nelle cause, nelle modalità di sviluppo e nelle conseguenze», p. 420) che la scrittura in presa diretta, umorale,

²³ Si vedano in proposito i due saggi di A. Cortellessa, *Dopo la fine delle fini. Gadda in guerra e in prigionia*, cit. e *Archeologia con pescecane. Detriti della Grande Guerra nel «Pasticciccio»*, «Strumenti critici», XXXVIII, 2023, 3, pp. 659-686.

²⁴ Gorni, nell'individuare i diversi caratteri delle due scritture di guerra, ha parlato di «sincronia difettiva del diario», da una parte, e «risarcimento postumo» dall'altro. C'è un Gadda che, con animo e pietà di storico, rispetta con scrupolo il documento (il suo *Giornale* rispettato ma condannato all'inedito) e c'è il Gadda prosatore, che insegue le sue ispirazioni e cede a tentazioni varie di riscrittura (G. Gorni, *Gadda o il testamento del capitano*, cit.).

finiva per tradire. Frequente si presenta, infatti, nel *Giornale* e nelle successive scritture di guerra, il binomio cronaca/evocazione, una doppia dimensione dove la cronaca delle vicende attuali, o prossime, trova spazio insieme alle retrospezioni di ampia arcatura, o convive accanto alla dimensione della memoria, del sogno e perfino della visione. Ad esempio, se nel *Giornale* il dolore di non trovarsi tra i combattenti in Trentino fa affiorare visioni nostalgiche e consolatorie: «Quale visione! Avanzare dai Sette Comuni verso quelle vette tanto amate e sognate, addentrarsi nel sogno» (p. 443), tracce di una tale dimensione visionaria si ritrovano anche nel *Castello di Udine*: «i miei sogni erano là dovunque si levassero i bastioni dell'Alpe» (CdU, p. 150).

Nelle scritture di guerra successive al *Giornale* Gadda mostra di avere consapevolezza di questo secondo piano di realtà quando, ad esempio in *Compagni di prigionia*, riferendo quanto gli accadeva a Celle prima di dormire, scrive: «Pensavo allora sul grappa, le schegge pazze della battaglia, i controassalti furenti: in una forma di delirio sognavo, vedevo, volevo vedere!» (CdU, p. 165).

Una sorta di memoria visiva sembra guidare la sua scrittura che elabora il ricordo, la cronaca dell'esperienza registrata nel diario. Evidenti spie di questa attitudine si possono rilevare sin dalla sua prima poesia *Sul san Michele (Gaddus 4 luglio 1917)* che, pur se segnata diaristicamente dalla data, Gadda sente il bisogno di precisare che «è stata scritta nel 1919, rievocando»,²⁵ volendo così distinguere chiaramente il tempo «dell'azione» da quello del «ricordo». ²⁶ Un analogo desiderio si palesa in *L'immagine di Calvi* dove, per ripercorrere i ricordi intrecciati tra Celle e il fronte, il narratore ricorre all'insistente formula: «Rivedevo» (CdU, p. 171) e nel racconto *Compagni di prigionia*, che si apre con «Rivedo la baracca numero 15» (CdU, p. 156).

Tra gli scopi del diario che andava progettando in quei mesi di prigionia c'è, infatti, quello di consentire di rivedere il passato, farlo rivivere nella scrittura. Il disordine della realtà, scoperto in guerra, e il contrasto con le sue aspettative di gloria, era un trauma che non poteva essere descritto con la retorica del soldato interventista. Occorreva trovare una «Espressione» adeguata ad evocare ed esprimere le contraddizioni scoperte in sé, nel proprio modo di vedere, e negli altri.²⁷

Già, dunque, in queste note del *Giornale* del 1918 Gadda esprime l'aspirazione ad essere al contempo storico diligente e prosatore ma mostra tutta la difficoltà di distinguere le due attività. Il desiderio sembrerebbe proprio quello di essere testimone-protagonista di una storia ma anche narratore.

²⁵ M.A. Terzoli, *Note filologiche*, in C.E. Gadda, *Poesie*, a cura di M.A.T., Torino, Einaudi, 1993, pp. 101-126, qui a p. 107.

²⁶ Ead., *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, cit.

²⁷ Sul trauma della guerra e le tracce dissimulate, omesse o attenuate, presenti nella produzione letteraria di Gadda si rimanda ai saggi di C. Mileschi, «*La guerra è cozzo di energie spirituali*». *Estetica e estetizzazione della guerra*, «Bollettino 900», 2003, 1, presente anche in Ejgs Archive, M. Bertone, *Gadda: La scrittura come «strazio del passato continuo»*, in C. Mileschi (sous la dir. de), *Dire la guerra?*, «Cahiers d'études italiennes», 2004, 1, pp. 55-71, Doi 10.4000/cei.233, M. Bignamini, *I silenzi di Don Ciccio (e quelli di Gadda): un palinsesto autobiografico*, in *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul Pasticciaccio*, Bologna, Clueb, 2013, pp. 157-193, ma naturalmente a quelli più recenti di A. Cortellessa, *Dopo la fine delle fini. Gadda in guerra e in prigionia*, cit., e *Archeologia con pescecane. Detriti della Grande Guerra nel «Pasticciaccio»*, cit.

In questo senso emblematico è il distanziamento umoristico dalla propria persona e dalla propria nevrosi che Gadda consegue mediante la trasfigurazione in Gaddus.²⁸ Riscrivere significherà infatti anche interpretare e rendere rappresentabile l'assurdo, alleggerendolo, grazie alla trasfigurazione letteraria che la distanza può consentire.

Le sue prose di guerra, infatti, non saranno affatto melodrammatiche (come si legge nel suo diario),²⁹ ma presentano episodi trasfigurati dall'ironia e dal paradosso³⁰ e resi narrabili e pubblicabili perché, come dice in *Impossibilità di un diario di guerra*, «non scrivo per me scrivo perché salti fuori qualche cosa che possa valere a farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male» (CdU, p. 134).

Come è stato già rilevato, con le scritture di guerra avviene il passaggio «da una letteratura iperrealistica e testimoniale, ad una letteratura allegorica di modello dantesco»,³¹ e infine dai ricordi delle singole miserie si arriva, con Gonzalo, «a una cognizione cosmica del dolore». ³² Se di questo processo di trasfigurazione letteraria del dato esperienziale, il Gadda maturo sembra essere stato consapevole quando, in *Intervista al microfono* (1950), dichiarò di aver compreso che doveva superare il piano della «descrizione» e dell'«invettiva» per far spazio a «dei 'tipi' umani, dei 'personaggi'»,³³ è nel *Giornale* che si affaccia per la prima volta, anche se confusamente, una tale esigenza.

Oggi, grazie a queste nuove pagine recuperate, ci sembra di poter riconoscere al *Giornale di guerra e di prigionia*, proprio nelle intenzioni dichiarate in questa «introduzione metodica», la sua natura di serbatoio di sperimentazione linguistica, di immagini, ricordi ma anche oggetti, che la scrittura delle prose di guerra, e non solo, si occuperà di trasfigurare in una dimensione universalizzante, senza sublimare né il dolore, né i contrasti della vita, ricorrendo alla speciale retorica gaddiana fatta di sarcasmo e comicità, di alto e di basso, di eroismo, e viltà, grazie a quella «brutale deformazione dei temi che il destino» gli aveva proposto «come formate cose ed oggetti» (CdU, p. 119).

Insomma, se queste pagine recuperate disattendono le aspettative poste in premessa, perché più che due fiumi paralleli troviamo una porosità di argini, in realtà mostrano bene, insieme al desiderio, la difficoltà che nel 1918 Gadda aveva a tenere distinte una scrittura di tipo storico-testimoniale da quella della memoria. Il desiderio che il materiale autobiografico venisse purificato «al lume del dopo» e organizzato, «rielaborato» in una qualche forma di scrittura («*in opere*

²⁸ Divenendo, infatti, «personaggio di sé stesso», lo scrittore può tentare di distanziare la sua esperienza biografica, grazie a «contrappunti comico-ironici, momenti di sdrammatizzazione e occasioni di reinvenzione fantastica del dato esperienziale» (G. Cenati, *La guerra del Gaddus. Il «Giornale di guerra e di prigionia» di Carlo Emilio Gadda*, «Enthymema», XII, 2015, pp. 318-336).

²⁹ «Ora non ho più speranze di combattere: dicendo che la battaglia della mia giovinezza è perduta, non dico una frase melodrammatica. Dico che dico il vero» (p. 382).

³⁰ Ne fornisce qualche esempio M.A. Terzoli, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, cit.

³¹ R. Palumbo Mosca, *La volontà sommersa dal caso: Gadda e la costruzione dell'io*, «Lettere Italiane», LX, 2008, 3, pp. 420-433, qui cit. a p. 428.

³² G. Gorni, *Gadda o il testamento del Capitano*, cit.

³³ «Capii che dovevo stringere entro più severi limiti la descrizione e l'invettiva, e far posto nelle mie note alla immatricolazione dei "tipi" umani, dei "personaggi", umani o mitici o bestiali, e delle loro impagabili vicende» (C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. 1, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, in *Opere*, dir. da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988, p. 503).

di qualsiasi genere, teoriche o pratiche»), sta lì ad indicare una direzione di lavoro.³⁴ Intanto sin d'ora quel materiale, anche in questi quaderni di *Vita notata*, viene raccontato ricorrendo spesso a espedienti retorici che fanno sì che nello stile dello storico si intraveda quello del futuro letterato, nel quale coverà, distillata, a volte deformata, pure quell'esperienza dolorosa, quella denuncia e quell'odio, che si voleva relegare in un diario per questo motivo impossibile da scrivere.

A proposito delle prose di guerra di Gadda, Gorni ha parlato di «risarcimento postumo esterno al diario»³⁵ e nella stessa direzione va la lettura della Terzoli quando dice che l'esperienza di guerra per essere «capita ed esorcizzata» ha bisogno di essere non fotografata in diretta ma «rielaborata in forma letteraria [...] ricreata sulla pagina con una libertà di invenzione» senza il vincolo dello «statuto di verità» che invece conserva il documento.³⁶

Alla luce di quanto si legge nelle ultime pagine di questi nuovi quaderni si può senz'altro affermare che Gadda, nel decidere di «organizzare un po' il [suo] lavoro» e apportare «qualche mutamento nella redazione del [suo] diario» (p. 428), avverte la necessità di una distanza per poter guardare come da una postazione esterna quella materia dolorosa (oggettiva e soggettiva), sente che la scrittura doveva poter interrogare quanto era accaduto per cercare di rappresentare la complessità, il groviglio di cause e di effetti di cui quella realtà era costituita. Il suo dolore, infatti, riguarda l'esperienza esterna e interna, le contraddizioni scoperte fuori e dentro di sé e per questo afferma che il «Fine di questo diario» (da scrivere) sarà quello di essere «meglio conscio del mio sviluppo [...] per misurare al lume del dopo quanta luce o qual tenebra circonda [...] il mio spirito» (p. 434).

Questa la spinta alla base della sua ricerca di una diversa scrittura e dell'impegnativo sforzo che ne conseguirà. Una scrittura con una specifica vocazione: quella di continuare ad interrogarsi a partire proprio da quell'esperienza traumatica, le cui tracce resistono, infatti, a distanza di molti anni in contesti affatto diversi, come dimostrano la memoria dei Monti del Carso che affiora nella descrizione del pasticcio della ferita di Liliana³⁷ o quel carattere insofferente di Ingravallo, diligente funzionario di un governo nei confronti del quale nutre poche simpatie, la cui retorica altisonante e menzognera non era molto distante dall'educazione sentimentale del Gaddus rovinosamente infrantasi sui campi di battaglia.

³⁴ Diverse sono le rielaborazioni che, partendo dal materiale 'segreto' del *Giornale*, indica M. Venturi, *Sulla nuova edizione del Giornale di guerra e di prigionia*, cit. Tra queste compaiono, oltre ad alcune prose belliche, una recensione a Betti, il romanzo giovanile *La meccanica* ed altri progetti incompiuti.

³⁵ G. Gorni, *Gadda o il testamento del Capitano*, cit.

³⁶ M.A. Terzoli, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, cit.

³⁷ Si tratta del noto passo del *Pasticciaccio* dove si legge: «una spaventevole colatura d'un rosso nero, da Faiti o da Cengio (Don Ciccio rammemorò subito, con un lontano pianto dell'anima, povera mamma!)». C.E. Gadda, *Quer pasticcaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, in *Opere*, dir. da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988, p. 59.

Due letture gaddiane, 2 Il «Giornale» di Gadda e le scritture della Grande Guerra

Giorgio Nisini

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

The article aims to present a preliminary analysis of the interrelations between Carlo Emilio Gadda's *Giornale di guerra e di prigionia* and the extensive textual *corpus* it belongs to: the autobiographical writings of the Great War. While acknowledging the originality and literary merit of the volume, which already exhibits the author's extraordinary expressive, linguistic, and narrative qualities, the text cannot be fully apprehended without a more specific alignment with the historical circumstances in which it was conceived and elaborated, and with the vast array of testimonial writings born from the same war experience. Indeed, Gadda's *Giornale* reflects a shared atmosphere and appropriates a series of recurrent *topoi* found throughout the memoirs of the era, albeit adapting and transforming them within the framework of a work possessing undisputed documentary and literary value.

L'articolo propone una riflessione preliminare sui legami tra il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda e l'ampio *corpus* testuale di cui esso fa parte: le scritture autobiografiche della Grande Guerra. Pur riconoscendo l'originalità e la qualità letteraria del volume, che già mostra le straordinarie doti espressive, linguistiche e narrative dell'autore, il testo non può essere fino in fondo compreso senza un raccordo più specifico con le circostanze storiche in cui fu concepito ed elaborato e con il vasto insieme di scritture testimoniali nate dalla medesima esperienza bellica. Il *Giornale* risente infatti di un clima comune e fa propri una serie di *topoi* ricorrenti in tutta la memorialistica dell'epoca, sebbene li adatti e li trasformi nel quadro di un'opera dal valore documentario e letterario indiscusso.

Parole chiave: Carlo Emilio Gadda; Grande Guerra; memorialistica.

Giorgio Nisini: Sapienza Università di Roma
✉ giorgio.nisini@uniroma1.it

Copyright © 2024 Giorgio Nisini
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda è un'opera profondamente legata al suo tempo. Lo è dal punto di vista materiale: senza i fatti accaduti in Europa nel '14-'18 questo libro – come tutti gli altri libri nati in relazione a quei fatti – non esisterebbe. L'affermazione, per quanto generalizzabile e lapalissiana, ha un risvolto diretto sul piano dell'interpretazione: per comprendere a pieno i caratteri e la complessità del diario gaddiano non si può prescindere dalle circostanze storiche in cui il volume è stato concepito ed elaborato, né da un'analisi preliminare del multiforme *corpus* testuale a cui esso appartiene: le scritture autobiografiche della Grande Guerra.

Il raccordo con il contesto, è bene precisarlo, non va inteso in senso restrittivo, non si tratta cioè di proporre una lettura del *Giornale* strettamente storiografica o morfologica, né di diminuire l'originalità di un'opera che, secondo Paola Italia – a cui si deve la cura dell'ultima edizione Adelphi (2023), riveduta e ampliata grazie al ritrovamento di sei taccuini inediti – basterebbe da sola «ad assicurare a Gadda un posto nel nostro Novecento»;¹ si tratta al contrario di valorizzare la sua singolarità e il suo rilievo letterario attraverso una chiave di lettura multifocale, che sappia da un lato esplorarne verticalmente i meccanismi interni, la forza di analisi e di narrazione, la continua tensione tra dramma e farsa, la capacità di documentare la guerra anatomizzando interrogativi e nevrosi personali ecc., dall'altro sondare orizzontalmente le sue connessioni esterne, il suo appartenere a un'epoca di estrema violenza fisica e ideologica, le condizioni psicologiche e materiali che stanno a monte della sua stesura, o ancora il rapportarsi a una memoria letteraria che, secondo l'accezione di Paul Fussell, è sempre capace d'interferire nell'attendibilità storiografica del testimone e di fornire modelli pregressi e inconsapevoli di narrazione.²

Da questo punto di vista il *Giornale* di Gadda ha una natura binaria: insieme perfetto prodotto del proprio tempo e opera prima di uno tra i più grandi scrittori del Novecento, punto di saldatura tra linea verticale e orizzontale che lo rende un testo di forte condensazione visiva, capace cioè di *mostrare* il conflitto attraverso gli strumenti integrati della memoria e della letteratura. Del resto la Grande Guerra ha rappresentato il momento di snodo della storia occidentale moderna, l'evento-trauma che ha determinato il primo vero fenomeno di scrittura di massa dalla portata europea, valutabile non solo sulla quantità di libri di reduci che sono stati scritti e pubblicati in seguito a quell'esperienza – per ragioni di ogni tipo: testimoniali, letterarie, ideologiche, psicologiche ecc. – ma anche e soprattutto su quelli di cui si sono perse le tracce o sono rimasti inediti.

¹ P. Italia, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Adelphi, 2023, p. 556.

² Cfr. P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria letteraria inglese*, trad. it. di R. Falcioni, in D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, il Mulino, 1986.

«Le missive e i diari scritti fra il 1914 e il 1918 riemersi dal passato», ha scritto una volta Fabio Caffarena «costituiscono una percentuale irrisoria dei testi prodotti». ³ La quantità, certo, si riflette statisticamente nella qualità, per lo più bassa e poco significativa in termini di resa letteraria e stilistica, ma ha un risvolto anche dal punto di vista classificatorio; solo per restare alle scritture testimoniali, i generi classici del taccuino, del diario e della memoria convivono con forme più ibride e non sempre univocamente incasellabili in una specifica tassonomia testuale: dal diario-memoria alla biografia-reportage, dalla memoria romanzata all'autobiografia in versi, dal resoconto militare al diario perduto e riscritto ex post (si veda il caso di Romeo Mezzanotte, reduce dai campi di Mauthausen e Kleinmünchen, che dopo aver perso il manoscritto originale del suo *Sotto il torchio* lo riscrisse dopo quasi vent'anni 'fingendo' la presa diretta in una sorta di contraffazione d'autore). ⁴ Ugualmente vasto e variabile è il rapporto tra il tempo della scrittura e il tempo della ricezione, non solo perché si passa da libri pubblicati a guerra ancora in corso o appena conclusa ad altri apparsi a distanza di interi decenni – e qui entra in gioco l'ulteriore tema del rapporto tra opere in vita e opere postume – ma anche per via dall'indefinito spazio grigio rappresentato dalle memorie tuttora inedite o andate perdute.

Gadda, con il suo *Giornale*, non fa eccezione, e non solo per aver smarrito il quaderno «Torino Carso Clodig» durante la rotta di Caporetto – fatto piuttosto diffuso viste le condizioni precarie e d'emergenza con cui si svolgeva la vita nelle trincee, come mostrano i casi analoghi di Attilio Frescura, Luigi Gasparotto, Bonaventura Tecchi, il citato Mezzanotte, tutti in vario modo protagonisti della perdita di un taccuino o di alcune pagine del proprio testo ⁵ – ma anche per l'originalità con cui reinterpreta la soluzione formale da lui adottata, quella del diario. Ciò è evidente fin dal nome scelto per il volume, che preferisce una diversa derivazione etimologica della stessa base latina: non *diarium* ma *diurnalem*, con una più chiara accentuazione della componente cronachistico-informativa che – lo ricorda sempre Paola Italia – trova il suo modello classico nelle cronache di Giulio Cesare, a cui pur si deve l'istituzione della prima forma arcaica di proto-giornalismo rappresentata dagli *Acta diurna populi*. Narrare di sé e degli eventi bellici 'giornalieri', e dunque fondere insieme storia privata e storia pubblica, diventa per Gadda il primo banco di prova stilistico, ma allo stesso tempo il primo parziale atto di autocensura: il *Giornale* apparve solo dopo trentasette anni dalla fine delle ostilità e sulla base di una negoziazione tra «il desiderio di far conoscere la propria 'milizia' e un acuto senso di disagio, se non di

³ F. Caffarena, *Le scritture dei soldati semplici*, in S. Audoin-Rouzeau, J.J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, ed. it. a cura di A. Gibelli, vol. II, Torino, Einaudi, 2007, p. 644.

⁴ Il testo è scritto in prima persona alternando tempo presente e passato prossimo, talvolta con le date apposte in calce, dando così l'impressione di una scrittura 'a caldo'. Nella prefazione, però, Mezzanotte confessa di aver smarrito il «manoscritto della presente operetta, a Bressanone» e di averlo riscritto facendo ricorso ai suoi ricordi di allora e al confronto con la lettura del diario di un suo compagno d'armi, Petrangeli Papini; cfr. R. Mezzanotte, *Sotto il torchio (diario di prigionia)*, pref. di B. Tecchi, Roma, Arti Grafiche Santa Barbara, 1935, pp. 7-8. Per un approfondimento sulla classificazione delle scritture autobiografiche della Grande Guerra, cfr. G. Capecci, *I fronti della scrittura*, Milano, Unicopli, 2017, pp. 16-19 e G. Nisini, *Testimoniare il conflitto. Letteratura, verità e impegno nelle memorie della Grande Guerra*, Pisa, Ets, 2021, pp. 17-30.

⁵ Lo dichiarano gli stessi autori nelle prefazioni ai loro diari e memorie. Cfr. A. Frescura, *Diario di un imboscato*, Vicenza, Galla, 1919, p. 4; L. Gasparotto, *Diario di un fante*, Milano, Treves, 1919, s.i.p.; B. Tecchi, *Baracca 15C*, Milano, Bompiani, 1961, p. 7. Per Mezzanotte cfr. *supra*, n. 4.

vergogna»⁶ verso quelle pagine giovanili. Anche qui, però, non si tratta di un'eccezione: la reticenza e l'autocensura entrano in gioco in molti altri scrittori e memorialisti della Grande Guerra, da Curzio Malaparte – si pensi all'edizione emendata del '23 de *La rivolta dei santi maledetti* – a Mario Puccini, che non si deciderà mai a dare alle stampe il volume *Caporetto. Note sulla ritirata di un fante della III Armata*,⁷ versione profondamente rimaneggiata del suo precedente *Dal Carso al Piave* (1918), così come non è un'eccezione la scelta della pubblicazione tardiva. Basta scorrere i cataloghi editoriali per averne una prima, sintetica, impressione: tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, infatti, e prima della grande ondata di pubblicazioni di soldati semplici e di non letterati, continuano a uscire in ordine sparso diverse opere di scrittori italiani che decisero di tornare sull'esperienza della Grande Guerra a distanza di anni, in alcuni casi raccogliendo in volume testi già apparsi in rivista, in altri proponendo lavori inediti o parzialmente inediti, in altri ancora rievocando gli anni del conflitto in una narrazione più ampia e articolata, dentro ricordi che si estendono ad altre epoche e altre stagioni. Si pensi a *Memorie del tempo presente* di Riccardo Bacchelli (1953), *Baracca 15C* di Bonaventura Tecchi (1961), *L'anno di Caporetto* di Carlo Betocchi (1967), il *Diario 1900-1941* di Giuseppe Prezzolini (1978), oppure all'uscita di varie opere postume come i taccuini di Scipio Slataper, Cesare De Lollis, Emilio Cecchi e Gabriele d'Annunzio, di cui erano già apparse nel 1942 *Le tre redazioni di un taccuino di guerra*. Osservati dentro questa geografia tardiva, i diari di Gadda esprimono da un lato un più generale ritorno d'interesse verso la Grande Guerra del mondo editoriale italiano, ormai libero dalle interferenze ideologiche d'epoca fascista che ne avevano condizionato in vario modo le pubblicazioni (il caso Lussu è paradigmatico), dall'altro la possibilità di tornare più liberamente su un tema centrale come l'esperienza di prigionia, a cui Gadda dedica ampia parte del suo *Giornale*, e che per anni era stato più o meno indirettamente rimosso dalla retorica bellicistica e dall'anatema dannunziano dell'"imboscato d'oltralpe".⁸

Proprio la prigionia rappresenta forse la sezione più interessante, in termini di documento, della memoria gaddiana, considerando appunto la pluridecennale disattenzione della storiografia verso quella triste pagina di storia italiana (il primo studio organico risale agli anni Novanta grazie al pionieristico lavoro di Giovanna Procacci).⁹ Eppure fu una pagina di notevole impatto numerico, oltreché, ovviamente, gestionale e militare: circa seicentomila soldati italiani che durante il conflitto furono rinchiusi nei campi di concentramento tedeschi e austro-ungarici; una cifra imponente – corrispondente a un settimo dell'intero esercito operante al fronte – che documenta la dimensione collettiva e reticolare dell'esperienza di prigionia. Di questa massa enorme di militari, la cui cattura avvenne lungo tutto l'arco della guerra, con un addensamento quantitativo dopo la rotta di Caporetto, circa un sesto non fece mai ritorno in patria. Non possiamo qui riflettere sulle cause di quelle morti (freddo, malnutrizione, pessime condizioni igieniche, disagi psichici, patologie infettive ecc.), che riguardò soprattutto i soldati semplici, sottoposti a

⁶ P. Italia, *Nota al testo*, cit., p. 567. Sul conflittuale rapporto tra Gadda e il suo *Giornale* si veda la recente lettura di Andrea Cortellessa, che ne evidenzia i caratteri di incompletabilità, involontarietà, impossibilità e interminabilità; cfr. A. Cortellessa, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Gadda*, a cura di P. Italia, Roma, Carocci, 2024, pp. 41-59.

⁷ Apparirà postumo solo nel 1987 a cura di Francesco De Nicola presso l'Editrice Goriziana.

⁸ Sull'origine e la diffusione dell'espressione dannunziana, che appare anche nella variante di «imboscato d'oltremare», e sullo sdegno che provocò tra i prigionieri italiani cfr. L. Spitzer, *Italienische Kriegsgefangenenbriefe. Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*, Bonn, Hanstein, 1921, pp. 229-231.

⁹ Cfr. G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

un trattamento molto più rigido e costretti ai lavori forzati, né su tutte le questioni di politica militare che spinsero il Comando Supremo ad adottare, almeno durante la gestione Cadorna, una sistematica strategia di ostacolo agli aiuti alimentari e sanitari ai detenuti;¹⁰ possiamo però valutare il risvolto che il dato quantitativo ebbe da un punto di vista testimoniale. La consistenza numerica dei prigionieri di guerra si riflette, infatti, nell'enorme quantità di opere autobiografiche scritte in seguito a quell'esperienza, molte delle quali sono ancora inedite o non sono state più ristampate, oppure sono state recuperate in maniera parziale o in sede di storia letteraria locale. Tali ragioni di oblio dipesero da più fattori, sia endogeni al sistema letterario – la bassa qualità dei volumi, la loro pubblicazione spesso localistica, affidata a piccoli editori o tipografi di provincia, la focalizzazione del pubblico su altri settori, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, con una crescita di interesse per le esperienze concentrazionarie nei lager nazisti ecc. – sia esogeni e storico-ideologici, a partire dall'operazione propagandistico-retorica del fascismo, che promuovendo a più livelli una rappresentazione mitizzata della guerra (basti vedere la politica sui grandi ossari di stato, culminata con la realizzazione del Sacrario Militare per la III Armata a Redipuglia), scoraggiò per molti anni la diffusione e l'attenzione verso quelle opere che ne ridimensionavano la valenza epica. I testi di prigionia erano da questo punto di vista obiettivi ideali, dal momento che l'atto della resa non solo metteva in scena un'Italia sconfitta e umiliata, ma destava spesso il sospetto della diserzione (meglio i disagi del lager che la morte in battaglia), tanto appunto da orientare il Comando Supremo verso una politica estremamente severa verso chi cadeva in mano nemica.

Il *Giornale* di Gadda non è scollato da questo scenario, anzi lo attraversa in tutti i suoi risvolti pratici e persino retorici: basti pensare alla narrazione vaga e telegrafica del momento della cattura («All'Isonzo, mentre invano cercavamo di passarlo, fummo fatti prigionieri»),¹¹ che in un secondo momento l'autore rielabora in un più dettagliato 'Memoriale' da conservare, *pro domo sua*, «in caso di accuse».¹² Gadda, come molti altri prigionieri-testimoni, è perfettamente consapevole che la propria condizione di recluso può essere causa di calunnie e di risvolti giudiziari, dimostrando così piena coscienza del problema ideologico-militare della diserzione – ed è preveggenze in tal senso, visto che al rientro in patria fu costretto a redigere una «Relazione sui fatti d'arme» da sottoporre a una commissione d'inchiesta (fu pubblicata postuma nel 1991 su «Lingua e Letteratura»).¹³ La narrazione autobiografica risente di questo clima di diffidenza e insinuazioni, tanto da condizionare in maniera più o meno manifesta la maggior parte delle memorie che sono giunte fino a noi, in alcuni casi fornendo il movente stesso per la scelta della scrittura (è il caso, tra i tanti, di Arturo Tarabusi: «Non avrei mai pensato a scrivere questi “Ricordi di Prigionia” se non si fosse tentato da alcuni, in buona o in mala fede, di farci passare per “imbo-scati d'Oltre Alpi”»; o ancora di Luigi Amadei: «Mi sono deciso a dare alle stampe questi ricordi per dimostrare, con la narrazione delle sofferenze patite nei pochi e lunghissimi mesi della mia

¹⁰ Per un approfondimento su questi temi, oltre al fondamentale lavoro di Procacci (per cui cfr. *supra*, n. 9), si vedano anche gli studi di C. Pavan, *I prigionieri italiani dopo Caporetto*, Treviso, Pavan, 2001; P. Pozzato, *Prigionieri italiani*, in M. Isnenghi (dir. da), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. III, t. 1, Torino, Utet, 2008, pp. 244-252; F. Montella, *Prigionieri. I militari italiani nei campi di concentramento della Grande Guerra: la detenzione, il ritorno, l'internamento in patria, l'oblio*, Noventa Padovana (PD), Mediagraf, 2020.

¹¹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 252.

¹² *Ivi*, p. 283.

¹³ Cfr. *Relazione di Gadda sulla cattura*, «Lingua e Letteratura», VIII, 1991, 16, pp. 30-45.

prigionia, di quanta pietà siano degni i combattenti che ebbero la sventura di essere catturati [...]. Chi, come me e tanti altri, si fece catturare col fucile ancora caldo nelle mani o con la baionetta rossa di sangue nemico non merita la taccia di traditore»,¹⁴ in altri sollecitando l'autore a manipolare tatticamente i fatti accaduti (caso macroscopico è quello di Giuseppe Giuriati, un contadino trevigiano che nel pubblicare il suo *Diario di guerra* nel 1935 modifica, stravolgendone il senso, quanto aveva scritto nel taccuino originario: la gioia per essere stato fatto prigioniero dagli austriaci si trasforma, con uno strategico colpo di penna, in patriottica disperazione),¹⁵ in altri ancora enfatizzando la narrazione di alcuni episodi, come il momento della cattura, che viene raccontato sulla base di una rappresentazione eroica dello scontro con il nemico – il sottotesto è chiaro: l'atto della resa non è avvenuto sulla base di una scelta volontaria, ma solo dopo una resistenza valorosa e patriottica.¹⁶

La ricorrenza di queste procedure retoriche pone, del resto, la questione dei *topoi*, che nell'analisi di un vasto insieme testuale diventa indiziaria di una circolazione profonda d'immagini, informazioni e stati d'animo. Un sondaggio ad ampio raggio sulle scritture della Grande Guerra mostra infatti la presenza diffusa di segmenti tematici che tornano in numerose memorie, e Gadda non ne è esente, perché si tratta di *topoi* di matrice storica, ovvero imputabili alla comune esperienza vissuta: il viaggio attraverso i territori nemici, la mancata ricezione dei pacchi-viveri, la preoccupazione per i familiari, le malattie e le umiliazioni, i tentativi o i progetti di fuga, le attività ricreativo-culturali (biblioteche, concerti, conferenze, giornali di campo ecc.), e ancora e soprattutto il supplizio della fame, a cui si correla la narrazione delle conseguenze che essa produce nei detenuti, non solamente psico-corporali, ma anche sociali: la sospensione di qualsiasi comportamento civile, la lotta cinica per l'accaparramento del cibo, il degrado a rango animale.¹⁷

Gadda, a differenza di altri memorialisti, rielabora tutti questi temi con una tensione analitica e una forza espressiva che non ha eguali, ma la piattaforma condivisa è la stessa – stessa la materia vissuta, gli eventi accaduti, i tempi e gli spazi, che diventano ancora più esatti se confrontati con le scritture dei prigionieri del suo stesso campo di reclusione, Cellelager. Un caso da questo punto di vista esemplare è la scrupolosa cura analitica con cui Gadda descrive la visita del Nunzio apostolico Eugenio Pacelli, futuro papa Pio XII, che varcò le soglie del campo tedesco il 20 settembre 1918. Si tratta di un avvenimento che non solo suscitò molta speranza e commozione tra i reclusi (cattolici e non cattolici), ma che per la sua stessa eccezionalità trovò riscontro nelle memorie di molti altri testimoni: da Noè Grassi a Guido Sironi, da Arnaldo De Paolis ad Arturo Carlo Guastoni.¹⁸ Non è qui possibile riportare l'ampia serie di brani dedicati a quella visita, che

¹⁴ A. Tarabusi, *Memorie di prigionia*, Reggio Emilia, Tip. Dei Comuni, 1919, p. 7; L. Amadei, *Prigionieri di guerra, alta la testa!*, Milano, "La Prora", 1934, p. 9.

¹⁵ Sul caso Giuriati, cfr. C. Pavan, *I prigionieri italiani dopo Caporetto*, cit.

¹⁶ Per una prima analisi della narrazione dell'attimo della resa e della cattura nei testi di prigionia, cfr. C. Pavan, *I prigionieri italiani dopo Caporetto*, cit.

¹⁷ Per un approfondimento sui *topoi* della memorialistica di prigionia cfr. G. Nisini, *Testimoniare il conflitto*, cit, pp. 50-60. Si veda anche G. Mamone, *Le scritture dei prigionieri italiani nella Grande Guerra*, «Vegueta», 2019, 19, pp. 307-337.

¹⁸ Cfr. [N. Grassi], *Quattordici mesi di prigionia di guerra in Germania*, Roma, Marinelli, 1920; G. Sironi, *I vinti di Caporetto*, Gallarate, Tip. Moderna, 1922; A. De Paolis, *Due momenti della vita di un grande romano: Eugenio Pacelli*, «La Strenna dei Romanisti», 1963, 24; ora, a stralci, in R. Anni, C. Perucchetti (a cura di), *Voci e silenzi di prigionia. Cellelager 1917-1918*,

nei testi più dettagliati – *in primis* proprio il *Giornale* gaddiano – occupa un numero di pagine considerevole, ma si vedano almeno alcuni passaggi relativi all'episodio più importante di quella giornata, e cioè la predica che l'arcivescovo tenne presso la piccola cappella del lager:

Visita del nunzio apostolico a Monaco, monsignor Pacelli. Entra nel campo alle quindici con un tempo orribile. È accompagnato dal cappellano tedesco, con tanto di cappello a cilindro, e da un lungo corteo di ufficiali tedeschi fra cui il comandante del campo. Gli cammina allato anche il nostro generale. Va in chiesa. Lungo il percorso, nella notte sono stati piantati alberi posticci per dare l'illusione di un luogo ridente. Due soldati tedeschi vanno e vengono presso il cancello d'ingresso e portano un lettino a rete metallica per incontrarsi, come a caso, col nunzio e dargli ad intendere che tali sono i nostri letti. Ma l'arcivescovo è giunto in ritardo e il trucco non riesce. Il prelado fa in chiesa una predica di circostanza e ci annunzia prossime l'arrivo di un pacco del Santo Padre. Poi riceve in una baracca i reclami dei prigionieri, ma se ne va senza aver visto nulla della nostra vita.¹⁹

Con voce squillante, con impeto oratorio, Mons. Pacelli fece un breve discorso evidentemente preparato [...]. Disse, con frasi diplomaticamente misurate, di recare a noi, con la benedizione del Papa, anche il saluto della nostra Patria diletta, di quella meravigliosa Italia, alla quale non potevano mancare fulgidi destini. Disse che in quel momento egli sapeva di portare a noi anche il pensiero, lo strazio, le preghiere dei nostri cari. Disse che, nonostante la sventura toccataci, egli sapeva di parlare non a dei vili o a dei traditori, ma a soldati degni delle prime undici battaglie dell'Isonzo. Concluse con l'augurio che presto, presto avesse a finire il nostro doloroso e duro esilio e che anche il nostro dolore e le nostre sofferenze potessero giovare alla causa della nostra Patria. Queste parole, il cui tono franco e cordiale vinceva e superava anche la doverosa compostezza diplomatica della forma, elettrizzarono l'ambiente.²⁰

Parlò della sofferenza, della rassegnazione, della fiducia in Dio e delle nostre famiglie. Ma dove raggiunte per noi il sublime, e fu ad ogni frase interrotto da grida e da appalusi, fu quando disse che tutti dovevano essere persuasi che noi avevamo compiuto il nostro dovere, che fra noi si trovavano quelli che avevano combattuto tutte le battaglie dell'Isonzo e quelle delle montagne, che gli sconfitti erano gli imboscati e i vigliacchi, che la Patria doveva esserci riconoscente.²¹

La lettura comparata di questi resoconti mostra non solo quanto uno stesso fatto, documentato da diverse angolazioni – e dunque da diverse visioni del mondo, da diverse sensibilità e ideologie, da diverse capacità di rielaborazione stilistica ecc. – venga restituito in maniera non univoca e a volte perfino contraddittoria,²² rilanciando così la *vexata quaestio* dell'inaffidabilità delle testimonianze personali come fonti storiche (e sulla Grande Guerra si riveda il classico *Témoins* di Jean Norton Cru);²³ ma anche quanto il punto di vista letterario, di cui il giovane Gadda è senz'altro il principale interprete, riesca a cogliere qualcosa che va oltre il fatto stesso,

Roma, Gangemi, 2015; Ex Combattente X [A.C. Guastoni], *Tra i martiri ignorati (Prigionieri di guerra)*, con bozzetti di U. Galati, Milano, Insubria, 1935. Si veda anche N. Nicchiarelli, in G. Re, *Prigionieri dimenticati. Cellelager 1917-1918*, Milano, Mursia, 2008, pp. 146-150, pp. 267-273.

¹⁹ [N. Grassi], *Quattordici mesi di prigionia di guerra in Germania*, cit., pp. 68-69.

²⁰ G. Sironi, *I vinti di Caporetto*, cit., p. 231.

²¹ A. De Paolis, *Due momenti*, cit., p. 136.

²² Per questa analisi comparata, cfr. G. Nisini, *Scrittori italiani a Cellelager. Spazio e memoria in un ricordo di prigionia della prima guerra mondiale*, in S. Sgavicchia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Pisa, Ets, 2017, pp. 367-377. Sulla narrazione della visita di Pacelli a Cellelager si vedano anche F. Pierangeli, *I «destini glaciali» e la voce della pietà. Gadda, il Nunzio Pacelli e altri testimoni da Cellelager, campo di prigionia della Grande Guerra*, in Id. (a cura di), *L'ordalia della Grande Guerra. Poeti, interventisti, cappellani di fronte all'«inutile strage»* (Gadda, Ungaretti, Rebora e altri), «Stadium», III, 2015, I, pp. 40-56.

²³ J.N. Cru, *Témoins. Essais d'analyse et de critique des souvenirs des combattants écrits en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929.

e che riguarda la sua natura e la sua interpretazione. In tal caso la diversità e la qualità della narrazione, così come le prospettive ideologiche che ne stanno alla base, mostrano differenze tra i vari scritti senza dubbio macroscopiche: Grassi liquida il discorso di Pacelli in due battute, come «una predica di circostanza» che non sembra suscitare alcuna impressione degna di nota nei reclusi, in un resoconto polemico e dal tratto sommario e cronachistico; Sironi, invece, con una prosa più distesa e dettagliata, sebbene condizionata dall'uso di formule e stilemi provenienti dalla più trita retorica nazionalistica («meravigliosa Italia», «fulgidi destini», «causa della nostra Patria»), avverte in quello stesso discorso un tono «franco e cordiale», capace di superare «la doverosa compostezza diplomatica della forma, elettrizzando l'ambiente»; De Paolis, infine, in un racconto stilisticamente più controllato, arriva addirittura a percepire nelle parole di Pacelli una dimensione «sublime», dipingendo un clima di euforia e di completa compartecipazione emotiva («fu ad ogni frase interrotto da grida e da appalusi»).

Rispetto a questo esempi, Gadda procede con una strumentazione narrativa molto più complessa, sembra cioè che l'episodio da lui rievocato, appunto il discorso di Pacelli, lontano dall'essere ricondotto all'interno di stereotipi stilistico-narrativi o dal rischio della retorica patriottica, passi attraverso il filtro di una riflessione di maggiore tensione etica, psicologica e politica, che procede lungo una descrizione in cui soggetto e oggetto, rendiconto esteriore e interiore, si muovono sui livelli di una prosa letteraria già matura e problematica, che mostra come la nuda freddezza del dato oggettivo non sia mai circoscrivibile in sé, in una forma di autosufficienza fattuale, ma sia sempre sviluppabile in una riflessione esistenziale o epistemologica, o sottoponibile al dubbio. Ed ecco allora l'inquieta meditazione sul proprio passato e sul proprio destino che gli suscitano le parole del Nunzio:

Sentii con quella forza subcosciente che è tanto forte in me nei momenti patologici che realmente la mia, la nostra vita è un brevissimo tempo; che già mezza è trascorsa senza frutto d'onore, senza una gioia; sentii con intensità spasmodica che non un sorriso di giocondità ha rallegrato i miei giorni distrutti; ho patito tutto, la povertà, la morte del padre, l'umiliazione, la malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno, per finire a Caporetto, nella fine delle fini [...]. Sentii in quel momento, con l'intensità di un asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese? Niente, niente. Morirò come un cane, fra dieci, fra trent'anni; senza famiglia, senza neppur aver goduto nel doloroso cammino di aver a lato mia madre, i miei cari fratelli.²⁴

Oppure l'avvertenza di un contrasto tra la parte più formale della predica e una vaga tensione religiosa:

La sua voce era fredda, acuta, il tono untuoso e calcolato; il discorso appariva preparato. Tuttavia suonò in esso, o mi parve, la voce della pietà e della religione e il mio spirito facile alla visione entusiastica delle cose ne rimase commosso. Gli occhi mi si riempirono di lacrime e il cuore di lacerante tristezza quando disse dell'amore di patria e dell'amore di Dio che s'accordano nei cuori ben nati, quando parlò della nostra terra radiosa «che la natura e l'arte e il genio fanno superba» [riferisco compendiando]; quando pregò il Signore che nella terribile prova i nostri animi si rafforzassero e il nostro pensiero considerasse che questa vita è solo un passaggio.²⁵

²⁴ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., pp. 403-404.

²⁵ Ivi p. 403.

O ancora la conclusione interrogativa, e dunque problematica, con cui Gadda cerca di capire il senso di quella visita, il confine tra vuoto formalismo politico e autentica compartecipazione apostolica:

Che cosà farà il Nunzio per noi? La sua visita è stata una formalità diplomatica del Vaticano e nulla più, oppure, oltre a questo, è stata la visita di un uomo di cuore, capace di rappresentarsi la sofferenza dei suoi simili? Le sue parole erano dettate dalla convenienza o sgorgavano dal sentimento? Confesso di non arrivare a rispondere.²⁶

Si torna allora a quanto dicevo in premessa, lo sguardo orizzontale aiuta a mettere meglio a fuoco alcune caratteristiche strutturali del testo gaddiano, il suo far parte di un *corpus* nato da una comune esperienza che presenta molti tratti tematici comuni, ma contemporaneamente ne evidenzia le particolarità e le asimmetrie, svela i caratteri di uno stile e di una capacità di sguardo che porta la narrazione dell'episodio in sé, l'avvenimento circostanziato, la cronaca di guerra, a scrutare la tensione tragica che ci sta dietro, le ragioni e irragioni che lo determinano. È ciò che dirà Gadda molti anni dopo nell'*Inchiesta sul neorealismo* curata da Carlo Bo (1951), quando osservando con tono critico la produzione letteraria del secondo dopoguerra, ne indicherà il principale difetto nell'assenza di una dimensione noumenica che oltrepassi «il morto corpo della realtà».²⁷ Da questo punto di vista la letteratura preme già *in nuce* sulla pagina gaddiana, perché il *Giornale* non è solo un «eccezionale documento storico», ma «un'opera in sé, originalissima e autonoma»,²⁸ dove appunto la documentazione quotidiana di quanto visto e osservato, in molti tratti immediata ed estemporanea, prodotta di getto, e dunque all'apparenza ricadente nella mera cronaca esteriore, diventa in realtà spazio in cui si intersecano reminiscenze letterarie, sperimentazioni linguistiche, acrobazie espressive, immersioni nella complessità e nel dubbio del conoscere che, tramite le 'indefettibili' armi della scrittura, sollecitano «la torbidezza» del diario gaddiano a somigliare, come scrisse l'autore stesso, «alla torbidezza della vita».²⁹

²⁶ Ivi, p. 406.

²⁷ Cfr. C. Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Eri, 1951, p. 51.

²⁸ P. Italia, *Nota al testo*, cit., p. 556.

²⁹ C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 438.

La digitalizzazione dell'antologia
«Those who from afar look like flies»
Un 'case study' per la 'rimediazione'
di uno strumento didattico e critico

Fabrizio Bondi

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

This paper aims to describe the methodology, the process of creation and the structure of a digital interactive platform through which a team of literature scholars, poets, web graphics and developers is trying to renew the old educational instrument called 'anthology'. After a reflection about the history, the inherent methodological problems and the question of traditional anthologies usefulness in the new pedagogy, the paper will focus on the starting point of the project, the anthology *Those who from afar look like flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, edited by Luigi Ballerini. From the original idea of a digital Palace of Memory, the project has evolved until the idea of an immersive, ironical and postmodernist *Wunderkammer*. All the textual contents of the original anthology were transferred in the digital container (and also a significant part of the critical material), but the team has created also a level (called 'Discover') in which the poets, the movements and the debates of contemporary Italian poetry are enacted in a catchy and funny way.

Nell'articolo si descrive la metodologia e il processo di creazione di una piattaforma digitale interattiva attraverso la quale un *team* di critici, poeti, grafici web e sviluppatori sta cercando di rinnovare lo strumento educativo dell'antologia. Dopo una riflessione sulla storia, i problemi metodologici l'utilità delle antologie tradizionali nella nuova pedagogia, ci si soffermerà sul punto di partenza del progetto: *Quelli che da lontano sembrano mosche. Antologia della poesia italiana da Pasolini ai giorni nostri*, a cura di Luigi Ballerini. Dall'idea di un Palazzo della Memoria digitale, il progetto si è evoluto fino a una *Wunderkammer* immersiva, ironica e postmoderna. Nel contenitore sono stati trasferiti tutti i testi dell'antologia originale (nonché una parte del materiale critico), ma il *team* ha creato anche un livello (denominato 'Discover') in cui i poeti, i movimenti e i dibattiti della poesia italiana contemporanea sono rappresentati in modo accattivante e divertente.

Parole chiave: 'cut-up'; 'digital humanities'; Luigi Ballerini; Neoavanguardia; 'Wunderkammer'.

Fabrizio Bondi: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli
✉ fabrizio.bondi@unisob.na.it

Copyright © 2024 Fabrizio Bondi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nel presente contributo vorrei innanzitutto rendere conto di un'esperienza, tuttora in corso, di digitalizzazione di un oggetto analogico.¹ Quest'ultimo è una recente antologia di poesia italiana contemporanea, «da Pasolini al presente». Infatti, sotto il titolo un poco sibillino di *Those Who From Afar Look Like Flies* (*Quelli che da lontano sembrano mosche*, il cui significato spiegheremo nel prossimo paragrafo) Luigi Ballerini (University of California, Los Angeles, New York University) e Beppe Cavatorta (University of Arizona),² hanno riunito una cospicua messe di testi accuratamente tradotti in inglese da diversi traduttori, accompagnata a propria volta da una mole di apparati didattici e approfondimenti critici di inusitata ricchezza.

A partire da tale caso particolare, vorrei riflettere sulle caratteristiche critiche di uno strumento come l'antologia (par. 1), utilizzato tradizionalmente nell'insegnamento della letteratura, e sulla possibilità di una sua rivitalizzazione tramite il digitale, operata soprattutto aggiungendo alla classica scelta di testi e paratesti un livello di messa in scena 'spettacolare' ed *engaging* per il lettore contemporaneo (parr. 5-7).

Contestualmente, il presente articolo mira a illustrare le origini di questo progetto (par. 3), nonché a dispiegare alcune riflessioni inerenti soprattutto i problemi metodologici riguardanti la costruzione di oggetti consimili (soprattutto par. 5), anche in vista di una loro valorizzazione nella ricerca, nella didattica e nella divulgazione. Ad esempio, benché la «nuova scuola» implichi secondo i programmi ministeriali l'utilizzo di strumenti digitali, raramente ciò va oltre l'impiego di Google e della Lim. La proposta di digitalizzazione di *Flies* potrà dunque interessare anche una didattica consapevole – come il progetto *Wunderkammer della poesia italiana contemporanea* ha voluto essere – dei linguaggi, degli strumenti, degli stili grafici del web: universo nel quale oggi una vasta parte della popolazione (soprattutto giovane) vive letteralmente immersa.

Allo stesso tempo, si mostrerà come le metodologie applicate alla «rimediazione»³ dell'oggetto antologico, sia per il trattamento dei materiali letterari, sia per quelli visivi e multimediali ai primi collegati, seguano un criterio filologico rigoroso, per quanto non pedantesco. Ci si perdonerà, infine, un minimo grado di narratività talvolta riscontrabile nel contributo; ma chi ha esperienza di simili operazioni sa quanto sia avventurosa la realizzazione di un oggetto digitale, quanto piena di svolte, bivi, cambiamenti di rotta imposti da esigenze materiali, ma anche da cambiamenti di prospettive teoriche 'in corso d'opera'.

¹ Il titolo (in parte provvisorio) del progetto è *Mosche. Una Wunderkammer della poesia italiana contemporanea*; finanziatore e promotore: [Casa Italiana Zerilli-Marimò-New York University](#); ideatore, *art director* e 'sceneggiatore': Luigi Ballerini; collaboratore ai testi: Fabrizio Bondi; realizzazione grafica e sviluppo web: [Studio NetSeven](#).

² L. Ballerini, B. Cavatorta (eds.), *Those Who From Afar Look Like Flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, t. I, 1956-1975, foreword by M. Perlof, Buffalo-Toronto-London, University of Toronto Press, 2017; Id. (eds.), *Those Who From Afar Look Like Flies. An Anthology of Italian Poetry from Pasolini to the Present*, t. II, 1975-2015, foreword by C. Bernstein, Buffalo-Toronto-London, University of Toronto Press, 2023. D'ora in poi designerò l'antologia coll'abbreviativo *Flies*.

³ Sul concetto, si veda l'ormai classico J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA)-London (UK), The Mit Press, 2000.

1. *L'antologia, l'antologia poetica, questa antologia*

Un'antologia non è per niente un oggetto neutro, un deposito di testi frutto di una scelta meccanica o anodina, magari in ossequio a una determinata tradizione. E quand'anche lo fosse – come vediamo avvenire spesso ancora oggi – le scelte fatte a monte sono frutto di una precisa impostazione critica, se non di un giudizio estetico radicale e addirittura di un'intenzione politica. Benché non si tratti di un'antologia, la celeberrima *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis (prima ed. 1870), a propria volta monumento della «letteratura italiana» che essa storicizza, se non crea, contiene un sistema di ripulse, accettazioni, giudizi di valore che ne fanno una sorta di antologia in potenza (per non parlare, ovviamente, delle concrete citazioni di testi in essa presenti).⁴ Vi era, prima di De Sanctis (egli stesso lo ricorda parlando del proprio apprendistato con Puoti) la tradizione delle 'bellezze' di un determinato Autore, luoghi consacrati e recintati dal pubblico di lettori e letterati nel continuum delle opere di quello; che avevano lo scopo di fornire ai giovani, nell'ambito di un'educazione letteraria ancora improntata alla retorica, *exempla* da imitare nella composizione.⁵

Oggi, venute meno le *auctoritates* e grazie al web, ciascuno se la potrebbe costruire da sé, un'antologia di testi; gli strumenti non mancano. A parte il *mare magnum* di Google Books, si hanno a disposizione strumenti ottimi, come – tanto per fare un solo nome – *Biblioteca italiana*,⁶ sito dal quale, garantito il rigore dei testi integrali ivi contenuti, un professore (ad esempio) potrebbe trarre il suo florilegio, restandogli ovviamente l'onere del commento, della contestualizzazione, e soprattutto della 'vivificazione' della parola poetica. Qui, semmai, verrebbero a galla altri problemi per i quali, però, non vi sono medicine digitali che tengano.

Vale tuttavia la pena, a mio parere, di provare ad applicare tali 'farmaci' a uno strumento come l'antologia, che oggi qualcuno – nella situazione tanto pressante quanto a volte confusa di una didattica 'n. o', o della «classe senza pareti» profetizzata da Marshall McLuhan negli anni Cinquanta,⁷ in seguito al *boom* dei media elettrici – vorrebbe destinato a riempire gli scantinati degli edifici scolastici, o le soffitte di famiglia.

Nello specifico, il nostro punto di partenza è un monumento di migliaia di pagine, in due grossi tomi bilingui (italiano e inglese), arricchito, come abbiamo accennato, da apparati critici e didattici di grande qualità e completezza. Insomma, uno strumento di lettura e consultazione

⁴ Essa andò poi a saldarsi (forse per via di, seppur diverso, idealismo: ma il problema non si può certo liquidare in una nota) alla vulgata concezione crociana di poesia, che privilegia alcuni momenti elativi in cui l'«intuizione lirica» e l'«espressione» 'bucano' la ganga della 'struttura' (cfr. B. Croce, *Breviario di Estetica - Aesthetica in nuce - Le due scienze mondane: l'estetica e l'economica*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 42-45). Così, ragioni politiche ed estetiche furono all'origine, com'è noto, della sostanziale recisione del Seicento dalle antologie, e dunque dai programmi scolastici.

⁵ La tradizione risaliva almeno al Cinquecento; nota ad esempio Anna Langiano: «Al *Furioso* come bacino di esempi retorici si rivolge Orazio Toscanella nelle *Bellezze del Furioso* (1574)», cfr. A. Langiano, *Sulla ricezione cinquecentesca del «Furioso» nelle arti: traduzioni possibili?*, «Cahiers d'études italiennes», 2013, 17, pp. 71-91. Il ruolo chiave della *Crestomazia italiana* di Leopardi (1827) nel passaggio da questo tipo di repertori a una raccolta di brani d'autore che volessero fornire un 'panorama' di una cultura letteraria nazionale fu sottolineato per tempo da Giulio Bollati (cfr. G. Bollati, *Introduzione a G. Leopardi, Crestomazia italiana. La prosa*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-CXIV: VII-VIII).

⁶ Senza parlare di strumenti ormai digitalizzati come il Dizionario biografico degli italiani o l'Enciclopedia Italiana Treccani o anche (se naturalmente usata *cum grano salis*) la fin troppo vituperata Wikipedia.

⁷ Cfr. M. McLuhan, *Classroom without walls*, in E. Carpenter, M. McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, Beacon Press, 1957, pp. 1-3.

che ha pochi eguali, mi sembra di poter affermare, nel panorama odierno. Il suo titolo si riferisce a una celebre «antologia cinese» immaginata da Borges, che attirò l'attenzione e suscitò il riso di Foucault:⁸ sia lo scrittore che il filosofo si prendevano gioco della pretesa oggettività delle nostre tassonomie, esatto riflesso di una pretesa 'razionalità' proiettata nella natura. «[Q]uelli [gli animali] che visti da lontano sembrano mosche» dello scrittore argentino sono divenuti per Ballerini e Cavatorta, intellettuali dotati di una vasta esperienza sulle due sponde dell'Atlantico, ma ormai avvezzi alla prospettiva nordamericana, i poeti italiani che *foisonment* (per rubare il bellissimo verbo di Foucault) nella loro antologia.⁹ Da quella prospettiva essi non potevano che essere visti dalla maggioranza dei lettori come puntini indistinti, tanto numerosi quanto indifferenziati.¹⁰

Il fatto che si tratti, poi, di un'antologia della poesia italiana non è una circostanza secondaria.¹¹ Si sa che le antologie poetiche hanno avuto soprattutto a partire dal tardo XIX secolo quasi una funzione di manifesto (si ricordino i mitici *Poets maudits* di Verlaine, 1884) nelle quali il gesto della scelta si carica di un significato più che mai pregnante. La Neoavanguardia italiana stessa si lanciò sul mercato culturale proprio con un'antologia: *I Novissimi. Poesia per gli Anni Sessanta*, a cura di Alfredo Giuliani,¹² che conteneva i testi della cellula poetica di quello che sarebbe stato il Gruppo 63. Venne poi la *Poesia italiana del Novecento* curata da Edoardo Sanguineti,¹³ nella quale l'esaltazione di Gozzano (riletto peraltro in una chiave originale); l'inserimento di Lucini come proto-versoliberista incendiario e provocatore; l'inclusione di pezzi del Futurismo e l'importanza attribuita a Dino Campana (oltre al ridimensionamento di 'miti' quali Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti ecc.) dimostravano chiaramente l'intenzione di manomettere il canone, anche allo scopo di creare dei precedenti che sostenessero le operazioni della Neoavanguardia.¹⁴

Una decina di anni dopo, l'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo¹⁵ si presentava ancora come precisamente orientata sul piano critico-militante. Negli anni seguenti, per lo più, abbiamo invece assistito a un alternarsi (o forse sarebbe meglio dire a un contaminarsi) di tale

⁸ Cfr. l'incipit della *Préface* «Ce livre à son lieu de naissance dans un texte de Borges, dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre: de celle qui à notre âge et notre géographie – ébréchant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement de l'être, faisant vaciller et inquietant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre» (M. Foucault, *Préface*, in *Les mots et les choses: Une archéologie des Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 7-16: 7).

⁹ E prima ancora, naturalmente, nella realtà italiana, sempre doviziosa di poeti.

¹⁰ Comprensibilmente, la stessa natura bilingue dell'operazione implicitamente rimanda a una volontà se non di colmare questa distanza, di diminuirla, permettendo al pubblico non solo americano di attribuire a quei puntini una fisionomia. Non che non vi sia, da parte nostra, una simmetrica ignoranza della poesia statunitense: ma sicuramente la disparità di potere culturale giustifica ampiamente l'aiuto portato ai piccoli ma industriosi insetti nostrani.

¹¹ Sull'antologia come «operazione ermeneutica» v. il contributo di una poetessa e studiosa contemporanea, Maria Borio, [L'Antologia, la forma Libro e il concetto di 'generazione' in poesia](#), «Nuovi Argomenti», 21 agosto 2015 [pagina consultata il 24 Giugno 2024].

¹² L'antologia è stata recentemente tradotta in inglese per iniziativa e opera di Ballerini, cfr. A. Giuliani, *I Novissimi. Poetry for the Sixties*, edited by L. Ballerini, F. Santini, New York, Agincourt Press, 2019.

¹³ E. Sanguineti (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971². Non che la scelta sanguinetiana fosse puramente 'militante': le stesse dimensioni dell'opera denunciano anche una volontà di esaustività e completezza.

¹⁴ Cfr. S. de Nobile, *Il Parnaso al vaglio dell'Avanguardia*, «Esperienze letterarie», XXXV, 2010, 4, pp. 1-14.

¹⁵ P.V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

modello militante con un antologismo più 'ecumenico', di cui forse l'importante impresa di Alfano e Cortellessa, eloquente già dal titolo,¹⁶ è esemplare.

Stante il fatto che qualsiasi scelta, anche ampia, presuppone un giudizio, e dunque un insieme di categorie a priori, possiamo affermare che negli ultimi decenni, forse, si sono costruite antologie più per tratteggiare un paesaggio che per edificare o autorizzare una poetica (altro termine quasi caduto in disuso), in ossequio a un sistema di categorie, cioè di valori: entità notoriamente in crisi non solo nell'*episteme* letteraria. In questo senso, l'antologia di Ballerini e Cavatorta si muove in una direzione decisamente diversa.

Flies ci fornisce infatti sì un repertorio ricchissimo della poesia italiana contemporanea (con un'attenzione peraltro inedita al cosiddetto Ipercontemporaneo) senza rinunciare però a una precisa e anzi battagliaia posizione critica. Si tratta anzi di un radicale cambiamento di prospettiva: la storia della poesia italiana contemporanea è vista soprattutto attraverso gli occhiali della Neoavanguardia, o più in generale della poesia 'sperimentale' e 'di ricerca':¹⁷ tutti fenomeni in altri repertori generalmente marginalizzati.

Fu Pasolini a parlare della «vergogna» che si doveva provare per aver fatto la Neoavanguardia:¹⁸ all'opposto, quest'ultima e le esperienze ad essa collegate sono indicate da Ballerini come 'motori' della modernità poetica italiana. Un'altra delle tesi che l'antologia sostiene con forza, attraverso le sue scelte e i suoi apparati, coincide con un ennesimo rovesciamento: in questo caso la generalizzata opinione di una crisi cui la poesia italiana sarebbe andata incontro negli anni Settanta.¹⁹ Al contrario, proprio nei Settanta, sostiene Ballerini, non solo non vi è crisi, qualitativamente e quantitativamente, ma autori che non avevano accolto con favore (se non combattuto vivacemente) le posizioni e la produzione della Neoavanguardia e dintorni, cominciano a mostrare di esserne in vari modi influenzati: si veda, e.g., il *Trasumanar e organizzar* (1971) del medesimo Pasolini (per non citare il celebre caso della montaliana *Satura*, uscita guarda caso lo stesso anno).

Proprio da Pasolini, e dalla sua polemica con Sanguineti sulla questione del nuovo realismo (e della nuova poesia), questione con la quale inizia il primo tomo di *Flies* (*At the Bushmill of Realism: a querelle*),²⁰ è in effetti scaturita, come vedremo, l'idea embrionale per una messa in scena animata, un nucleo verbo-visivo di quello che sarebbe poi stato trasformato, grazie all'apporto di diverse competenze, in una forma di *storytelling* digitale.

¹⁶ G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella, 2005.

¹⁷ Di tali problemi terminologici, e dei relativi concetti, si è discusso nella tavola rotonda *Research poetry?* nella terza giornata del convegno *The Reappearing Pheasant. Un incontro di poeti e critici americani e italiani*, presentato da Casa Italiana Zerilli-Marimò presso la New York University, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di New York, coordinata dal prof. L. Ballerini (New York, 11-12-13 novembre 2022). L'uscita degli atti del Convegno è prevista per l'autunno del 2024.

¹⁸ Passando in rassegna i poeti del terzo numero dell'«Almanacco dello specchio» Mondadori del 1974, dopo avere apposto un laconico «NO» alla poesia di Giorgio Celli, Pasolini chiosa: «Non si può continuare a fare poesia avanguardistica "normalizzando" la Neoavanguardia. Bisogna vergognarsi di averla fatta. Vergognarsi calvinisticamente», cfr. P.P. Pasolini, «Almanacco dello specchio n. 3», in *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 2042.

¹⁹ Si veda al proposito B. Manetti et al., *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), Genova, S. Marco dei Giustiniani (in particolare l'intervento di G. Alfano, *Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta*, in ivi, pp. 15-34).

²⁰ Cfr. *Flies*, t. I, pp. 5-157.

A puntare in alto, sia in termini di interattività sia di *user interface*, ci obbligavano le circostanze i modi stessi con cui l'idea del 'salto' digitale era stata concepita.

3. Il 'salto' digitale. Idea embrionale e richieste della committenza

L'idea in questione è nata infatti dall'incrocio di due esperienze intellettuali, quella del più volte citato prof. Ballerini e della prof.ssa Lina Bolzoni. Non sarà inutile soffermarsi brevemente sui rispettivi *curricula*. Docente emerita alla Scuola Normale di Pisa, presso la quale ha insegnato a lungo Storia della letteratura italiana, Accademica dei Lincei e studiosa del Rinascimento di fama internazionale, Bolzoni si è occupata tra l'altro di *ars memoriae*, predicazione medievale, rapporto tra parola e immagine e, ultimamente, di storia della lettura.²¹ Luigi Ballerini è anche, e forse innanzitutto, un poeta, che raccoglie consapevolmente l'eredità della Neoavanguardia e della poesia di ricerca.²² Contemporaneamente, egli si muove anche come traduttore tra varie lingue, e porta avanti un suo originalissimo insegnamento della poesia e della cultura italiana e anglo-americana tra Los Angeles e New York.

La convergenza degli interessi dei due studiosi, per quanto intuitivamente possibile, non era scontata. Inizialmente essi ipotizzarono di tracciare un «albero genealogico» dei poeti italiani, in cui le varie filiazioni, correnti ecc. fossero organizzate in quella struttura, appunto 'ad albero', la cui importanza per lo sviluppo della razionalità moderna non può essere sottovalutata.²³ Nel corso del dialogo prese forma un'altra idea: collocare i poeti numerosi e memorandi di *Flies* in un Palazzo della Memoria. La proposta non era peregrina: il Palazzo, o Teatro, della Memoria, strumento della mnemotecnica antica storicizzato appunto da studiosi del calibro di Paolo Rossi, e da studiose quali Francis Yates e appunto Bolzoni, divenne tra Medioevo e Rinascimento un mezzo non solo per immagazzinare, ma anche per creare sapere (celebre lo 'strano caso', studiato appunto da Bolzoni stessa, del *Theatro* di Giulio Camillo).²⁴

Naturalmente il Palazzo avrebbe dovuto essere digitale, un edificio immateriale da edificare sulle fondamenta aeree, tutte linee e nodi, del web. 'Digitale' non era però, per Bolzoni, solo una parola magica buona a tutti gli usi, essendo stata infatti il *Principal Investigator* di un progetto di digitalizzazione dei poemi cavallereschi cinquecenteschi illustrati (con un *excursus* tassiano

²¹ Cfr. L. Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019. Altri testi di Bolzoni saranno citati più oltre.

²² Come tale ha ricevuto la consacrazione dell'*Omnia* negli Oscar poesia Mondadori, cfr. L. Ballerini, *Poesie 1972-2015*, Milano, Mondadori, 2016. Nella raccolta sono confluite sillogi di testi in italiano (ma da ricordare è anche lo splendido poema *Cefalonia*), in inglese e in un dialetto milanese 'straniato'. Legato già in gioventù a figure assolutamente centrali come Emilio Villa ed Elio Pagliarani, Ballerini ha anche scritto numerosi saggi per mostre e cataloghi di importanti artisti contemporanei. Tra i suoi lavori più recenti, oltre alla raccolta poetica *Divieto di sosta* (Milano, Aragno, 2021), ricordo la traduzione di uno dei libri più celebri della poesia statunitense in Italia: E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, trad. it. di L. Ballerini, ill. di G. Scarduelli, Milano, Mondadori, 2022.

²³ Cfr. L. Bolzoni, *Alberi del sapere e macchine retoriche*, in *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 26-75.

²⁴ G. Camillo, *L'Idea del Theatro*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015. Ma da vedere il cap. V del testo bolzoniano citato *supra*: L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 187-230. Naturalmente, la *memoria*, con le relative *artes*, era da secoli una parte della retorica antica, greco-romana e poi medievale.

fino al Seicento) che ha ricevuto un cospicuo finanziamento europeo (Erc)²⁵ e ha costituito per così dire il fulcro di una galassia di iniziative per i cinquecento anni dalla prima edizione del *Furioso* (1516).²⁶ Un progetto nel contesto del quale un *team* di studiosi di letteratura (e dei rapporti tra parola e immagine, tra i quali chi scrive) di *web designers* e di sviluppatori aveva costruito un oggetto digitale tutt'altro che statico, anzi una vera e propria macchina interattiva per l'esplorazione, lo studio e il godimento dell'universo verbo-visivo-tipografico derivato dal capolavoro di Ariosto.²⁷

L'idea, i modelli e anche un possibile *team* erano dunque già individuati. Il progetto ha poi trovato un interlocutore partecipe e illuminato in Stefano Albertini, direttore della [Casa Italiana Zerilli Marimò](#), che ne divenne committente e finanziatrice. La richiesta della committenza era chiara: si voleva una *exhibition*, qualcosa che andasse oltre la pagina scritta e predisponesse un diverso *engagement* per l'utente, soprattutto quello ignaro o poco a giorno della poesia italiana contemporanea.

Pregiudizio vuole, infatti, che la poesia d'avanguardia o sperimentale sia difficile, se non incomprensibile. Ma non è 'difficile' tutta la poesia? Non deve il lettore trovare in sé (magari per contagio...) la motivazione per superare le difficoltà (metriche, stilistiche, sintattiche ecc.) che i testi gli pongono?²⁸ Nessuno di noi aveva dubbi a riguardo. Tuttavia, in base alle precedenti esperienze, si era fiduciosi nel fatto che uno dei modi per avvicinare i meno preparati e magari i più diffidenti ai modi e ai potenziali piaceri della poesia poteva essere quello di farle parlare, anche, il linguaggio ipermediale o transmediale del web.²⁹

Ma bisognava, fu chiaro da subito, prendere la rimediazione digitale di *Flies* come un'occasione di invenzione. Ancora una volta: evitare la passività del riversamento inerte da un supporto all'altro, eredità pesante e difficile da scrollarsi di dosso delle stesse origini delle *digital humanities* (legate sostanzialmente a un'idea di linguistica computazionale, dunque a un approccio 'quantitativo').³⁰

4. Uno 'switch' strutturale: dal Palazzo alla 'Wunderkammer'

²⁵ Il «*Furioso*» attraverso le immagini. Per una storia "visiva" della letteratura italiana – Erc Advanced Grant "LOOKINGATWORDS: Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature". Core del progetto è stata la costruzione e l'allestimento di un sito interattivo, *Galassia Ariosto*, purtroppo non più visibile in rete per decisione dell'istituzione ospitante, la Scuola Normale Superiore di Pisa.

²⁶ Si veda il sito, ancora attivo, [Furiosoi6](#).

²⁷ Cfr. L. Bolzoni (a cura di), *Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso dal libro illustrato al web*, Atti del Convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 26-27 Maggio 2016), Roma, Donzelli, 2017. Per il carattere 'critico' della rimediazione operata nel sito (che 'privilegiava' il paratesto rispetto al testo, secondo una prospettiva di teoria della ricezione) si veda in questo libro il contributo di Serena Pezzini, *Spazi digitali, ovvero come fare spazio alla ricerca umanistica*, in *ivi*, pp. 355-374.

²⁸ Si tratta infine dell'"innaturalità" del linguaggio poetico, ovviamente opposta a una naturalità o naturalezza del tutto convenzionali.

²⁹ Si aggiungano, inoltre, un ritorno di interesse per la poesia che Ballerini riscontrava negli Stati Uniti e, *last but not least*, la già citata utopia di riavvicinare i due mondi poetici, quello italiano e quello americano.

³⁰ Ovviamente semplifico molto: per una sintesi molto efficace delle origini delle *digital humanities* si veda ora G. Previtali, *Che cosa sono le digital humanities*, Roma, Carocci, 2022, pp. 11-31.

I problemi che, in generale, un'operazione di questo tipo deve affrontare sono, comprensibilmente, molteplici. Ad esempio, se un riversamento integrale dei testi era un'opzione percorribile, la selezione dei materiali critici si imponeva sia per ragioni pratiche che per garantire all'utente una maggiore 'maneggevolezza' dell'antologia: ma di questo si tratterà nei prossimi paragrafi.

Intanto, è da segnalare una scelta concettuale e strutturale (di quelle che, come abbiamo detto all'inizio, a ogni passo costellano simili imprese di *remediation*), una scelta che avrebbe influito notevolmente su quelle successive. Gli ingegneri e i costruttori che avrebbero dovuto concretizzare l'Idea del Palazzo, cioè i grafici di NetSeven, sconsigliarono di perseguire tale modello. Non certo per i suoi presupposti teorici, ovviamente, né per il suo fascino intrinseco, quanto per la sua concreta spendibilità in termini di efficacia in ambiente web. Date pregresse esperienze, infatti, era molto verosimile che la progettazione del Palazzo in sé, in termini strutturali ed estetici, si sarebbe presa molto tempo, a discapito dei contenuti che si volevano valorizzare.³¹ Ma la controproposta non si è fatta attendere. Al paradigma-Palazzo si è sostituito così quello della *Wunderkammer*, o *Cabinet of curiosities*.³²

Perfettamente emblematico del mondo 'preclassico' evocato da Foucault nel secondo capitolo del già citato *Les mots e les choses*, dominato dall'«analogia» e dalla «segnatura», l'ordine eteroclitico della *Wunderkammer* consuona oltretutto di più con la sintassi «schizomorfa»,³³ i *col-lages* verbali e i consapevoli deliri combinatori della poesia sperimentale. Ma non solo.

Se l'idea del Palazzo/Teatro rimanda alle categorie di un sapere 'generale' e più o meno collettivo e categorizzato, il capriccio, il disordine accumulatorio, il genio collezionistico e idiosincratico della *Wunderkammer* faceva segno a una diversa possibilità offerta al fruitore. Quella, cioè, di organizzare secondo un proprio personale percorso – fatto magari di curiosità, *détours*, derive e vagabondaggi per libere associazioni – gli oggetti incontrati all'interno dell'antologia digitale.

Si immaginò così un muro, cui si accedesse dall'*homepage*, sopra il quale sarebbero stati visibili (applicati, appesi o sospesi) degli aggregati oggettuali dotati di un'aura *pop*, o postmoderna, e al tempo stesso di valenze simboliche, allusive agli argomenti trattati in *Flies* [vd., in calce, fig. I].³⁴ Ad esempio, la testa in marmo di Pietro Verri, accoppiata a uno strofinaccio e un secchio d'acqua, accompagnati da penna e calamaio, componevano l'emblema dei Novissimi.³⁵ (Il modello era insomma quello, tipico dell'arte contemporanea, dell'installazione).

³¹ Per non parlare del modello *videogame* che mi ero immaginato, con l'*avatar* del fruitore-lettore che percorreva piani, corridoi e stanze in un ipotetico modello 3D, incontrando poeti ecc., e che venne scartato come ormai obsoleto.

³² L'idea in questione è da ascrivere a Danilo Soscia, *copy* di NetSeven e scrittore. La bibliografia sulle *Wunderkammern* è divenuta nel tempo assai vasta. Vorrei rimandare qui ancora al testo più famoso di Bolzoni, che nell'ultimo capitolo sviluppa appunto il nesso tra l'arte della memoria e il collezionismo (cfr. L. Bolzoni, *La stanza*, cit., pp. 245-263). A conferma della bontà di questa intuizione è la presenza di una «*Wunderkammer sanguinetiana*» nell'Archivio Sanguineti di Genova, che si riferisce però a *mirabilia* lessicali.

³³ Cfr. *Flies*, t. I, p. 319.

³⁴ Questa, e le altre immagini cui si rimanderà, si riproducono per gentile concessione dello Studio NetSeven e della Casa Italiana Zerilli Marimò. I diritti di riproduzione sono riservati.

³⁵ Verri rimanda al titolo della rivista fondata nel 1956 da Luciano Anceschi, che tanta importanza ebbe per i poeti del Gruppo 63. Lo strofinaccio rappresenta la volontà di far piazza pulita della vecchia cultura, e il quadro il legame strettissimo che questi poeti, scrittori e intellettuali intrattennero con le arti plastiche e visive. Naturalmente il procedimento può

Queste panoplie, o assemblaggi, erano le 'porte' verso i successivi ambienti che l'utente avrebbe scoperto.

5. *'Pop', 'cut-up' e ironia. All'origine degli 'immersivi'*

Lo sblocco dell'*impasse* strutturale del livello poi definito come 'immersivo' (e che avrebbe acquisito infine nella *homepage* l'etichetta *Discover*), cioè la scoperta del *grip* per l'attenzione dell'utente, avvenne quasi contemporaneamente alla prima idea per una messa in scena della già citata polemica tra Pasolini e Sanguineti su cosa dovesse essere il realismo italiano (e più in generale la *mimesis* della realtà) nel Dopoguerra. Gli sceneggiatori pensarono a un qualche tipo di animazione, ma restava il problema di come inserire i testi, che dovevano restare comunque i veri protagonisti e gli oggetti privilegiati della *Wunderkammer*.

Il tono elegiaco, a tratti cupo, delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini si sovrappose in chi scrive ai paesaggi desolati dell'Italia bombardata del Dopoguerra, ma anche a quelli dei film western che entravano proprio allora nell'immaginario degli italiani. All'*art director* Ballerini venne sottoposta dunque una bozza di scena piuttosto azzardata: un duello *At the Windmills of Realism* (poi ribattezzata *Sfida infernale* in omaggio al proverbiale film) in cui Pasolini e Sanguineti si ritrovassero in veste di pistoleri [vd., in calce, fig. 2]. Con il metodo del *cut-up*, ritagliando i documenti della polemica a distanza che i due intessero, venne costruito un dialogo 'verosimile' in cui ogni battuta costituiva una sorta di sparo, sottolineato da un «BANG!» volutamente fumettistico (anche a rammentare il carattere tutto cartaceo, letterario o metaletterario, della sfida). Riproduco di seguito le prime due battute-sparo del 'duello':

[PPP:]
Friends, Romans, countrymen, lend me your ears!
 Sono qui a seppellire il realismo italiano
 non a farne l'elogio. Il male di uno stile
 gli sopravvive, spesso, ma il bene resta,
 spesso, sepolto insieme al suo ricordo.
 E così sarà dello stile realistico.³⁶
 BANG!

[ES]
 il giuoco
 si è fatto quasi serio. Pasolini
 seppellisce i sepolti. Oh, amico mio,
 che i morti requiescant in pace;
 si dimostri, Lei vivo in questa Terra
 Mortuorum, pietoso; salti altrove,
 se vuole esercitarsi, ma abbandoni,
 cortese i cimiteri: è magra palma

ricordare quello in uso nell'arte contemporanea dell'*assemblage*, a propria volta debitore degli accostamenti incongrui di oggetti del Surrealismo o del Dada.

³⁶ P.P. Pasolini, *In morte del realismo*, in *Flies*, t. I, pp. 56-64: 56. La citazione dell'*incipit* pasoliniano è ovviamente da W. Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, v. 1.

questo inverare i defunti.³⁷
BANG!

Approvato questo ‘primo atto’ della sceneggiatura i grafici sperimentarono dapprima molto liberamente (intessendo ad esempio un paesaggio in cui si sovrapponevano rovine di edifici, gru, cretti di Burri e cimiteri gramsciani, tra colori psichedelici e stilizzazioni fumettistiche).

Si impongono qui, prima di continuare l’analisi della *Wunderkammer* e del suo processo inventivo, alcune considerazioni di carattere metodologico. Mi preme sottolineare principalmente due aspetti. In primo luogo, la presenza costante di operatori dalla solida preparazione umanistica in tutte le fasi di realizzazione del progetto, non solo nell’idea iniziale o nella materiale stesura della sceneggiatura. Essi possono infatti mettere a disposizione di progetti consimili un pensiero creativo, aperto all’inatteso e non impaurito dai rovesciamenti di prospettiva, ma anche consapevole del valore fondante della Storia.

Infatti, è da segnalare l’utilizzo per la realizzazione di un discorso digitale immersivo *sulla* poesia (o meglio *su quel particolare tipo* di poesia) di due procedimenti tipici dell’arte contemporanea: l’installazione e il *cut-up*, che quegli stessi poeti largamente ammiravano negli artisti visivi³⁸ e praticavano nei loro testi verbali. Quest’ultimo procedimento permetteva di ridurre il grado di arbitrio che operazioni di rimediatazione e manipolazione testuale inevitabilmente comportano, fungendo da garanzia di correttezza ‘filologica’ alla base di ogni scenario immersivo.

Infine, l’elemento dell’ironia e del gioco che, oltre ad essere quasi onnipresente nello spirito della poesia contemporanea di ricerca (ma spesso dimenticato da critici e lettori), ha anche la funzione di elemento ulteriormente ‘ingaggiante’ per il pubblico più sguarnito di mezzi, scongiurando l’aura di seriosa e oracolare sacralità che spesso respinge molti potenziali appassionati.

6. Lo sviluppo degli immersivi

6.1. Il ‘locus’ come ‘mood’ ed evocazione. «Al Malcontento»

Un metodo era già venuto alla luce. Il *locus*³⁹ a cui si accede cliccando sulla ‘panoplia’ oggettuale, illuminantesi a passaggio di *mouse*, tra le varie appese al muro delle meraviglie, è un luogo per così dire ideale, che esprime un *mood* e insieme un concetto, più che un’ambientazione storicamente ‘reale’. Così è nata l’idea di ambientare in un bar *modernisant* della Milano degli anni Sessanta, ricostruito con esattezza, i dialoghi poetici dei Novissimi. Da una poesia di Balestrini⁴⁰ viene il nome, il *Bar del Malcontento*, che esprime quell’insoddisfazione per la retri-

³⁷ E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in *ivi*, pp. 72–85: 78.

³⁸ Comune ai Novissimi, ad esempio, l’ammirazione per Schwitters. Si veda il collage poetico dedicato all’artista: N. Balestrini, A. Giuliani, A. Porta, *Dialogo primo. Qui conta di Schwitters*, ritrovato e pubblicato sul «Verri», 2018, 66, pp. 135–138, ma leggibile anche in [«Le parole e le cose»](#), 21 marzo 2018 [pagina consultata il 12 luglio 2024]. Noto è peraltro il lungo sodalizio tra Enrico Baj (verso il quale il poeta riconosce apertamente il proprio debito) e Edoardo Sanguineti, amico e collaboratore (peraltro) di numerosi altri poeti e musicisti.

³⁹ Questo è stato forse un utile ‘residuo’ dell’idea primaria (Palazzo della Memoria), rimasto come palinsesto nella mente degli ideatori. Devo questa osservazione a Iuri Moscardi, che ringrazio. Il *locus* era appunto il luogo dell’edificio immaginario in cui avevano sede le *imagines agentes*.

⁴⁰ Cfr. N. Balestrini, *De Cultu Virginis*, in *Flies*, t. 1, p. 322 (dove la dizione è forse americaneggiante: «Malcontento Bar»).

cultura poetica italiana, cui i selezionati dal medesimo per la famosa antologia volevano opporsi programmaticamente [vd., in calce, fig. 3].

Dal punto di vista tecnico, a livello degli immersivi si è utilizzata la tecnica dell'*Evolution slides*, un *editor* visuale adatto a costruire quel tipo di esperienza. L'animazione introduttiva conduce, prima, davanti a un paesaggio urbano milanese in cui le icone degli Anni Sessanta (urbane, pubblicitarie ecc.) fanno capolino, si compongono per poi scomparire e lasciare il posto, a un *click* dell'utente, alla vetrina di un bar (della cui insegna abbiamo già detto). Ancora un *click* e l'utente 'entra' nel bar: seduti a un tavolo, davanti ai loro drink, vediamo Pagliarani, Sanguineti, Balestrini e Giuliani [vd., in calce, fig. 4]. Il fruitore, scrollando, può decifrare a poco a poco per bocca (cioè in un *balloon*) degli stessi autori stralci di loro scritti letterari e teorici.⁴¹ Essi compongono un dialogo che si svolge secondo la già citata «sintassi schizomorfa», caposaldo della loro poetica. Dietro al bancone si distingue la presenza muta ma significativa di Luciano Anceschi, che nella rivista «Il Verri» accoglieva in quegli anni scritti teorici e letterari in piena consonanza con la multiforme poetica 'novissima' (nonché materiali dei novissimi stessi).

Il tutto è espresso tramite una grafica ricca e decisa (realizzata prevalentemente tramite Figma©) in cui il piglio *pop* e fumettistico, con licenza di anacronismo, si sposa però a esatti riferimenti all'architettura, al *design*, alla moda – oltre che naturalmente alla musica e alla pittura⁴² – degli anni in cui i vari poeti operarono. La coerenza, a livello visivo, è garantita da un estremo controllo della *palette* cromatica.

Il concetto operativo che si è così delineato concettualmente – ambientazione simbolico-evocativa combinata con *cut-up* di testi rigorosamente tratti da quelli antologizzati dai curatori di *Flies* – ha trovato insomma quasi nello stesso tempo un suo linguaggio webgrafico, insieme filologico e libero, ludico e rigoroso, incarnato oltretutto in un'estrema semplicità di interazione.

Come già accennato, da una breve animazione iniziale, o 'intro', durante la quale il luogo si compone e manifesta il suo argomento, il fruitore è invitato a entrare nell'ambiente con un altro *click*. All'interno, il nostro può mettere in atto scrollando verso il basso l'esplorazione dello 'spettacolo testuale' rappresentato dalle sagome stilizzate (ma riconoscibili) dei diversi poeti.

6.2. *Le diverse facce del dialogo. «Il cantico di Officina» e gli altri*

Il 'concetto' del secondo ambiente realizzato scaturisce per analogia, ma anche per antitesi, dal primo. Si trattava di rappresentare il mondo di «Officina», la rivista bolognese di Leonetti e Roversi in cui la presenza-supervisione di Pasolini – in quel periodo residente a Roma – era essenziale. L'idea per l'intro animata nasce da un 'piccolo fatto vero', direbbe Sanguineti, un aneddoto la cui fonte è stata per noi Ballerini, sulla quale si è esercitata la fantasia dei grafici. I giovani di «Officina» sfruttavano la possibilità che all'epoca si dava di prendere la posta del

⁴¹ Necessaria, per improrogabili questioni di accessibilità, la sonorizzazione bilingue di ciascuna battuta.

⁴² Alle spalle di Giuliani, ad esempio, è posto un quadro di Gastone Novelli (1925-1968), pittore al quale il poeta apertamente si ispirava, soprattutto per la poetica delle 'lettere', degli elementi alfabetici sottratti all'inquadratura del Verbo, quasi a voler attingere a un nuovo linguaggio, a una rifondazione della lingua, comunque di un modo del dire diverso da quello della borghesia protonovecentesca, che aveva portato al Nazifascismo e alle catastrofi belliche.

mattino direttamente dal treno,⁴³ in quel caso in arrivo da Roma [vd., in calce, fig. 5]. Così, per tempo, i materiali e gli interventi pasoliniani potevano depositarsi sulle scrivanie dei giovani redattori bolognesi. Dunque in questa intro il paesaggio urbano bolognese si apre all'arrivare appunto di un treno, all'interno del quale l'utente visualizza i volti di Roversi, Leonetti e Pasolini.

Il titolo stesso della rivista ha fornito poi l'ambientazione e il tema conduttore, cioè il lavoro. L'utente si trova in una 'vera' officina, tra martelli e attrezzi di lavoro. A livello della tipologia dialogica del *cut-up* poetico, dopo il duello/polemica Pasolini vs. Sanguineti (dialogo anche logicamente serrato) e la conversazione schizoide tra i Novissimi, si inserisce ora un nuovo tipo di interazione. Si tratta di una sorta di processione laica in cui ogni poeta si arresta davanti a un'immagine-oggetto significativo, e lo commenta [vd., in calce, fig. 6].

Un martello, la tomba di Gramsci, il fungo atomico di Hiroshima, il Chaplin di *Tempi moderni* catturato dagli ingranaggi, le bandiere rosse, l'automobile utilitaria:⁴⁴ ogni oggetto viene commentato da Pasolini, Leonetti e Roversi con brani delle proprie poesie. Il dialogo, qui, esiste: ma si fa più ideale che materiale, per consonanze di motivi, imprevisi nessi tematici, immagini comuni.

Dunque se il modello fondamentale della sceneggiatura di tutti gli immersivi è indubbiamente il dialogo, esso si declina in modo diverso per ciascun *locus*, rappresentando l'equivalente della *palette* cromatica che i grafici hanno stabilito per caratterizzare l'ambiente e il *mood* rispettivo.

Il massimo della lontananza dal modello dialogico iniziale si verifica indubbiamente nell'immersivo quarto, intitolato *La Tebaide degli sperimentatori*,⁴⁵ che dovrebbe mettere in scena i poeti che in *Flies* sono qualificati come *unlabeled*: anacoreti del linguaggio che 'non fanno banda', evitano tendenzialmente gruppi e manifesti, schivano le etichette.

In un paesaggio desertico, dunque, il fruitore fa il suo incontro con Amelia Rosselli, Andrea Zanzotto, Edoardo Gagliardini (sfuggito però per un soffio all'antologia novissima), Giancarlo Majorino, Emilio Villa. Qui, più che il dialogo, si deve rappresentare l'isolamento. Ogni poeta, in altre parole, canta da solo in un 'proprio' ambiente ascetico (selva, colonna da stilite, labirinto, rovina ecc.) inserito nel deserto generale. Ciò cambia anche le modalità della selezione dei testi: da materiali utili a un *cut-up* con cui è costruito un qualche tipo di dialogo, si passa qui alla selezione di testi il più possibile rappresentativi appunto della 'singolarità', dell'irriducibile unicità di ciascuna personalità poetica.⁴⁶

⁴³ Esercitando la libertà di anacronismo *pop*/postomoderno di cui dicevo, il treno è un odierno treno Trenitalia, dunque verde: e verde diventa il colore dominante, come un *pink* quasi *fluo* era stato il tono-base del bar dei Novissimi.

⁴⁴ Tali oggetti, pur non esenti da implicazioni simboliche, sono però molto concreti e rimandano direttamente ai temi e ai problemi che agitavano non solo gli autori di «Officina», ma tutta la società italiana dell'epoca, in preda a una trasformazione socio-economica, ancor prima che culturale, profondissima e almeno in parte traumatica. In questo senso, se i Novissimi privilegiavano un rapporto con la realtà mediato dal linguaggio (che a detta loro quella stessa realtà aveva contribuito a modificare e in un certo senso a 'creare'), gli autori di «Officina» puntano a una poesia più impegnata e militante, 'realista' nel senso più tradizionale del termine, per quanto nient'affatto populistica o semplificante. Inoltre, si tratta di immagini-oggetti fortemente memorabili, che ancora una volta possono essere un retaggio delle già citate *images agentes*.

⁴⁵ La Tebaide, in generale, in quanto luogo desertico e desolato è l'emblema dello spazio che gli antichi anacoreti, eremiti, stiliti e altri mistici isolazionisti cercavano per le loro penitenze o meditazioni. Naturalmente l'isolamento di tali personalità poetiche è esagerato a scopi espressivi.

⁴⁶ L'ultimo immersivo, o scenario, di questa prima grande sezione della *Wunderkammer* riguarda Adriano Spatola e il suo Mulino (il titolo è infatti *Il Mulino totale*), dove egli esercitava con Giulia Niccolai un'instancabile attività di animatore culturale. La scommessa sarà qui rendere le idee di industriosità, scambio, convivialità ecc.

7. *Lo schema antologico-infografico e il lettore creativo; la 'call to actions'*

Come abbiamo già di sfuggita accennato, non tutto il contenuto dell'antologia *Flies* è stato riversato nella *Wunderkammer* digitale. L'inusitata abbondanza di materiali critici, redatti dai maggiori specialisti, che i due volumi della predetta ospitano, e che ne fanno anche uno strumento di alta consultazione (che diverrà indispensabile agli studiosi sulle due sponde dell'Atlantico) non poteva però trovare spazio – pena una levitazione gargantuesca del lavoro e dei costi – nella sorella digitale. Quest'ultima, abbiamo detto, ospita l'integrale dei testi poetici⁴⁷ e i 'box' riassuntivi di cui sono stati dotati i rispettivi capitoli (livello *Chapters*); le biografie degli autori (livello *Authors*); materiale multimediale relativo ad essi che si può trovare su siti *open-source* (ma da implementare con inediti e rari).

Possiamo immaginarci un fruitore che, particolarmente colpito dall'«esortazione» *'Discover'* sia poi davvero affascinato da questo linguaggio, e dunque decida di vedersi di seguito tutti e cinque gli immersivi finora realizzati. Oppure, un fruitore che inizi la sua navigazione poniamo da un singolo immersivo, ad esempio *Al Malcontento*, può essere però colpito dal brano del *Laborintus* sanguinetiano ivi compreso. Le *calls to actions* che egli ha a questo punto a disposizione sono sostanzialmente due (abbiamo scelto, a questo livello, di non appesantire l'interazione). A destra di ogni *balloon* relativo al poeta genovese un tasto *'Author'* gli permette di risalire alla biografia di Sanguineti e ai relativi collegamenti (brani presenti nell'antologia, capitoli in cui Sanguineti è inserito, materiali multimediali, eventuali materiali inediti); a sinistra, un *'(Read the complete poem)'* gli permette di risalire dal ritaglio alla sezione antologica, e dunque fruire dell'esperienza di lettura dell'oggetto verbale nella sua interezza.

Ancora: scorrendo l'elenco dei *Chapters* il fruitore potrebbe essere attirato dal profilo di un altro autore o movimento, iniziando così un nuovo percorso. Tale poeta o corrente potrebbe essere infatti rappresentato in un altro immersivo, facendo tornare così l'utente nel mondo delle «attrazioni», dell'*exhibition*. Le combinazioni, come si può immaginare, sono molteplici e, nella nostra ottica, tutte lecite.⁴⁸

8. *Altre criticità, possibilità e caratteristiche di un 'work in progress'*

Alcuni dei problemi che si possono prospettare, e che saranno da verificare tramite test sulla *user experience*, potrebbero riguardare sia una estrema frammentazione della fruizione, sia una eccessiva curiosità per il livello *Discover*/immersivo. Benché ovviamente l'*engagement* e il *'Wow!-effect'* siano spesso, peraltro giustamente, una sorta di Santo Graal per chi costruisce oggetti come quello sul quale si è riflettuto in questo contributo, non bisogna dimenticare la vocazione didattica che originariamente anima *Flies* e si trasmette alla sua filiazione digitale. Un pericolo potrebbe essere il seguente: che l'utente si limiti a «guardare le figure», godendosi le brevi

⁴⁷ Un problema tecnico è stato posto dalla particolare disposizione tipografica della poesia contemporanea, che pur senza sconfinare sempre nei terreni della «poesia visiva» attribuisce un cospicuo valore semantico alla disposizione nella pagina delle parole (e talvolta delle sillabe, o dei segni ecc.) che compongono il testo. Anche in questo caso, dunque, un riversamento «automatico» non è stato possibile; per restituire gli spazi, i pieni e i vuoti di molte composizioni si è reso necessario ricorrere a un programma autonomo.

⁴⁸ Abbiamo finora parlato credo esaustivamente del *frontend*. Il *backend* – in vista di una possibilità di indefinita di espansione dell'oggetto – è costruito in vista dell'interoperabilità: un semplice *wordpress*, dotato di alcuni contenuti *custom*.

animazioni e scrollando i *ballons* degli immersivi senza soffermarsi troppo sul contenuto dell'interazione.

Ciò potrebbe essere dovuto anche alla relativa complessità dei contenuti stessi e delle loro forme di espressione. Per questo sarebbe utile inserire, a livello di *Discover*, un *call to action* che corrisponda a una 'piccola guida' dell'immersivo medesimo: una voce narrante? Un 'Ballerini stilizzato' che faccia da cicerone? Un dialogo-prefazione di natura informale tra i due sceneggiatori e magari 'confidenziale' rispetto all'utente? Tutte soluzioni da vagliare, tenendo presente che sarebbe opportuno anche inserire un ulteriore livello, magari etichettato come '*The project*', in cui la storia di *Flies*, analogica e digitale, trovasse un suo spazio e soprattutto offrisse all'utente delle dettagliate 'Istruzioni per l'uso' della complessa e multistratica *Wunderkammer*.

Infine, strettamente legato con quest'ultimo discorso, si avrebbe anche la necessità di uno spazio di *feedback* dove raccogliere le impressioni degli utenti e le criticità da loro segnalate, in modo che il *work in progress* si modifichi costantemente anche sotto questo punto di vista.

Infatti, poiché uno dei problemi di oggetti simili alla *Wunderkammer* è la loro progressiva staticizzazione, che ovviamente fa riscontro a un progressivo disinteresse degli utenti, la nostra ambizione sarebbe di arricchire costantemente il sito, innanzitutto cercando di inglobare e mettere digitalmente in scena tutti gli elementi dell'antologia, anche quelli del secondo volume.

Infine, qualche parola va spesa per lo strumento della *Timeline*, presente in *homepage* con altrettanta visibilità degli altri livelli (*Discover; Authors; Chapters; Project**). Essa nasce dalla volontà di inserire gli eventi strettamente poetici – polemiche, pubblicazioni di testi, convegni, performance ecc. – innanzitutto in un panorama culturale più ampio, che comprendesse la musica, la pittura, la *pop* o *mass culture*, il teatro, le uscite editoriali *mainstream* in verso e in prosa. Inoltre, anche tali eventi avrebbero dovuto figurare nella prospettiva diacronica accanto agli avvenimenti della Storia *tout court* (nella consapevolezza, ovviamente, che ha 'fatto più storia' l'uscita del primo singolo dei Beatles o del film *2001: Odissea nello spazio* che non un rimpasto di governo ai tempi del Caf).⁴⁹

La linea del tempo permette dunque all'utente di 'vedere' in evidenza gli eventi principali della poesia contemporanea, ma scorrendola è immediatamente in grado di visualizzare anche quali fatti storici e culturali attornino, poniamo, l'uscita di un libro di versi. Ci è sembrato importante integrare questo *tool* nell'*user experience* per contestualizzare ancora di più il fatto poetico, che si presume erroneamente 'staccato' dalla realtà. Contemporaneamente, abbiamo inteso donare così all'utente un filo di Arianna per orientarsi in un repertorio che, sebbene decurtato di parti, rimane molto ricco, complesso e labirintico anche nella sua traduzione digitale.

⁴⁹ Siamo consapevoli, in ogni caso, dell'arbitrarietà di tale selezione, compiuta nello specifico da Luigi Ballerini e dal sottoscritto, con la collaborazione essenziale di Ugo Perolino e Federico Milone, che colgo l'occasione per ringraziare qui.

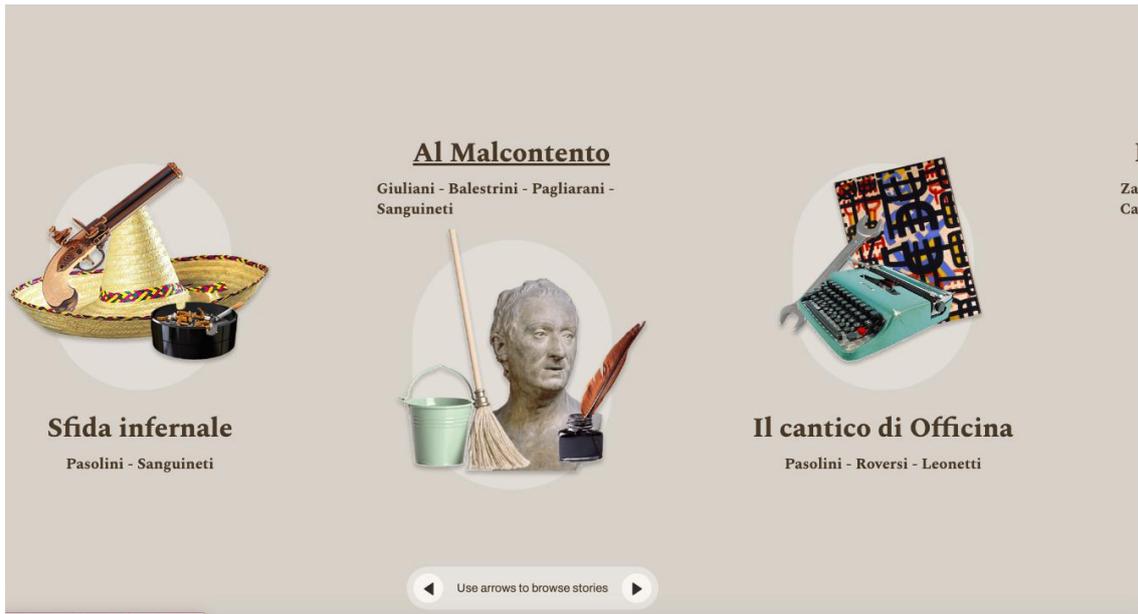


Fig. 1

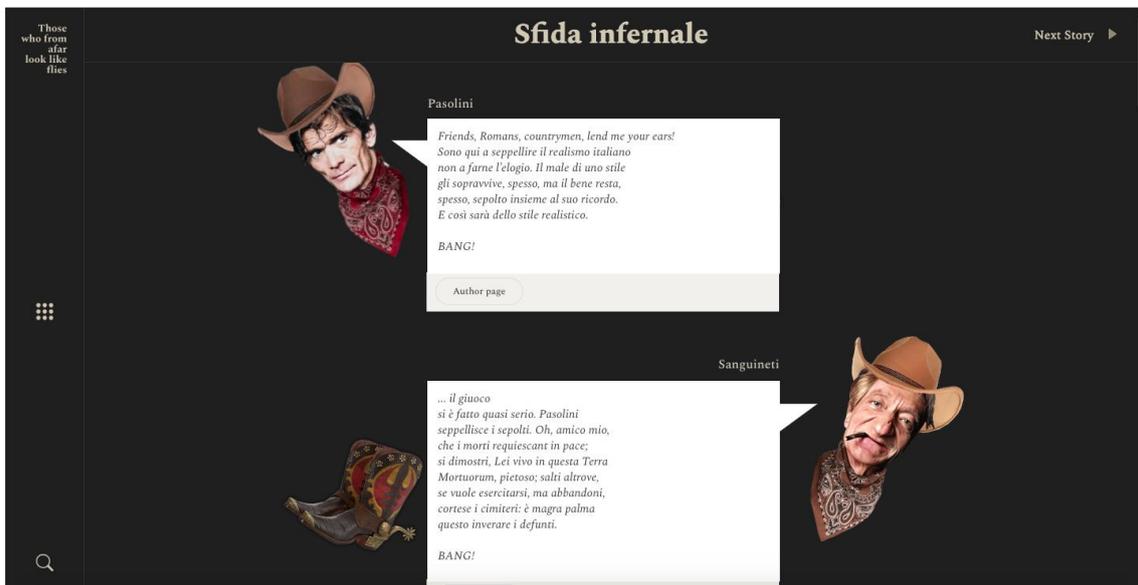


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Dai Vangeli a Boezio La terza rima come metro del volgarizzamento in versi

Ugo Conti

Publicato: 7 agosto 2024

Abstract

The paper aims to conduct a rhythmic and syntactic study of the third rhyme as a metre for medieval vernacular translations. Since scientifically reliable and specific tools for the rhythmic and syntactic analysis of the tercets are already available for Dante's *Commedia*, the verses of *Purg.*, XI, 1-24, in which the proud souls recite a vernacular version of the *Pater noster* from *Matt.* VI, 9-13, has been chosen as the starting point of this essay. After this preliminary section and using the same method, the study focuses on how the third rhyme works in a sample of passages from the vernacular version of Boethius' *Consolatio philosophiae*, composed by Alberto della Piagentina in the first half of the 14th century. Thanks to this privileged point of view, the comparison between the two works opens up a new perspective to the stylistic study of the third rhyme, allowing the subtle differences that characterise the style of the two different authors to emerge and making possible a better understanding of how the metre works.

Il presente lavoro si propone di affrontare lo studio ritmico-sintattico della terza rima come metro per il volgarizzamento in versi. Dal momento che per la *Commedia* si posseggono già strumenti scientificamente affidabili e specifici per l'analisi ritmica e sintattica della terzina, il punto di partenza è stato individuato nei versi di *Purg.*, XI 1-24, in cui i superbi recitano una versione volgare del *Pater noster* di Matteo VI, 9-13. Dopo questa preliminare sezione e utilizzando lo stesso metodo, lo studio si concentra sull'osservazione del funzionamento della terza rima in un campione di passi dal volgarizzamento della *Consolatio philosophiae* di Boezio, composta da Alberto della Piagentina nella prima metà del Trecento. Attraverso l'assunzione di un punto di osservazione privilegiato come quello del volgarizzamento, il confronto fra le due opere permette di aprire una nuova prospettiva allo studio stilistico della terza rima, lasciando emergere le differenze sottili che caratterizzano lo stile dei due diversi autori e rendendo più chiari alcuni aspetti del funzionamento del metro.

Parole chiave: Alberto della Piagentina; «Commedia»; Dante; terza rima; volgarizzamento.

Nota. Desidero ringraziare sentitamente il professor Luca Azzetta per gli utili consigli e i molti spunti di riflessione che sono all'origine di queste pagine.

Ugo Conti: Università per Stranieri di Siena
✉ ugo.conti@unistrasi.it

Ugo Conti è Assegnista di Ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena nell'ambito del progetto Clio (Corpora per la Lirica Italiana delle Origini). I suoi interessi di ricerca ruotano principalmente attorno alla poesia delle Origini e del primo Novecento, all'informatica umanistica e alla metrica italiana, con particolare riguardo alla critica stilistica della terza rima, di cui ha studiato l'utilizzo nella *Commedia* e per la quale ha curato lo sviluppo del programma Triars (Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica).

Copyright © 2024 Ugo Conti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Introduzione

Quando si scrive la storia delle forme metriche della nostra letteratura, uno dei capitoli che solleva più problemi e domande è quello sulla terza rima. Ciò è dovuto alla centralità che essa ricopre nel sistema metrico italiano e ai molti dubbi relativi alle sue origini; se infatti è vero che il suo primo utilizzo noto è proprio nella *Commedia* e questo basta a considerarne Dante l'inventore, d'altronde è altrettanto vero che egli, in nessuna delle sue opere, dedica alcun accenno a questa sua innovazione, nonostante il rilievo da essa rivestito nella storia delle forme letterarie italiane fin dalle Origini.

L'impiego che si è fatto della terza rima nel corso dei secoli, se pur con altalenante fortuna a favore di altri metri, è più che variegato. Non si ripercorreranno qui le tappe di questo percorso, perché quello che più ci interessa è proprio il suo inizio e come, fin dallo stesso principio, fossero già insite ed espresse all'interno del metro e delle opere in cui è stato impiegato tutte le sue potenzialità.¹ Le ragioni del successo della terza rima sono dovute con ogni probabilità proprio alle sue caratteristiche formali, che ne permettono l'impiego in una grande varietà di contesti e lo rendono un metro estremamente adatto a prestarsi alla resa formale di diverse tipologie testuali. Non si tratta di un dettaglio di poco conto ed è anzi fondamentale per comprendere a pieno il modo in cui queste opere venivano lette anche da un punto di vista formale: la storia delle forme metriche italiane è, infatti, la storia stessa della nostra poesia.

Non è un caso che, a esclusione dei testi accostabili alla cerchia dei commentatori del poema, il primo impiego noto della terza rima dopo la *Commedia*, prima ancora di quello che ne farà Boccaccio nella *Caccia*, sia quello del volgarizzamento del *De consolatione philosophiae* di Boezio da parte di Alberto della Piagentina.² Si tratta di uno snodo fondamentale nella storia del metro, se non altro perché oggi possiamo leggere, tra le chiose al primo verso del volgarizzamento nel manoscritto della Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo LXXVI 65, quello che segue:

Così i versificatori usano i loro versi di più et meno piedi et di silabe abondanti et manche, secondo che la materia richiede. Et questa cotale discretione ebbe Boezio sommamente, che dov'egli aveva a parlare di materia trista usò versi manchi di silabe, et in ciò figurava dirittamente voce di lamento et di tristitia, la quale è manca et imperfetta: et di questa maniera fu questo primo canto. Ora il volgarizzatore prese in tutto uno stile, cioè quello nel quale più copiosamente et con maggiore larghezza si puote esprimere ogni intentione, sì di miseria et di difetto, come

¹ Uno strumento di estrema utilità per avere un'approfondita panoramica sulla terza rima, sia in merito alle potenzialità e al funzionamento del metro, sia all'utilizzo che di essa è stato fatto nel corso della storia della letteratura italiana, è nei saggi raccolti nel recente volume L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato (a cura di), *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2020.

² L. Azzetta, *Tra i più antichi lettori del «Convivio»: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante*, «Rivista di Studi Danteschi», IX, 2009, 1, pp. 57-91: 72-73.

d'allegrezza et di abbondanza. Questo è quello il quale prese il poeta fiorentino nella sua *Comedia*, cioè di undici silabe.³

Al di là dell'ancora incerta attribuzione delle chiose, tra i quali possibili autori lo stesso Alberto della Piagentina risulta tuttora essere un candidato, a essere rilevante per la nostra argomentazione è la consapevolezza già inequivocabilmente matura delle potenzialità espressive del metro della *Commedia*: la «larghezza» con cui riesce a «exprimere ogni intentione».

Lasciamo tuttavia un momento da parte la questione relativa al volgarizzamento della *Consolatio*, che pure a nostro parere merita, come si avrà modo di mostrare, ulteriori approfondimenti, per rivolgere la nostra attenzione nuovamente alla terza rima della *Commedia*. Il poema dantesco, nonostante la reticenza dell'autore a parlare della sua innovazione a cui si faceva cenno poco prima, è già di per sé in grado di dimostrare piuttosto apertamente le potenzialità del metro. A tal proposito, si è spesso parlato di una progressiva presa di familiarità con la terza rima da parte di Dante stesso, che nei primi canti dell'opera avrebbe manifestato la sua stessa incertezza nell'utilizzo di questa struttura metrica nel tentativo di accordare la materia narrativa dell'opera che si andava formando ai vincoli imposti dalla regolarità del metro;⁴ tuttavia, come che sia la questione, sembra più probabile pensare che anche queste discrepanze nell'utilizzo della terza rima all'interno dell'opera da parte di Dante, che comunque non riguardano con interesse i primi canti dell'*Inferno* e sono rinvenute da Fubini anche in altri passi delle restanti cantiche, siano piuttosto da imputare alla capacità di questa struttura di accogliere in sé qualsiasi argomento, permettendo un'articolazione sintattica estremamente (anche se non necessariamente) varia all'interno dei suoi limiti metrici.

In relazione a questo punto, è interessante andare a valutare con attenzione un celebre passo della *Commedia*, dove è già lo stesso Dante a precorrere, entro certi limiti e con le doverose distinzioni, quell'uso che subito verrà fatto della terza rima e a piegare il suo metro al volgarizzamento di un testo in latino. Il riferimento è ovviamente alla traduzione del *Pater noster* che apre il canto XI del *Purgatorio* e, altrettanto ovviamente, va subito denunciata la diversità di intenti che separa questa operazione da quella già accennata per il volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina: l'impresa metrica di un volgarizzamento in versi della *Consolatio* dagli esclusivi obiettivi funzionali, nella sua lungimirante presa di coscienza (esplicitamente dichiarata o meno dall'autore) sui meriti formali della terza rima e sulla conseguente scelta di impiegarla per tutta l'operazione, non ha una vera e propria attinenza con l'impianto narrativo della *Commedia* e la sua differente autonomia testuale in cui Dante riesce sapientemente a incastonare questo breve momento di preghiera proprio all'inizio del suo cammino nel vero e proprio *Purgatorio*. Nonostante queste necessarie distinzioni e il rischio delle ambiguità concettuali che derivano dal loro confronto, da un tale accostamento e dalla conseguente valutazione delle operazioni formali messe in atto dai due poeti si possono ricavare molte utili considerazioni per riflettere in maniera più generale sulla terza rima, sul suo impiego e sul funzionamento profondo della sua struttura da un punto di vista ritmico e sintattico.

³ Ivi, p. 73. A proposito del manoscritto in questione e delle sue chiose, si veda anche L. Lenzi, *Una riflessione sul metro dantesco nelle chiose a Boezio in volgare*, in L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis (a cura di), «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 276-277.

⁴ M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 168-200.

Sebbene, infatti, il breve volgarizzamento dantesco del *Pater noster* sia inserito in una più grande struttura narrativa in cui assolve la funzione di introdurre la schiera dei superbi e, dunque, di inaugurare il cammino che porterà il poeta fino al Paradiso terrestre, anche Dante in questi ventiquattro versi deve in qualche modo sottostare alle stesse logiche, proprie della pratica di traduzione, che, solo pochi decenni dopo, riguarderanno anche Alberto della Piagentina con il suo volgarizzamento di Boezio: il rispetto da un lato della lettera del testo di partenza originale, dall'altro l'osservanza dei vincoli metrici della terza rima che si ripetono con incessante costanza per l'intera opera.

Nelle pagine che seguiranno, dunque, si cercherà di illustrare come le dinamiche della traduzione abbiano agito nelle terzine del canto XI del *Purgatorio*, andando a sondarne la struttura nel suo farsi e generarsi attraverso i vincoli imposti dal testo originale di partenza e, al contempo, da quelli relativi al metro stesso; inoltre, data la quasi inevitabile contingenza della vicinanza a questi versi con l'operazione di volgarizzamento in versi compiuta da Alberto della Piagentina, in conclusione del saggio verrà proposto un paragone con una minima porzione dei versi della *Consolazione*, allo scopo di cogliere intanto le più vistose analogie e differenze formali nello svolgimento di una tale pratica traduttiva. A tale scopo, si utilizzeranno gli strumenti della critica stilistica e si terrà particolarmente conto degli aspetti che più immediatamente riflettono la struttura formale del metro, il ritmo e la sintassi; tale operazione, che può indubbiamente apparire oziosa nella già ricchissima bibliografia di studi formali sulla *Commedia* e sulla terza rima, si giustifica nell'intenzione di aggiungere dei dati in realtà necessari sugli aspetti legati al volgarizzamento in versi, nonché nella possibilità di proporre e testare, su un campione per il momento limitato di versi, la validità di una metodologia per lo studio formale di tali tipologie testuali, partendo proprio dalla terza rima.

2. Preliminari teorici

Il volgarizzamento del *Padre Nostro*, «che sarebbe forse più corretto definire un rimaneggiamento, una “sposizione” del *Pater noster* di Matteo, VI 9–13»,⁵ è stato già ampiamente commentato, anche dalla critica più recente, che si è soffermata in varie occasioni ad approfondire le diverse implicazioni dottrinali dietro all'operazione dantesca. Dall'appena citato saggio di Andrea Mazzucchi, alla più recente edizione commentata del *Purgatorio* a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, le scelte lessicali e formali nell'operazione di traduzione dantesca sono state sondate anche negli aspetti più minuziosi;⁶ soprattutto per quanto riguarda il lato più strettamente legato alla pratica di volgarizzamento, è doveroso però citare almeno il lavoro di Massimiliano Chiamenti su Dante traduttore, che si concentra in maniera più specifica anche sui primi versi del canto XI del *Purgatorio* e in maniera analitica ricostruisce l'operazione dantesca ponendola in stretta relazione al testo originale, specificando significativamente come Dante

⁵ A. Mazzucchi, *Filigrane francescane tra i superbi: lettura di «Purgatorio», XI*, «Rivista di Studi Danteschi», VIII, 2008, I, pp. 42–82: 49.

⁶ D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di S. Bellomo, S. Carrai, Torino, Einaudi, 2019; ma si veda anche almeno N. Maldina, *L'oratio super Pater noster di Dante tra esegesi e vocazione liturgica. Per «Purgatorio» XI, 1–24*, «L'Alighieri», XL, 2012, pp. 89–108, e, per una trattazione più generica della preghiera in Dante, A. Lanci, R. Liver, *Preghiera*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 642–644.

con questa particolare operazione sembri riassumere «tutte le possibili modulazioni e tecniche della traduzione».⁷

A questi studi, dunque, si rimanda per una trattazione esaustiva della lettera del testo e delle varie implicazioni a essa connesse, su cui non ci si focalizzerà nelle successive pagine di questo saggio. Nei prossimi paragrafi, infatti, si cercherà piuttosto di illustrare in maniera analitica il modo di procedere nei due diversi volgarizzamenti, ferme restando tutte le differenze testuali e d'intenti dalle quali si è detto essere caratterizzate le due opere, mettendo al centro dell'attenzione la terza rima come struttura scelta per veicolare il messaggio originale nel testo di arrivo. Il fine di una simile operazione è quello di comprendere più approfonditamente la ricaduta che ha il procedimento del volgarizzamento sul piano del ritmo e della sintassi, per giungere così a una cognizione più piena dei meccanismi che regolano la composizione in terza rima attraverso l'analisi di uno di quegli aspetti che l'ha caratterizzata fin dal principio. In tal senso questo studio si inserisce nello stesso segmento di ricerca già inaugurato e portato avanti da chi scrive in merito all'analisi del ritmo e della sintassi della terza rima nella *Commedia*,⁸ per questo motivo, dunque, sembra utile prendere come punto di partenza proprio il poema dantesco, nonostante le già dette problematiche e l'esiguità del campione analizzabile rappresentato dalla ventina di versi del *Pater noster* purgatoriale. Sulla *Commedia*, infatti, si ha la fortuna di poter contare su una buona affidabilità di strumenti già affinati nel tempo e, in analoghe situazioni, risulta sempre un utile avvio per gli studi metrico-stilistici. Attraverso il poema dantesco, quindi, è possibile intanto avviare e testare un'ipotesi di lavoro, che poi può trovare una proficua risposta e un ampliamento nell'impiego del metodo anche su altre opere; in questo senso, il volgarizzamento dei versi di Boezio fatto da Alberto della Piagentina risulta essere una scelta quasi obbligata,

⁷ M. Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 115-117.

⁸ Nell'analisi che segue, si terrà ampiamente conto dei dati riguardanti l'analisi sintattica e quelli relativi alla scansione ritmica della *Commedia* ricavabili rispettivamente da [DanteSearch](#) e dall'[Archivio Metrico Italiano](#), che al momento risulta disattivato per la riprogettazione della piattaforma; oltre all'utilizzo dei dati, il debito nei confronti dei due progetti va esteso anche alle teorie applicate all'analisi della sintassi e del ritmo nell'opera, i due aspetti che vengono sintetizzati in [TRIARS](#) (*Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica*), che, focalizzandosi per ora sulla sola *Commedia*, offre la possibilità di analizzare gli aspetti ritmici e sintattici della terza rima in una sola interfaccia. Per quanto riguarda *DanteSearch*, un progetto coordinato da Mirko Tavoni per l'Università di Pisa e contenente l'analisi grammaticale di tutte le opere dantesche e quella sintattica delle sole volgari, si può fare riferimento almeno alla sua più recente descrizione in M. Tavoni, «*DanteSearch*»: istruzioni per l'uso. Interrogazione morfologica e sintattica delle opere volgari e latine di Dante, in M. D'Amico (a cura di), *Sintassi dell'italiano antico e sintassi di Dante*, Atti del Seminario di studi (Pisa, 15-16 ottobre 2011), Pisa, Felici, 2015, pp. 59-79, e, per il dettaglio del funzionamento della codifica sintattica, allo studio che ha di fatto aperto la strada ai lavori sulla sintassi di Dante su *DanteSearch* in S. Gigli, *Codifica sintattica della «Commedia» dantesca*, Tesi di dottorato in Studi italianistici, Pisa, Università di Pisa, 2004; invece, per l'*Archivio Metrico Italiano*, curato dal Gruppo Padovano di Stilistica, si rimanda almeno al fondamentale contributo, contenuto nel volume dedicato alla metrica petrarchesca, nel quale vengono elencate le norme da seguire per la scansione del verso e i principi teorici alla loro base in M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123, e, per le più recenti notizie sul futuro dell'*Archivio*, ad A. Soldani, *Marco Praloran e l'«Archivio Metrico Italiano»*, «Stilistica e Metrica Italiana», XXI, 2021, pp. 237-241. Infine, per una panoramica più dettagliata su *TRIARS* e, più generalmente, sugli aspetti che si sono fin qui menzionati, cfr. U. Conti, *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla terza rima*, cit., pp. 29-48; Id., *Per uno studio ritmico-sintattico della terza rima: prime osservazioni sulla «Commedia» dantesca*, Tesi di dottorato in Italianistica, Firenze, Università di Firenze, 2021; Id., *Per un'analisi ritmico-sintattica della terza rima. Il caso delle dichiarative e delle interrogative nella «Commedia»*, «Stilistica e Metrica italiana», XXII, 2022, pp. 3-40; Id., *Combining rhythmic and syntactical analysis: an experiment on Dante's «Comedy» with the new tool TRIARS*, «Umanistica Digitale», XIII, 2022, pp. 49-68.

avendo il pregio di situarsi, come si è avuto modo di illustrare, proprio agli albori della storia del metro.

Non è però solo la *Commedia* a poter vantare l'esistenza di strumenti di studio già indirizzati all'approfondimento di simili questioni. Per quanto riguarda gli aspetti più propriamente linguistici dei volgarizzamenti, infatti, si può contare ormai da più di un decennio sul *Corpus DiVo* (*Dizionario dei Volgarizzamenti*) curato da Cosimo Burgassi, Diego Dotto, Elisa Guadagnini e Giulio Vaccaro. Tra i 168 testi volgari attualmente presenti all'interno del *corpus*, ci interessa soprattutto la presenza del volgarizzamento del *De consolatione philosophiae* di Alberto della Pia-gentina, se non altro perché il *corpus* in questione, integrato con i testi in originale latino in parte presenti e interrogabili nel correlato *corpus CLaVo* (*Classici Latini Volgarizzati*), consente di avere l'associazione paragrafo per paragrafo del testo di partenza in latino e di quello di arrivo in volgare. Così facendo, dunque, è possibile andare a sondare proprio quegli aspetti che concernono l'ambito di ricerca che si sta qui delineando:

L'ipotesi di lavoro che s'intende sviluppare per la prima volta in modo sistematico consiste nel dimostrare che il lessico e più in generale la lingua dei volgarizzamenti godono di una posizione speciale, dovuta alla tensione che s'innesca all'atto della traduzione tra il sistema di partenza e quello di arrivo, con il primo che interagisce con il secondo.⁹

Naturalmente, l'attenzione in queste pagine si focalizzerà, più che sul dato strettamente linguistico, su quello propriamente ritmico e sintattico, cercando di privilegiare la terza rima come struttura da cogliere nel suo «grande ritmo» composto dal susseguirsi di più endecasillabi, come vuole una ormai celebre pagina di Gian Luigi Beccaria:

Al di là del «piccolo ritmo» del verso singolo occorre tenere soprattutto in conto il «grande ritmo» della terzina. Le considerazioni legittime sul verso isolato richiedono verifiche dell'univoco nel polifonico della terzina o delle serie di terzine. [...] Il ritmo poetico è composto di insiemi; il verso non va considerato più come unità a sé stante; di fatto due versi metricamente equivalenti sono legati tra loro con modalità di volta in volta assai diverse.¹⁰

Sulla necessità di soffermarsi, in relazione alla terza rima, su un aspetto così microscopico e pratico come il volgarizzamento, non sembra indispensabile aggiungere molto a quanto è già finora emerso. Perché, al di là di quanto si è appena messo in evidenza sulla versatilità e sulle potenzialità espressive del metro, è importante sottolineare nuovamente che l'atto concreto del volgarizzare pone un serio limite all'inventiva del poeta e introduce un secondo piano di difficoltà nel già di per sé complesso compito della versificazione.

Si vedrà nei successivi paragrafi, ad esempio, quanto la rima, nel contesto di un volgarizzamento in versi ma non solo, sia in grado di rivelare sulle strategie formali messe in atto dal poeta;

⁹ D. Dotto, *Note per la lemmatizzazione del corpus DiVo*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XVII, 2012, pp. 339-366: 339. I due *corpora*, *DiVo* e *CLaVo*, sono gratuitamente consultabili sul sito del Cnr e interrogabili con GattoWeb. Per ulteriore bibliografia sul progetto in questione, oltre al già citato intervento di D. Dotto, si veda anche E. Guadagnini, G. Vaccaro, *Il marziobarbulo e il laticlavio. Il lessico dei volgarizzamenti dei classici dal cantiere del DiVo* (*Dizionario dei Volgarizzamenti*), in S. Ferreri (a cura di), *Lessico e Lessicologia*, Atti del XLIV Congresso Sli (Viterbo, 27-29 settembre 2010), Roma, Bulzoni, 2012, pp. 435-447.

¹⁰ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 126-127.

è celebre, d'altronde, il testo della glossa dell'*Ottimo commento a If.*, X 85-87 con la frase attribuita allo stesso Dante, secondo cui il poeta della *Commedia*:

disse *tempio* e non *chiesa* per più proprio parlare, e non 'l fece perché rima lo stringesse. Io scriptore udii dire a Dante che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma che elli molte spesse volte faceva li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello che erano apo li altri dicatori usati di sprimere.¹¹

Se non si vuole qui dubitare che Dante abbia mai inteso dire «altro che quello ch'avea in suo proponimento», di certo si vuole cercare di rendere chiaro quanto la rima risulti un punto nevralgico e carico di tensioni metriche e sintattiche, che non fanno che crescere nelle loro proporzioni quando ci si ritrova davanti a un volgarizzamento. Questo è tanto più vero quando si osserva che, in entrambi i casi qui presi in considerazione per questi primi sondaggi, abbiamo a che vedere rispettivamente con due testi che pongono complesse questioni: il primo conserva, infatti, la traduzione di un testo sacro e, dunque, rappresentativo della parola divina, con tutte le considerazioni che ne derivano; il secondo testo, invece, assume il delicato compito di tradurre «poesia con poesia», cercando di «riprodurre analogicamente anche una struttura del significante». Si tratta, anche per quest'ultimo caso, di un punto teorico che, come prosegue a illustrare subito dopo Gianfranco Folena in uno studio ancora centrale sull'argomento, interessa e preoccupa anche Dante:

Cade qui a proposito il famoso intervento di Dante (*Conv.*, I.vii), il quale nega perentoriamente la traducibilità della poesia in sede teorica, secondo una coerente visione linguistica che vede nel segno, insieme *rationale* e *sensuale* (*De vulg. Eloq.*, I.iii), un sinolo di universale e di particolare, e secondo una parallela poetica che definisce la poesia come *fictio rethorica musicaque poita* (*De vulg. Eloq.*, II.iv) – da intendere col Grayson alla luce di *Conv.*, II.xi: *fictio* è la *sentenza*, nella fattispecie ciò che è universale e traducibile, in cui sta la «bontade», cui si aggiunge nella poesia l'«ornamento de le parole», in cui consiste la «bellezza, che è grande sì per costruzione, la quale si pertiene a li grammatici, sì per l'ordine del sermone, che si pertiene a li rettorici, sì per lo numero de le sue parti, che si pertiene a li musici», e questo, particolarmente l'ultimo tratto, specificamente pertinente alla poesia, non è traducibile.¹²

Avendo fin qui delineato l'ambito di più diretto interesse per il presente lavoro e illustrato gli strumenti che verranno utilizzati per lo svolgimento della ricerca, nei prossimi paragrafi si affronterà dapprima l'analisi stilistica del *Pater noster* dantesco, tentando di evidenziare il peso che le tensioni generate dal processo di volgarizzamento fanno gravare sul ritmo e sulla sintassi della terza rima. A tal fine, ci si propone di fornire al lettore una versione di entrambi i testi di partenza e di arrivo che risulti visivamente intuitiva nel mostrare le strategie compositive messe in atto dal poeta durante il proprio lavoro; a tale primo strumento seguirà una più dettagliata

¹¹ G.B. Boccardo, M. Corrado, V. Celotto (a cura di), *Ottimo commento alla «Commedia»*, t. 1, Roma, Salerno, 2018, p. 247; sempre a proposito dei vincoli creati nel metro dalla rima, ma in relazione alla metafora e alla scelta dei termini metaforici in tale sede, si veda in particolare G. Tomazzoli, *Metafore e linguaggio figurato nel Medioevo e nell'opera di Dante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 298-299.

¹² G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994², p. 27, da cui sono tratte anche le due citazioni precedenti. A tale opera, come si diceva, ancora centrale, si rimanda per la discussione di altri punti di rilievo per il volgarizzamento, dal problema terminologico agli altri relativi ai criteri e agli obiettivi connessi alla pratica della traduzione nello stesso clima storico-culturale dei testi qui presi in considerazione.

analisi stilistica del brano prescelto, che terrà conto delle metodologie e dei criteri finora menzionati, i quali, infine, verranno ulteriormente impiegati e verificati su un brano esemplare dal volgarizzamento di Boezio di Alberto della Piagentina. Il proposito finora tratteggiato si potrebbe, inoltre, estendere fino a tenere conto non solo delle altre versioni in volgare del *Pater noster*, ma anche dei molti volgarizzamenti dell'opera di Boezio, per approfondire ulteriormente le analisi;¹³ tuttavia, in ragione della già considerevole estensione e complessità dell'argomento, in questa sede si è ritenuto opportuno concentrare l'attenzione solamente sulle due opere direttamente coinvolte, selezionate per i motivi già specificati. A tal riguardo, dunque, pur nella consapevolezza che un raffronto con più volgarizzamenti, anche in diversi metri, porterebbe senz'altro a una comprensione più ampia delle scelte dei due autori, si è stabilito di mantenere, quale focus dello studio, il metro della terzina, con il suo funzionamento e le sue peculiarità stilistiche.

3. Il «Padre nostro» recitato dai superbi

Partendo dai versi di *Pg.* XI, 1-24, si propone al lettore, come già anticipato, una versione visivamente esplicativa della portata concreta dell'intervento dantesco nel volgarizzare l'originale latino in versi volgari. In questo particolare brano, come si vedrà molto più lineare dei versi esemplari presi da Alberto della Piagentina, sono stati impiegati solamente tre accorgimenti grafici di immediata comprensione, rinvenibili sul testo di entrambe le versioni della preghiera. Per rendere conto delle strategie distributive del materiale originale e delle aggiunte rispetto al testo di partenza, si è utilizzato il sottolineato («xx») sul testo volgare per indicare i versi o le parti di verso che Dante inserisce innovando il testo latino; le barre orizzontali («~~xx~~») sul testo latino stanno a segnalare quei versi o parti di verso che vengono, invece, ignorate nel volgarizzamento; infine, le parti in corsivo («*xx*»), rispettivamente marcate su entrambi i testi, indicano e collegano quegli elementi che vengono evidentemente tradotti dal testo latino, ma con un'innovazione talmente libera da non poter essere descritti con i primi due espedienti grafici. Le parti non segnalate dal sottolineato, lo sbarrato e il corsivo, naturalmente, indicano una trasposizione letterale e fedele del testo di partenza.

Si riportano qui i primi 24 versi del canto XI del *Purgatorio* che contengono il volgarizzamento del *Padre nostro*, affiancati dal testo della preghiera nella versione di Matteo VI, 9-13:¹⁴

¹³ Un primo approccio in questa direzione, per quanto riguarda il *Pater noster*, si può trovare in N. Maldina, *Tra predicazione e liturgia. Modelli e fortuna del «Pater noster» di «Purgatorio» XI, 1-21*, in G. Ledda (a cura di), *Le teologie di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 9 novembre 2013), Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2015, pp. 201-233; per una cernita dei volgarizzamenti della *Consolatio*, invece, si rimanda a D. Brancato, *Readers and Interpreters of the «Consolatio» in Italy, 1300-1550*, in N. Harold Kaylor Jr., P.E. Philips (eds.), *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 357-411.

¹⁴ Ogni citazione dal testo della *Commedia*, salvo dove diversamente indicato, è tratta da D. Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994²; il testo del *Pater noster* è invece ripreso da R. Weber, R. Gryson (Hrsg.), *Biblia Sacra iuxta vulgatum versione*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1969³, p. 1533, con la sola sostituzione di *supersubstantialem*, messo a testo dall'editore, con la variante presente in apparato, evidentemente volgarizzata da Dante, *cotidianum*. Riguardo a tale questione, che coinvolge da vicino anche il problema della Bibbia utilizzata da Dante, vanno ricordate almeno le osservazioni di Maldina: «Nella *Vulgata*, infatti, a presentare l'aggettivo «cotidianum» [...] è solo

<p>“O Padre nostro, che ne’ cieli stai, <u>non circunscritto, ma per più amore</u> <u>ch’ài primi effetti di là sù tu hai,</u> laudato sia ’l tuo nome e ’l tuo valore <u>da ogne creatura, com’è degno</u> <u>di render grazie al tuo dolce vapore.</u> Vegna ver’ noi la pace del tuo regno, <u>ché noi ad essa non potem da noi,</u> <u>s’ella non vien, con tutto nostro ingegno.</u> <i>Come del suo voler li angeli tuoi</i> <i>fan sacrificio a te, cantando osanna,</i> <i>così facciano li uomini de’ suoi.</i> Dà oggi a noi la cotidiana manna, <u>sanza la qual per questo aspro deserto</u> <u>a retro va chi più di gir s’affanna.</u> <i>E come noi lo mal ch’avem sofferto</i> <i>perdoniamo a ciascuno, e tu perdona</i> <u>benigno, e non guardar lo nostro merito.</u> <i>Nostra virtù che di legger s’adona,</i> <i>non spermentar con l’antico avversaro,</i> ma libera da lui <u>che sì la sprona.</u> <u>Quest’ultima preghiera, signor caro,</u> <u>già non si fa per noi, ché non bisogna,</u> <u>ma per color che dietro a noi restaro”.</u></p>	<p>Pater noster qui in caelis es sanctificetur nomen tuum veniat regnum tuum <i>fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra</i> panem nostrum cotidianum da nobis hodie <i>et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimisimus</i> <i>[debitoribus nostris]</i> et ne inducas nos in temptationem sed libera nos a malo.</p>
---	--

Come si è prospettato, leggendo in questa maniera i due brani affiancati è immediato rendersi conto delle differenze e delle analogie fra il testo di arrivo e quello di partenza. Andiamo a osservare dunque più da vicino gli endecasillabi del poema, riportando una o due terzine alla volta, in modo da garantire un livello di approfondimento tale da permetterci di osservare i procedimenti ritmico-sintattici pertinenti a ciascuna di esse, senza ignorare, qualora fosse necessario, anche i collegamenti che alcune rime particolarmente significative possono generare tra una terzina e l’altra.

Commentando la prima terzina, si presterà naturalmente attenzione anche alla posizione piuttosto rilevante che occupa la preghiera, trovandosi di fatto all’inizio del canto e, ancor più significativamente, in uno di quei casi in cui il collegamento narrativo fra la fine di un canto e l’inizio dell’altro è talmente forte da aver portato più di un critico a parlare di *Pg.* X, XI e XII come di un ‘trittico’:

la versione trådita da Luca, mentre quella di Matteo traduce il greco *epiúision* in “supersubstantialem” [...]. A non voler ipotizzare che la versione dantesca contaminata in forma originale le due versioni bibliche della preghiera traendo i versetti ora dall’una ora dall’altra occorrerà, infatti, ipotizzare che Dante, almeno in questo caso, leggesse il testo biblico non nella versione della *Vulgata*, ma in quella della *Vetus latina*, in cui anche nel vangelo di Matteo compare l’aggettivo “quotidianum”, per cui cfr. N. Maldina, *L’«oratio super Pater Noster»*, cit., p. 94. Per la scelta, dunque, del testo di Matteo rispetto a quello di Luca, oltre a quanto appena ricordato, si vedano anche le osservazioni di Mario Marti, per il quale Luca «è assolutamente da escludere come fonte dantesca per il fatto stesso [...] della sua necessaria esclusione anche come fonte liturgica: il testo di Luca, infatti, si presenta monco nella prima parte e lievemente diversificato nella seconda rispetto a quello di Matteo», e di Massimiliano Chiamenti che considera *Luc.* XI 2-4 come un «luogo parallelo [...], ma più distante dalla verbalità dell’ipertesto dantesco», per le quali cfr. rispettivamente M. Marti, *L’effimero e l’eterno: la meditazione elegiaca di «Purgatorio» XI*, in *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984, pp. 101-18: 103, e M. Chiamenti, *Dante Alighieri traduttore*, cit., p. 115.

O Padre nostro, che ne' cieli stai, <u>non circunscritto, ma per più amore</u> <u>ch'ài primi effetti di là sù tu hai,</u> laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore <u>da ogni creatura, com'è degno</u> <u>di render grazie al tuo dolce vapore.</u>	Pater noster qui es in caelis sanctificetur nomen tuum
---	---

Il primo verso è evidentemente la traduzione letterale del latino «Pater noster qui in caelis es»,¹⁵ mentre i successivi due si pongono come una glossa didascalica volta a risolvere un dubbio dottrinale,¹⁶ ma, per il nostro argomento, risultano di maggiore interesse le rime, perché, anche nell'alternanza tra volgarizzamento e glossa, ci possono mostrare le strategie compositive adottate dal poeta in questo passo. Degna di nota è subito la prima rima in *-ai* nelle due forme verbali *stai* e *hai*; se, infatti, nell'*Enciclopedia Dantesca* si legge alla voce *stare* che «il verbo si presenta con una certa frequenza in posizione di rima, o con enjambement [...], o in posizione finale assoluta», è anche vero che la particolare forma *stai* non compare mai alla fine di un verso in altri luoghi del poema.¹⁷ Discorso diverso, invece, per la forma *hai* che, sempre stando ai dati combinati dall'*Enciclopedia Dantesca* e dal *Rimario* di Arianna Punzi, compare per 58 volte nel poema, di cui 5 in sede di rima; a tali rilievi, inoltre, si potrebbe aggiungere un altro dettaglio particolarmente significativo e desumibile dal recente volume dedicato ai rimari della *Commedia*, secondo il quale la rima *-ai* è l'unica, insieme a quella in *-io*, a ricorrere in ben sei canti consecutivi.¹⁸ Questo particolare sembra rilevante soprattutto in relazione al massiccio uso della rima in *-ai* all'interno dell'opera, dal momento che, in nessun altro luogo del poema, risulta l'utilizzo dantesco del rimante *stai*;¹⁹ quest'unica attestazione al principio della preghiera dimostra che il passo contiene di fatto un vincolo per Dante che, probabilmente anche per ragioni di immediata riconoscibilità dell'originale *Pater noster*, lo costringe a scegliere di mantenere una traduzione piuttosto letterale. All'interno di questa evidente deviazione dall'uso dantesco, va però evidenziata la scelta di replicare l'utilizzo di una frase relativa nella parte terminale del primo endecasillabo, il «che ne' cieli stai» già presente nel testo latino, con una nuova relativa, «ch'ài primi effetti di lassù tu hai», riprendendo una strategia distributiva degli elementi sintattici che Dante impiega spesso nella sua opera: quella, appunto, delle relative in rima.²⁰ Il caso, come si vedrà, è

¹⁵ Anche per questa variante del versetto si leggano le osservazioni di Chiamenti, che fra *qui es in caelis* e *qui in caelis es*, scrive che quest'ultima è una «lezione minoritaria nella tradizione, ma a testo nell'ed. Weber; se è questo l'ipotesto usufruito da Dante, allora l'*ordo* è immutato», cfr. *ivi*.

¹⁶ Il dubbio dottrinale dell'apparente limitazione di Dio nei cieli non è superfluo per Dante se anche in *Pd.* XIV scriverà che Dio è «Quell'Uno e Due e Tre che sempre vive | e regna sempre in Tre e 'n Due e Uno, | non circunscritto, e tutto circunscrive»: due versi, quest'ultimo e *Pg.*, XI 2, che sono strutturati in maniera piuttosto simile anche se in due terzine dalla fisionomia totalmente diversa, che già testimoniano bene la versatilità della terza rima.

¹⁷ U. Vignuzzi, *Stare*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 409-413: 409; per l'incidenza del rimante *stai* cfr. A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, Roma, Bagatto, 2001, pp. 60-61.

¹⁸ R. Ambrosini, *Avere*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 466-473: 466; A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 60-61; S. Albonico, G. Stanga (a cura di), *Rimari. Rimario alfabetico – Rimario strutturale*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2021, pp. 520-521.

¹⁹ Il rimario di Arianna Punzi conta infatti 40 serie di rimanti, delle quali il nostro è l'unico caso di inizio o conclusione di canto; cfr. A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 60-61.

²⁰ Si vedano a tal proposito i dati emersi da U. Conti, *Prime osservazioni per un'analisi ritmico-sintattica della «Commedia»*, cit., pp. 35-46.

curioso e denso di implicazioni, poiché Dante riprende dei moduli a lui familiari e relativamente semplici (la frequente rima in *-ai* e la disposizione in sede di rima di due frasi relative all'interno della stessa terzina) e lo fa partendo da una soluzione (l'utilizzo del rimante *stai*) estranea al resto del poema. Lasciamo però momentaneamente da parte questo aspetto e proseguiamo nell'analisi della preghiera.

Sempre a proposito di queste due prime terzine, bisogna però anche soffermarsi sull'altra rima che nasce nella prima strofa: *amore/valore/vapore*, tutte parole riferite a Dio. Interessante è soprattutto la parola *valore*, perché innova il testo originale, «sanctificetur nomen tuum», probabilmente anche qui per ragioni metriche. Non si tratta di una questione da sottovalutare, perché, come si può vedere dalla sovrapposizione del testo latino di partenza, questo secondo rimante *-ore* cade esclusivamente in posizioni che risultano essere delle aggiunte dantesche al testo originale; certamente non oziose e da considerare come semplici zeppe necessarie a mantenere il rispetto dello schema metrico della terza rima, ma di certo spie dello sforzo compositivo dantesco in questo passo. Proseguendo nella lettura abbiamo i versi di *Pg.* XI, 7-9:

Vegna <u>ver' noi la pace del</u> tuo regno,	veniat regnum tuum
<u>ché noi ad essa non potem da noi.</u>	
<u>s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.</u>	

In questa terzina troviamo il secondo dei due rimanti che non si è ritenuto opportuno segnalare con diverse norme grafiche perché riporta fedelmente il testo originale; il rimante *regno* traduce infatti il sostantivo latino *regnum* all'interno di un verso che si caratterizza appunto per l'inserimento di materiale estraneo al testo di partenza, «ver noi la pace», in forma di glossa. Singolare in questo caso la scelta di una rima complicata e, di fatto, poco usata all'interno dell'opera dal momento che può contare solamente 22 attestazioni, tra le quali lo stesso rimante *regno* torna ben 10 volte, di cui 7 in co-occorrenza con *degno* e solamente 2 con *ingegno*.²¹ È lecito dunque supporre che per questa rima il punto di partenza sia stato proprio il rimante *regno*, attorno a cui poi siano andati ad aggregarsi inserimenti come «con tutto nostro ingegno», portando tra l'altro a una strutturazione della frase causale «ché noi ad essa non potem da noi [...] con tutto nostro ingegno» non comune all'interno dell'opera.²²

Come del suo voler li angeli tuoi	fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra
fan sacrificio a te, <u>cantando osanna,</u>	
così facciano li uomini de' suoi.	
Dà oggi a noi la cotidiana manna,	panem nostrum cotidianum da nobis hodie
<u>sanza la qual per questo aspro deserto</u>	
<u>a retro va chi più di gir s'affanna.</u>	

Come si può vedere dalla panoramica di partenza, da questa terzina Dante comincia a tradurre in maniera sempre più libera il testo del *Pater noster*. Fermiamoci, dunque, un secondo a osservare ancora una volta la preparazione strategica delle rime e il modo in cui il ragionamento

²¹ A. Punzi, *Rimario della «Commedia» di Dante Alighieri*, cit., pp. 97-98.

²² Per i dati relativi a questa tipologia ritmico-sintattica, cfr. U. Conti, *Per uno studio ritmico-sintattico della «Commedia»*, cit., pp. 275-276.

dantesco e la sintassi si strutturano per assecondare i vincoli metrici della terza rima: «Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra» e «panem nostrum supersubstantiales da nobis hodie» sono i due versetti parafrasati in queste terzine. Notiamo di nuovo come Dante sia in grado di sfruttare la terza rima in maniera tutt'altro che passiva: lungi dal mantenere la stessa struttura di traduzione e commento nello spazio della terzina, egli è piuttosto in grado di variare e piegare all'economia del dettato gli elementi metrici del testo. La prima terzina, infatti, è integralmente la traduzione, più o meno libera, dell'intero corrispondente passo del *Pater noster*, alla quale sono aggiunti alcuni dettagli. Non sorprende il lettore che l'inserimento principale sia proprio quello che si trova in rima, «cantando “Osanna”»: in contesti simili, possiamo entrare davvero nell'officina poetica dantesca e toccare con mano le modalità con cui i versi vengono creati. La difficoltà di avere un testo originale a cui attenersi, soprattutto un testo che rappresenta la parola di Dio, aggiunge al già arduo compito di intessere versi in terza rima ulteriori strati di complessità.²³ Offre utili spunti, anche stavolta, l'analisi sintattica che evidenzia una struttura piuttosto ricorrente nella *Commedia*, dove possiamo ritrovare una frase comparativa a occupare l'intero primo verso della terzina e una parte del secondo, una frase subordinata che chiude l'endecasillabo centrale e, infine, una diversa frase (principale o subordinata) nel verso conclusivo. Si forniscono di seguito alcuni esempi di questo modulo, accanto ai quali si riporta anche la scansione ritmica dell'*Archivio Metrico Italiano*, per evidenziare l'identico andamento ritmico che caratterizza tutti i secondi versi delle terzine, in esatta coincidenza dell'inserimento, dopo la frase comparativa, della frase subordinata:

If. VII, 13-15

Quali dal vento le gonfiate vele	1 4 8 10
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,	1 4 6 8 10
tal cadde a terra la fiera crudele.	1 2 4 7 10

Pg. XIX, 121-123

Come avarizia spense a ciascun bene	1 4 6 10
lo nostro amore, onde operar perdési,	2 4 5 8 10
così giustizia qui stretti ne tene,	2 4 6 7 10

Pd. XVIII, 22-24

Come si vede qui alcuna volta	1 4 6 8 10
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,	2 6 8 10
che da lui sia tutta l'anima tolta,	3 5 7 10

L'uscita dell'endecasillabo centrale in 8 10, naturalmente, caratterizza anche il verso «fan sacrificio a te, cantando ‘Osanna’». Questi dettagli, se rapportati a quanto abbiamo potuto osservare fin dalla prima parte del volgarizzamento, ci inducono a vedere un collegamento strettissimo tra le soluzioni ritmico-sintattiche adottate da Dante e il diverso grado di aderenza al testo di partenza: l'impressione che se ne trae è che, quando il poeta può contare su un certo grado

²³ Questa rima, che poi si riflette nella trasformazione, pur presa dalla *Bibbia*, dell'originale 'panem' in 'manna', testimonia il piano dantesco sorteso alla costruzione di questi versi, che sfocia infine nell'ultima rima *afanna*. Per quanto riguarda il nodo 'panem'/'manna', cfr. *Ioannes*, VI 31: «Patres nostri manna manducaverunt in deserto sicut scriptum est panem de caelo dedit eis manducare»; il testo è tratto da R. Weber, R. Gryson (Hrsg.), *Biblia Sacra*, cit., p. 1668.

di libertà compositiva, la struttura della terzina torna alle soluzioni più tipiche della poesia dantesca; viceversa, il vincolo di una traduzione troppo letterale costringe il poeta ad adottare soluzioni inedite e meno comuni.

Proseguiamo la lettura del testo per verificare ulteriormente questa ipotesi osservando le due terzine successive:

<p><i>E come noi lo mal ch'avem sofferto perdoniamo a ciascuno, e tu perdona <u>benigno, e non guardar lo nostro merto.</u> Nostra virtù <u>che di legger s'adona,</u> non spermentar con l'antico avversaro, ma libera da lui <u>che sì la sprona.</u></i></p>	<p><i>et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimisimus [debitoribus nostris] et ne inducas nos in temptationem sed libera nos a malo.</i></p>
---	--

Anche in questo caso, risulta lampante la libera rielaborazione dantesca dell'originale preghiera, ma soprattutto non stupiscono le posizioni strategiche in cui sono dislocate le diverse aggiunte: la prima a occupare l'intero endecasillabo finale di terzina, un verso su cui va a concludersi il trittico di ogni serie di rimanti nello sciogliersi della tensione e dell'attesa generata dal susseguirsi sempre identico delle rime e che, dunque, molto spesso prevede delle soluzioni quasi stereotipate nella preferenza netta di determinate macrotipologie sintattiche, *in primis* consecutive e relative; le altre due aggiunte, invece, a incorniciare fra due frasi relative gli endecasillabi estremi della seconda terzina, secondo un modulo di cui si è già riconosciuta la notevole frequenza. Non è un caso che Dante qui abbia scelto di concedersi una maggiore libertà nella resa volgare dell'originale latino, tralasciando la traduzione del verbo *dimitte* fino al punto di generazione della nuova rima in *-ona*, per poi proseguirla con altri due rimanti non troppo comuni ma comunque non unici nei versi della *Commedia*. Quel che più sembra significativo in questo caso è nuovamente il ritorno, già accennato, di due frasi relative in sede di rima, che, per di più, sono maggiormente poste in rilievo dalla presenza dell'accento sull'ottava sillaba in entrambi i casi e che riecheggia la stessa distribuzione accentuativa del «tu perdona» da cui la rima ha avuto primariamente luogo. A ben vedere, dunque, anche l'analisi di queste due terzine, se pur in un campione testuale forzatamente ridotto, sembra concorrere a dimostrare che Dante, in contesti di maggiore libertà nella pratica del volgarizzamento, ripercorre e riutilizza stilemi e soluzioni formali già piuttosto ricorrenti all'interno dell'opera.

Simili riflessioni potrebbero farsi anche per le successive rime, che risultano interessanti soprattutto perché gli ultimi versi della preghiera non sono una traduzione diretta di versi del *Pater noster*, ma rientrano più evidentemente nel tessuto narrativo della *Commedia*:

Quest'ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro”.

A ben vedere, nuovamente, l'ultimo verso si conclude con la relativa «che dietro a noi restaro», in rima con un complemento di vocazione, «signor caro», generati entrambi a partire dalla prima rima, «avversaro», che traduce in maniera più libera quel *malo* con cui si conclude finalmente il *Pater noster*.

4. Un esempio dal volgarizzamento di Alberto della Piagentina

Il metodo di analisi appena proposto per la *Commedia* può essere applicato anche ad altre opere in terza rima, sebbene per queste ultime non si possa contare su preziosi e affidabili dati ritmici e sintattici come quelli dell'*Archivio Metrico Italiano* e di *DanteSearch*. Al di là di una simile mancanza, un'altra problematica che interessa in particolare il testo del volgarizzamento di Alberto della Piagentina è l'assenza di un'edizione critica, anche se, attualmente, risulta in corso la preparazione di un testo critico da parte di Leonardo Lenzi, che certamente permetterà di avere delle più adeguate basi per uno studio come quello che si è finora proposto nei riguardi della terza rima come metro per il volgarizzamento in versi. In attesa di questi prossimi sviluppi, un primo spunto di analisi è intanto costituito dall'ampio studio di Dario Brancato sulla lingua del volgarizzamento, in cui, parlando delle terzine di Alberto della Piagentina, descrive le modalità con cui talvolta il testo viene amplificato, commentando poi anche i casi più rilevanti:

Ma secondo quali meccanismi avviene la trasposizione dal latino al volgare? La sorpresa maggiore si ha esaminando le parti poetiche, nelle quali, come abbiamo visto, Alberto si muove con maggiore libertà, amplificando spesso in una-due terzine tutto quello che nell'originale è racchiuso in uno o due versi. Il materiale per gli ampliamenti è tratto dalla *Expositio super Boecio De Consolatione* scritto probabilmente a Firenze intorno al 1304 dal padre domenicano inglese Nicola Trevet.²⁴

Più che le aggiunte menzionate da Brancato, indubbiamente degne di approfondimento se non altro perché interessano una considerevole parte delle sezioni poetiche del volgarizzamento, quello che più interessa il nostro ambito di ricerca è l'aspetto più specificamente formale; analogamente a quanto visto per il caso di Dante, tali aggiunte saranno quindi valutate più per le modalità ritmico-sintattiche con cui sono state inserite nel testo, più che per la provenienza del loro contenuto.

Nonostante queste inevitabili lacune, dunque, si propongono in questo paragrafo delle prime riflessioni indirizzate all'analisi stilistica delle terzine di Boezio in volgare, mantenendo come punti di primario interesse la terza rima come struttura e la maniera in cui il ritmo e la sintassi vengono organizzati al suo interno nell'atto pratico del volgarizzamento. Un primo e preliminare sondaggio per tentare un approccio allo studio delle modalità traduttive di Alberto della Piagentina è stato condotto sui cinque componimenti del *I libro* della *Consolatio* volgare; in questa sede, si è scelto di fornire un esempio comparativo integrale sul solo quarto componimento, *Qualunque sia con l'animo composto*, il quale, in virtù della sua brevità e della varietà di casi che esso presenta, risulta certamente il più adatto a una prima impostazione del lavoro, essendo inoltre in grado di suscitare importanti considerazioni generali sulla struttura della terza rima; tuttavia, quando necessario, si faranno occasionali riferimenti anche ai dati raccolti per le altre terzine del *I libro*, delle quali, vista la quantità di versi che le compongono, non si può fornire al lettore un prospetto integrale.

Pertanto, come nel caso della *Commedia*, per rendere conto degli interventi della traduzione si sono utilizzati gli espedienti grafici del sottolineato («xx»), delle barre orizzontali («~~xxx~~») e del

²⁴ D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, «Arti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti», LXXVI, 2000, pp. 127-276: 133.

corsivo («xx») per indicare le medesime strategie messe in atto dal volgarizzatore; tuttavia, data la natura più complessa e articolata dell'esempio scelto, i primi tre accorgimenti grafici non sono sufficienti a segnalare tutte le differenze fra i versi di Boezio e la terza rima di Alberto della Piagentina e, per questo motivo, si è optato per segnalare attraverso la doppia sottolineatura («xx»), presente sia sul testo originale in latino sia su quello di arrivo in volgare, quelle parti di testo che traducono degli elementi estrapolati da uno o più versi latini e che vengono però dislocati nel volgarizzamento in una terzina precedente o successiva, rispetto all'ordine del testo di partenza.

Si riporta, dunque, integralmente il quarto componimento del *I libro* della *Consolatio* nelle due versioni volgare e latina:²⁵

Qualunque sia con l'animo composto,
Tien sotto i piedi il superbo fato,
E ragguardando con fermo proposto
L'una fortuna e l'altra, non piegato,
Ha potuto tener dritta la faccia,
Non vinto e da nessuna dominato;
Costui non rabbia di mare, o minaccia,
Che dal fondo rivolto caldo mova,
Commoverà dalla verace traccia;
Né Vesevo per rompitura nova,
Donde suoi fuochi faccia fuori uscire,
Di lui commover vincerà la prova;
O ver folgore usato di ferire
L'ecclse torri, ne' temperati anni,
Aprondo contra lui tutte sue ire.
Perché i miser di crudel tiranni
Si maraviglian, perchè furiosi
Si mostran con bugiardi e falsi inganni?
Acciò che tu non sperì invan riposi,
Né spaurischi di vana paura,
Ricerca l'ira di non poderosi.
Ma non fermo qualunque fuor misura,
Oltre modo spaventa o ver disira,
Non è costante e da ragion si fura,
E lo scudo ha gittato, e 'nvan si gira,
Mosso del luogo suo, dov'era fermo,
E la catena annoda, che poi 'l tira
In basso fondo senza alcuno schermo.

Quisquis composito ~~serenus~~ aevo
Fatum sub pedibus egit superbum

Fortunamque tuens utramque rectus
Invictum potuit tenere vultum,

Non illum rabies minaeque ponti
Versum funditus exagitantis aestum

Nec ruptis quotiens ~~vagus~~ caminis
Torquet ~~fumificos~~ Vesaeuus ignes

Aut celsas soliti ferire turres
~~Ardentis via~~ fulminis movebit.

Quid tantum miseri saevos tyrannos
Mirantur *sine viribus furentes?*

Nec speres ~~aliquid~~ nec extimescas,
Exarmaveris impotentis iram.

At quisquis trepidus pavet vel optat,
Quod non sit stabilis sui que iuris,

Abiecit clipeum loco que motus
Nectit qua valeat trahi catenam.

Nei 28 versi con cui Alberto della Piagentina sceglie di volgarizzare i 18 endecasillabi faleci boeziani, possiamo notare anche a colpo d'occhio la complessità delle strategie traduttive messe in atto dall'autore della *Consolatio* volgare, che risultano tanto più interessanti quando si considera che, a differenza del campione dantesco, negli estratti poetici di quest'opera abbiamo sia

²⁵ Sia i versi in volgare sia quelli in latino sono stati presi da *CLaVo* e *DiVo*, di cui si è parlato nel secondo paragrafo. Rispettivamente i due testi inclusi nei *corpora* sono tratti dalle seguenti edizioni: S. Boezio, *Consolatio philosophiae*, a cura di E. Gegenschatz, O. Gigon, München-Zürich, Artemis, 1969, e S. Battaglia (a cura di), *Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento*, Torino, Utet, 1929.

l'inizio sia la fine del capitolo ternario: due punti metricamente significativi nella struttura della terza rima, soprattutto per quanto riguarda l'eccezionalità delle rime che aprono e concludono il capitolo, la cui analisi approfondita può dare il giusto rilievo a quei dettagli che più da vicino riguardano la pratica del volgarizzamento. Si parta, dunque, dall'analisi delle prime due terzine:

Qualunque sia con l'animo composto,
Tien sotto i piedi il superbo fato,
E ragguardando con fermo proposto
L'una fortuna e l'altra, non piegato,
Ha potuto tener dritta la faccia,
Non vinto e da nessuna dominato;

Quisquis composito ~~serenus~~ aevo
Fatum sub pedibus egit superbum

Fortunamque tuens utramque rectus
Invictum potuit tenere vultum,

In queste terzine iniziali possiamo constatare già una prima e rilevante differenza con il volgarizzamento dantesco, da imputarsi sicuramente anche alle maggiori difficoltà di doversi destreggiare nella rielaborazione in una diversa lingua di un testo di certo più sintatticamente complesso rispetto al *Pater noster*. Nei primi versi Alberto esordisce con una traduzione piuttosto letterale dei primi due faleci boeziani, dove le più grandi divergenze sono da rintracciare nella rimozione dell'aggettivo *serenus*, comunque chiaramente implicato dal senso generale del primo verso volgare, e nella scelta di rendere al presente indicativo il perfetto *egit*; più interessante, invece, è quello che accade nel verso conclusivo della prima terzina, dove l'intero endecasillabo finale – contravvenendo da subito alla tendenza generale che caratterizzerà tutto il capitolo, secondo la quale a ogni terzina corrisponde un distico latino – riporta anticipatamente una parte del verso «Fortunamque tuens utramque rectus» e fornisce una semplice soluzione per risolvere la prima rima del capitolo: una rima desinenziale basata sui due participi passati *composto* e *proposto*. La conseguenza di questa anticipazione del volgarizzatore è che la maggior parte delle aggiunte sono concentrate nella seconda terzina, in posizioni che non sorprendono il lettore; tra queste, colpisce sicuramente l'ultima, che conclude la serie di rime desinenziali dei due participi in *-ato* in rima con «fato», traduzione diretta del latino *fatum* e, dunque, verosimile punto di generazione di tutti i rimanti in questione. Questa rima è particolarmente interessante, perché l'ultimo endecasillabo, «Non vinto e da nessuna dominato», mostra una singolare e notevole ridondanza dell'aggettivo *invictus*; «non vinto» e «da nessuna dominato» esprimono, infatti, lo stesso concetto con parole diverse: una sorta di zeppa, insieme alla più evidente «non piegato» al verso 4, utilizzata come mero espediente per far tornare la più centrale e significativa rima con «fato». Questioni più tecniche vengono, infine, sollevate dall'altra aggiunta, l'aggettivo «dritta», che dà luogo a un interessante accento ribattuto sulla sesta e settima sillaba, che, come si vedrà per le prossime terzine, tornerà in maniera simile sulla seconda e terza sillaba del verso 13 con un'aggiunta quasi del tutto analoga.

Proseguiamo allora con la lettura delle successive tre terzine, ai versi 7-15:

Costui non rabbia di mare, o minaccia,
Che dal fondo rivolto caldo mova,
Commoverà dalla verace traccia;
Né Vesevo per rompitura nova,
Donde suoi fuochi faccia fuori uscire,
Di lui commover vincerà la prova;
O ver folgore usato di ferire
L'ecclse torri, ne' temperati anni,

Non illum rabies minaeque ponti
Versum funditus exagitantis aestum

Nec ruptis quotiens ~~vagus~~ caminis
Torquet ~~fumificos~~ Vesaevus ignes

Aut celsas soliti ferire turre
~~Ardentis via~~ fulminis movebit.

Aprendo contra lui tutte sue ire.

Le aggiunte di queste terzine, oltre a quella relativa a «ver», che sostituisce l'aggettivo latino *ardentis*, e al già menzionato accento ribattuto del verso 13, ruotano tutte attorno alla resa in volgare di *movebit*, verbo principale dei sei versi in questione. Esso, infatti, compare posposto a conclusione dell'intero periodo nell'originale latino, nell'ultimo dei due faleci che avrebbero dovuto essere tradotti nella terzina dei versi 13-15; per oltrepassare l'evidente difficoltà nella trasposizione di questa strutturazione sintattica in volgare, Alberto sceglie di spostare in avanti il verbo e replicarlo nell'endecasillabo conclusivo di entrambe le terzine che corrispondono ai primi due distici del nostro passo (il primo al verso 9 nella terzina 7-9; il secondo al verso 12 nella terzina 10-12); si noti, inoltre, come in entrambi i contesti lo stesso verbo *movebit* viene volgarizzato all'interno di una perifrasi costruita con materiali aggiuntivi e non riscontrabili nell'originale latino, il primo dei quali oltretutto si trova in rima con «faccia», versione del latino *vultum*, e con «minaccia», tradotto al singolare e forzatamente posposto al complemento di specificazione «di mare» che, come dimostra l'originale latino (*rabies minaeque ponti*), si riferisce a entrambi i sostantivi «rabbia» e «minaccia». Per proseguire, la disposizione delle altre aggiunte rivela, in verità, assai poco rispetto a quanto si è già detto: l'inserimento di «nova» al verso 10 si incastra perfettamente fra i rimanti generati a partire dalla traduzione di *exagitantis* con il verbo «mova» e la perifrasi che racchiude l'ultima replicazione del verbo «commovere» al verso 12, che in definitiva analisi risulta essere un prelievo dantesco da *If. VIII, 122* («Non sbigottir, ch'io vincerò la prova»);²⁶ invece, il vuoto lasciato sia dall'anticipazione di *movebit*, di cui si è detto, sia dalla cancellazione di *via* e dell'aggettivo *ardentis*, che potremmo tradurre letteralmente come «il percorso dell'ardente fulmine», viene colmato da una frase temporale, «Aprendo contra lui tutte sue ire»,²⁷ e da una evidente zeppa, «ne temperati anni», da cui nasce la nuova serie di rime.

A partire dalle prossime terzine, il volgarizzamento comincia a essere più regolarmente strutturato nella corrispondenza ai metri latini, perché privo delle anticipazioni che abbiamo invece osservato nei versi precedenti:

Perché i miser di crudel tiranni	Quid tantum miseri saevos tyrannos
Si maraviglian, <u>perchè furiosi</u>	Mirantur <i>sine viribus furentes?</i>
<i>Si mostran con bugiardi e falsi inganni?</i>	
Acciò che tu non sperì <u>invan riposi</u> ,	Nec speres aliquid nec extimescas,
Né spaurischi <u>di vana paura</u> ,	Exarmaveris impotentis iram.
Ricerca l'ira di non poderosi.	

²⁶ La questione della presenza del modello di Dante nell'opera di Alberto della Piagentina è di indubbio interesse e ha ricevuto degli importanti contributi nei già menzionati studi di Brancato e Azzetta, dove si trova traccia di questo riferimento dantesco. Cfr. D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., pp. 235-270: 236, e L. Azzetta, *Tra i più antichi lettori del «Convivio»*, cit., pp. 74-75: 74.

²⁷ La comparsa di una frase temporale nell'endecasillabo conclusivo di una terzina è una soluzione piuttosto comune anche nella *Commedia*. Per limitarsi ai soli casi nell'*Inferno* in cui una temporale occupa integralmente l'ultimo verso, iniziando, come nel nostro caso, con un verbo al gerundio, si potrebbero citare i seguenti passi: *If. V, 16-18* («O tu che vieni al doloroso ospizio», | disse Minòs a me quando mi vide, | lasciando l'atto di cotanto offizio»), *If. VI, 100-102* («Si trapassammo per sozza mistura | de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti, | toccando un poco la vita futura»), *If. VII, 31-33* («Così tornavan per lo cerchio tetro | da ogne mano a l'opposito punto, | gridandosi anche loro ontoso metro»), *If. XXI, 94-96* («così vid'io già temer li fanti | ch'uscivan patteggiati di Caprona, | veggendo sé tra nemici cotanti»), *If. XXX, 91-93* («E io a lui: "Chi son li due tapini | che fumman come man bagnate 'l verno, | giacendo stretti a' tuoi destri confini?"»), *If. XXXII, 103-105* («Io avea già i capelli in mano avvolti, | e tratto glien'avea più d'una ciocca, | latrando lui con li occhi in giù raccolti»).

A ben vedere le strategie traduttive messe in atto da Alberto della Piagentina in questo passo sono già evidenti dalla sola giustapposizione delle due versioni. Ci si limiterà dunque a un rapido accenno alle sole aggiunte in fine di verso «invan riposi» e «di vana paura», nuove zeppe strategicamente disposte nella parte terminale dell'endecasillabo, delle quali l'ultima prosegue la rima al verso 22 con una ulteriore zeppa, «fuor misura», e al modo con cui il *sine viribus furentes*, traducibile con «che privi di forze infuriano» da riferire ai 'tiranni', viene volgarizzato con una più ampia perifrasi che indugia in una dittologia, estesa per una buona parte dell'endecasillabo e chiaro richiamo al dantesco «nel tempo delli dèi falsi e bugiardi» di *If.* 1, 72.²⁸

Si prosegue ora l'analisi del IV componimento con la lettura delle ultime due terzine e del verso che conclude l'intero capitolo:

Ma non fermo qualunque fuor misura,
Oltre modo spaventa o ver disira,
 Non è costante e da ragion si fura,
 E lo scudo ha gittato, e 'nvan si gira,
 Mosso del luogo suo, dov'era fermo,
 E la catena annoda, che poi 'l tira
In basso fondo senza alcuno schermo.

At quisquis trepidus pavet vel optat,
 Quod non sit stabilis sui que iuris,

Abiecit clipeum locoque motus
 Nectit qua valeat trahi catenam.

Il primo falecio viene riportato in volgare con i primi due endecasillabi, dove si possono osservare delle vistose aggiunte, di cui quella al verso 22 è già stata commentata. Per quanto riguarda la prima di queste due terzine, è opportuno soffermarsi almeno sull'aggiunta di «ver» al verso successivo, se non altro perché va accostata al verso 13, «O ver folgore usato di ferire», dove l'aggiunta dello stesso monosillabo è utile per far tornare il computo sillabico dell'intero verso.²⁹ Altre zeppe sono alla fine dei versi 25 e 26, di cui è interessante soprattutto l'ultima per due ragioni: in primo luogo, perché, a differenza dell'uso più massiccio che ne fa Dante, si tratta dell'unica frase relativa così aggiunta in questo passo; in secondo luogo, invece, perché la ragione dell'aggiunta di questa clausola in fine verso è evidentemente quella di fornire la rima all'endecasillabo che poi concluderà il capitolo, il quale risulta interamente composto di materiali aggiuntivi rispetto al testo originale.

La conclusione del capitolo, tanto quanto l'inizio, merita qualche osservazione aggiuntiva e più estesa a tutti i sette componimenti del *I libro*. Trattandosi di luoghi dove il susseguirsi ternario delle rime vede le uniche eccezioni all'interno di un capitolo ternario – o, per usare un termine più dantesco, di un canto –, possiamo certamente dire di trovarci davanti a due punti nevralgici dell'intera struttura metrica, poiché insieme le danno avvio e la concludono, attraverso delle rime che tendono ad assumere un certo peso rispetto alle altre. Ci sembra, dunque, necessario al termine della trattazione sulle rime di Alberto della Piagentina andare a vedere da vicino le strategie con cui egli struttura la terza rima negli incipit e nelle conclusioni delle sette parti poetiche del primo libro del suo volgarizzamento.

²⁸ Anche questo secondo ed evidente richiamo dantesco è già segnalato in D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., p. 236.

²⁹ In parte analogo è il verso di *I*, 1, 12, «O ver paura, che sia fatta loro», dove è però tutto l'endecasillabo, finale di terzina, a essere un'aggiunta rispetto all'originale latino.

Cominciando dagli inizi dei capitoli ternari, riportiamo le seguenti sei terzine, a cui sono stati associati i rispettivi versi in latino utilizzando i consueti espedienti grafici per segnalare l'effettiva consistenza del volgarizzamento:

I, I, 1-3 Io, che compuosi già versi e <u>cantai</u> Con studio fiorito, son costretto Di scriver canti di tristizia e guai.	Carmina qui quondam studio florente peregi, flebilis heu maestos cogor inire modos.
I, II, 1-3 Aimè! come la mente attuffata Nel basso strabocchevole profondo, <u>Sta impigrata</u> , ³⁰ <u>di virtù privata</u> :	heu, quam praecitipi mersa profundo
I, III, 1-3 Allora, via la notte discacciata, M'abbandonar le tenebre, e 'l vigore Ritornò primo con la luce <u>usata</u> :	tunc me discussa liquerunt nocte tenebrae luminibusque prior rediit vigor,
I, V, 1-3 O Creator dello stellato mondo, Il qual triunfi nella sedia eterna, E con impeto giri il ciel <u>ritondo</u> ,	o stelliferi conditor orbis, qui perpetuo nixus solio rapido caelum turbine versas
I, VI, 1-3 Quando la stella di Cancro gravosa Riscalda <u>troppo</u> co' raggi solari, Allor di seme chi copia ubertosa	cum Phoebi radiis grave cancri sidus inaestuat, tum qui larga negantibus
I, VII, 1-3 Le stelle chiuse sotto nebbia scura Non posson lume radiar <u>nel mondo</u> , <u>Perchè l'opposta nuvola le fura</u> .	nubilus atris condita nullum fundere possunt sidera lumen.

Come si può osservare dagli estratti sopra riportati, l'inizio del IV componimento è in realtà quello più complesso e dove le capacità di volgarizzatore e versificatore di Alberto sono in grado di dare luogo a una disposizione del materiale con alcuni stravolgimenti del testo di partenza, ma senza aggiunte o zeppe determinate dalla necessità di mantenimento o sviluppo della rima; in tutti gli altri casi dal *I libro*, invece, se escludiamo il solo inizio del VI componimento, uno dei due rimanti iniziali risulta essere un'aggiunta del volgarizzatore. Molto spesso l'aggiunta è davvero minima, una sola parola come «usata» (I, III, 3) e «ritondo» (I, V, 3), inserita senza alcun dubbio per questioni esclusivamente metriche, ovvero il rispetto della misura endecasillabica

³⁰ Traduce *mens habet* del verso successivo: *mens habet et propria luce relicta* (I, I, 2). Una restituzione grafica della sola prima terzina di questo componimento non è semplice, dal momento che esso non è volgarizzato in maniera omogenea: la maggior parte delle terzine corrispondono infatti a due versi dell'originale latino, ma alcune di esse riportano chiaramente in volgare tre versi di Boezio. A questa terzina, dal momento che riporta una parte minoritaria del verso latino rispetto alla successiva, si è scelto di non accostare il verso I, I, 2 della *Consolatio* latina che risulta dunque come corrispondente diretto dei versi 4-6 del volgarizzamento di Alberto della Piagentina.

dei versi e, ovviamente, della rima. Interessante è anche l'aggiunta di «e cantai» nella parte conclusiva di I, I, I, dal momento che, molto similmente al «da nessuna dominato» del verso I, IV, 6, si tratta di dittologie sinonimiche necessarie per espandere il verso e colmare i vuoti della terzina.³¹

Per quanto riguarda le parti conclusive dei capitoli, si leggano, infine, i seguenti versi estratti dal volgarizzamento:

<p>I, I, 49-52 Perchè, amici, <u>in la vita fiorita</u> Tante volte vantaste me beato? <u>La voce vostra rimane schernita.</u> Colui che cade, non ha fermo stato.</p>	<p>quid me felicem totiens iactatis, amici? qui cecidit, stabili non era tulle gradu.</p>
<p>I, II, 34-37 Col collo incatenato, e al fallace Mondo è costretto di chinare il volto, <u>E ogni forza nostra in lui si race.</u> <u>Aimè, che vilitade lo m'ha tolto!</u></p>	<p>et pressus gravibus colla catenis declivem que gerens pondere vultum cogitur, <u>heu</u>, stolidam cernere terram.</p>
<p>I, III, 16-19 Risplende Febo, e di lume adornato, Gli ammiranti occhi fiere col suo raggio <u>Di varii colori intorneato.</u> <u>E corre nel diritto suo viaggio.</u></p>	<p>emicat et subito vibratus lumine Phoebus mirantes oculos radiis ferit.</p>
<p>I, V, 64-67 Rettore <u>eterno</u>, costringi <u>l'amare</u> Tempeste rapinose, e con quel zelo Ferma le terre umane; <u>e non mancare,</u> <u>Che tu reggi le stelle del tuo cielo».</u></p>	<p>rapidus, rector, comprime fluctus et <u>quo caelum regis immensum</u> firma stabiles foedere terras.</p>
<p>I, VI, 22-25 Così se avviene, che alcun si getti Per via strabocchevole, lasciando L'ordine certo, aver non aspetti Allegro fine <u>d'alcun suo dimando.</u></p>	<p>sic quod paecitpiti via certum deserit ordinem laetos non habet exitus.</p>
<p>I, VII, 19-22 La <u>occupata</u> mente <u>in cotal cura</u> È nubilosa, e legata con lacci, Che porta seco lor mala natura: <u>Ond'io ti priego che da lei ti spacci».</u></p>	<p>nubila mens est vincta que frenis haec ubi regnant.</p>

Ciò che subito salta all'occhio da questa breve cernita è il fatto che l'unico endecasillabo conclusivo a non essere composto integralmente o anche solo in parte da aggiunte dell'autore

³¹ Un caso estremo di questa tendenza di Alberto della Piagentina è ai versi I, I, 28-30, dove si volgarizza il verso I, I, 12, *et tremat effeto corpore laxa cutis*, e più precisamente *laxa cutis*, con una voluminosa serie di tre sinonimi: «E la cascante e vizza in molte parti | Inardita pelle trista triema | Nel corpo vóto di calore e d'arti».

è I, I, 52: «Colui che cade, non ha fermo stato». La tendenza a rielaborare interamente il verso finale è certamente curiosa, perché l'ultimo endecasillabo porta con sé un certo grado di memorabilità; non è forse necessario scomodare esempi dalla *Commedia* come il celeberrimo «E caddi come corpo morto cade» di *If.* V, non a caso tra i versi più citati e ricordati anche dai non specialisti. Alberto della Piagentina, a giudicare dal tenore conclusivo che permea alcuni versi finali come «Ond'io ti priego che da lei ti spacci», cerca il medesimo risultato; una parziale motivazione per la divergenza nell'effettiva riuscita poetica sarà da attribuire, oltre che alla diversa abilità dei due autori, anche al carattere dell'impresa di Alberto della Piagentina, che si trova sempre davanti a un testo da volgarizzare e, dunque, non ha completa libertà compositiva; è forse per questo che, nella nostra cernita, il solo verso conclusivo senza inserimenti del volgarizzatore è quello che effettivamente traspone l'unico fra i versi finali dell'originale *I libro* di Boezio che si trova dopo una pausa sintattica forte e, in ultima analisi, il solo a essere già messo sintatticamente in rilievo dall'originale stesso in una maniera accostabile a quanto avviene spesso nella terza rima. A questa attenzione stilistica di Alberto verso la ricerca di una chiusura di capitolo memorabile andranno probabilmente imputate le minori o scarse aggiunte di parti esterne che si trovano in alcune terzine finali, come in I, VI, 22-25, o la scelta di non riportare in volgare una considerevole porzione dei corrispettivi versi latini, come accade nei versi di I, II, 34-37; ma, naturalmente, questo come altri aspetti che si è avuto solo modo di accennare nel corso di questo paragrafo andrebbero approfonditi attraverso un'analisi integrale dell'opera, nella maniera che qui si è semplicemente voluto indicare.

5. Conclusioni

Stando a quanto è possibile osservare dai dati fin qui raccolti e dall'analisi che ne è scaturita, ci dobbiamo intanto interrogare, per una necessaria ma preliminare conclusione, su quale immagine della terza rima come metro per il volgarizzamento emerga da questi primi rilievi, per quanto precari vista l'assenza di un'edizione critica affidabile per i versi di Alberto della Piagentina e la diversità d'intenti posta alla base delle due operazioni.

Sicuramente la prima caratteristica deducibile è quella stessa ed evidentissima da cui si è partiti fin dalle prime pagine: la terza rima è un metro versatile e profondamente adatto a trasmettere qualsiasi tipo di messaggio in qualsiasi tipo di contesto. Non è un punto da sottovalutare, perché l'eccezionalità di questa innovazione dantesca è chiara anche da queste caratteristiche: se il sonetto e l'ottava mantengono, con le dovute ed esigue eccezioni, la loro impronta rispettivamente lirica e narrativa nel tempo, con la terza rima siamo davanti a un metro che viene reinventato come lirico fin da subito, mostrando la sua eccezionale duttilità e raggiungendo poi un'efficacia paragonabile in entrambi i generi, come dimostreranno in maniera inequivocabile, ad esempio, le *Satire* di Ariosto solo qualche secolo più tardi. Non a caso, dunque, la terza rima dimostra le sue potenzialità anche nel campo del volgarizzamento, sebbene si tratti di un metro di non semplice utilizzo già in assenza di un testo di partenza a cui attenersi.

Al di là di questo aspetto e sebbene entro un campione ridotto di esempi, possiamo intanto avere un punto di osservazione privilegiato nell'officina poetica di ognuno dei due autori; come si è già più volte sottolineato, i vincoli imposti dal rispetto, più o meno praticato, del testo di partenza, costringono il volgarizzatore a scendere talvolta a dei compromessi che, nel caso di

Dante, si è visto sono tanto più ampi quanto meno libera è la rielaborazione dei versi. Nonostante la presenza di un originale a cui attenersi, in molti luoghi del volgarizzamento del *Pater noster* la terzina dantesca presenta dei punti di continuità evidenti – per quanto evidente possa essere il piano profondo delle coincidenze ritmico-sintattiche che qui si intende – e in perfetta coerenza con il resto delle soluzioni adottate dal poeta nel corso dell'opera.

Questi rilievi, inoltre, consentono di portare avanti delle prime indagini comparative fra quello che si conosce della terza rima di Dante e ciò che invece deve ancora essere meglio approfondito per Alberto della Piagentina. Le differenze, da quanto si è potuto finora osservare, sono d'altronde evidenti. Se Brancato rileva giustamente da un punto di vista linguistico che l'opera dipende «ineluttabilmente dalla *Commedia*», precisando che «il *Boezio* non dev'essere considerato un mero centone dantesco»,³² questa stessa considerazione non è da farsi per quanto riguarda l'aspetto puramente metrico; tale dipendenza, infatti, non si avverte sul piano dell'organizzazione ritmico e sintattica della terzina. Da un punto di vista più superficiale ci si accorge di questo anche solo osservando il trattamento delle rime, che, come si è potuto vedere, danno spesso luogo in Alberto a sterili dittologie sinonimiche a cui Dante non cede nel suo volgarizzamento; la differenza, però, è anche più microscopica ed emerge, ad esempio, nel diversissimo trattamento delle frasi relative che i due autori prediligono: in Dante la sede di rima è, appunto, occasione per creare espansioni di senso che frequentemente si concretizzano in frasi relative, ricalcando un *modus operandi* comune a tutta la *Commedia*; nel *Boezio* volgare, invece, non si coglie appieno tale strategia di organizzazione degli elementi frastici tipica di Dante. Questo, naturalmente, non si riferisce esclusivamente al IV componimento, ma è una considerazione generale da estendersi a tutto il campione analizzato dal *I libro* del volgarizzamento e, c'è ragione di credere, a tutta l'opera.

L'idea finale, dunque, è che un modello profondo della terza rima non sia passato realmente da Dante ad Alberto; nonostante l'evidente ammirazione di quest'ultimo per il poeta della *Commedia* e l'inevitabile riapparire di richiami testuali dal poema e dalle altre opere dantesche nel volgarizzamento di *Boezio*, la terza rima di Alberto della Piagentina è profondamente diversa, nella specificità delle sue strutture ritmico-sintattiche, da quella dantesca. Allo stato attuale, per approfondire ulteriormente i motivi di un così differente impiego del metro, sarebbe auspicabile, in conclusione, l'estensione dello studio ritmico-sintattico della terza rima anche ad altre opere, come si propone di fare il progetto di *TRIARS* di cui si è avuto modo di parlare nelle scorse pagine. La costruzione di uno strumento digitale specificamente disegnato per rendere interrogabile questa tipologia di dati e la preparazione di un testo critico, insieme agli altri strumenti già esistenti e indirizzati allo studio dei volgarizzamenti, possono aiutare a chiarire alcuni aspetti formali della pratica del volgarizzamento in versi e, come qui si è cercato di dimostrare, ad avere una nuova e feconda prospettiva per lo studio stilistico della terza rima.

³² D. Brancato, *Appunti linguistici sul «Boezio» di Alberto della Piagentina*, cit., p. 270.

Omnibus

Congiure, tiranni e teste mozzate: Filippo de' Nerli 'allievo' di Machiavelli

Carlo Varotti

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

L'articolo prende in esame la figura e l'opera dell'uomo politico e storico Filippo de' Nerli (1476-1556), fervente medico, frequentatore delle riunioni degli Orti Oricellari, nonché amico e corrispondente di Machiavelli. Sullo sfondo di un posizionamento politico in cui le differenze prevalgono sulle consonanze, Nerli sembra accogliere (ed esibire con orgoglio) la 'lezione' machiavelliana. Lo si ricava soprattutto dal modo in cui egli tratta nei suoi *Commentari de' fatti civili* il racconto delle congiure 'antitiranniche' dei suoi tempi: quella del 1522 contro il cardinale Giulio de' Medici e quella di Lorenzino de' Medici contro il Duca Alessandro (1537). La lezione politica machiavelliana viene, in ambedue i casi, tradotta in un'interpretazione disincantata dell'agire umano, in cui Nerli fa intervenire una lettura e interpretazione degli eventi recenti che esplicitamente si richiama allo stile dei *Discorsi* e alla capacità ermeneutica di estrarre dal racconto della storiografia antica o biblica costanti dell'agire umano utili a capire azioni e personaggi del presente.

The paper analyses the historical work of Filippo de' Nerli (1476-1556), a fervent follower of Medici, who took part in the Orti Oricellari's meetings. He was friend and correspondent of Machiavelli. Nerli and Machiavelli had very different political ideas, but Nerli seems to have well understood the Machiavelli's lesson: and he is very proud about it. We can obtain this information from the telling of antityrannical plots in Nerli's *Commentari de' fatti civili*: the plot against cardinal Giulio de' Medici (1522) and the plot organized by Lorenzino against Alessandro de' Medici, the first Duke of Florence (1537). In both these cases, Machiavelli's political lesson becomes a clever interpretation of human action, in which Nerli reads the recent events of Florentine politics openly using the Machiavellian method: to read ancient history (and the biblical telling too) to define the rules useful to understand events and protagonists of recent historical events.

Parole chiave: Filippo de' Nerli; Niccolò Machiavelli; storia della storiografia; tirannicidio; tiranno.

Carlo Varotti: Università degli studi di Parma

✉ carlo.varotti@unipr.it

È professore di Letteratura italiana. Si è occupato principalmente di letteratura politica e storiografica del Rinascimento, con monografie, articoli ed edizioni di testi di Machiavelli e Guicciardini (per Bollati-Boringhieri, Carocci, Bruno Mondadori). È tra i curatori dell'Edizione nazionale delle Opere di Machiavelli. È autore di saggi su testi a autori dell'Ottocento e del Novecento e di una monografia su Luciano Bianciardi.

Copyright © 2024 Carlo Varotti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Che Nerli sia un ‘continuatore’ o un ‘epigono’ di Niccolò Machiavelli è un indiscutibile luogo comune della critica. Ma a ragione Alessandro Montevicchi (1989) ha sottolineato, pur sullo sfondo di tanti tratti comuni, le grandi differenze che intercorrono tra i due. Che non riguardano soltanto (il dato salta all’occhio) il diverso giudizio politico sulla Firenze dei decenni che videro il definitivo passaggio dalla repubblica al principato. «Autentico patrizio fiorentino» (sono parole di Carlo Dionisotti), con quanto ciò comporta nel determinare la disinvoltura con cui egli si sente membro di una classe ‘naturalmente’ depositaria del potere cittadino, Nerli è da sempre apertamente filomediceo; e nel momento in cui scrive i suoi *Commentari* (forse cominciati già nel 1537, subito dopo l’evento altamente simbolico di Montemurlo, ma presto interrotti, per portarli a termine negli anni a cavallo del 1550, quando il potere di Cosimo I era ormai consolidato),⁴ non solo è per lui ovvia l’idea, condivisa con molti ottimati fiorentini già negli anni Dieci del secolo, che solo ‘mediceo’ poteva essere il destino di Firenze, ma rileggendo a posteriori la storia cittadina, Nerli poteva nei *Commentari* reinterpretare in modo sistematico e coerente l’intera parabola repubblicana cittadina, dalle remote origini del comune delle Arti al 1537, come una velleitaria deviazione da un esito necessario e auspicabile, quello appunto del principato.⁵ L’ottimate fiorentino (che avendo sposato Caterina di Jacopo Salviati aveva pur sempre come suocera la figlia primogenita di Lorenzo il Magnifico, Lucrezia) poteva così scrivere una storia dichiaratamente ‘a tesi’, che individuando nella pace e nell’unità garantita dal principe un destino necessario, rileggeva l’intera storia repubblicana fiorentina come una successione inesorabile di errori. Se questa è la posizione politica di Nerli, lo è nondimeno con trasparente onestà, tanto che la logica che guida l’intera operazione interpretativa viene esposta fin dalle prime righe del libro, con una chiarezza esemplare:

Considerato quanti travagli abbia sempre auto la nostra città e quanto sieno stati sempre poco uniti i principali cittadini che in essa hanno auto la somma autorità nel governo e quante volte e in quanti modi si sia riformato lo stato e variato la forma di esso, ho giudicato esser bene il fare qualche memoria particolare de’ nostri fatti civili, massimamente di quelli che, a’ tempi nostri o da cinquanta anni in qua, sono occorsi, acciocché meglio si possino per quelli che gli leggeranno conoscere le cagioni che hanno mosso i nostri cittadini, stracchi di tante civili discordie, da dovere riformare una tanta repubblica sotto il governo d’un sol principe, come a’ nostri tempi è seguito, *concorrendo*, oltre alla voglia de’ cittadini, *la fortuna e tutto il cielo* a fare tale effetto seguire.⁶

L’accento alla *fortuna* e al *cielo*, concordi nell’assegnare alla forza incoercibile del destino ‘mediceo’ di Firenze il superamento delle letali divisioni cittadine, segna uno stacco enorme rispetto alla lettura della storia civile fiorentina fatta da Machiavelli nelle *Istorie*. In un sottile gioco di cautele e ambiguità, Machiavelli aveva sì individuato nelle «divisioni» la cifra caratteristica della storia di Firenze, ma ben distinguendo (come chiarisce in un punto fondamentale

⁴ Sulla cronologia della composizione dei *Commentari* vd. I. Biagiotti, *Politici e storici*, cit., pp. 89–93 e S. Russo, *Introduzione* a F. de’ Nerli, *Commentari*, pp. XXII e ss. Da una lettera di Cosimo I a Nerli del 7 ottobre 1549 si ricava la notizia che a quell’altezza lo scrittore aveva terminato la stesura dei libri V–VII; non solo, da essa si ricava anche che il Duca leggeva (o almeno lo fece per alcuni) i libri dell’opera mano a mano che essi uscivano dallo scrittoio. Un dato, quest’ultimo, che non qualifica Nerli come storiografo ufficiale della recente storia fiorentina, ruolo che dal 1546 il Duca aveva assegnato a Varchi, ma che non lascia dubbi sul significato politico dell’operazione nerliana.

⁵ Un’analisi dettagliata dei meccanismi retorici e strutturali che presiedono alla costruzione dei primi tre libri dei *Commentari*, facendone una sorta di premessa che «invalida già in partenza tutto il periodo successivo», in I. Grassini, *Discorso e ‘storia’ nei “Commentari” di Filippo de’ Nerli*, in «Italianistica», X, 1981, pp. 361–76: 376.

⁶ *Commentari*, II, par. 1.

quale è il proemio del VII libro) tra quelle che «nuocono alle repubbliche», e quelle che «giovano»; catalogando quelle fiorentine tra le prime, cioè tra le divisioni nocive perché caratterizzate da «sette» e «partigiani», vale a dire da interessi meramente privati e parziali, che occupano in maniera esclusiva lo spazio pubblico impedendo una sana dinamica politica. Ma se le 'sette' erano il segno inequivocabile del carattere patologico della politica cittadina, il regime mediceo di quella patologia non rappresentava certo, agli occhi del Segretario, la soluzione, ma semmai il sintomo più coerente di una realtà irrimediabilmente difettiva. Né è un caso se la più attenta e perspicua definizione di 'setta' Machiavelli la proponga proprio, come si è detto, nel proemio del libro VII delle *Istorie*, nel cuore insomma della seconda parte dell'opera (i libri dal quinto all'ottavo), appunto dedicati all'analisi del consolidarsi del regime mediceo dopo il rientro in patria dall'esilio, nel 1434, di Cosimo il Vecchio: l'evento che dava inizio alla prima fase, sessantennale, del regime mediceo.⁷

Del resto tra Machiavelli e Nerli le divergenze, al di là degli schieramenti e delle forme possibili del 'reggimento' cittadino, riguardavano anche aspetti più radicali. È ancora Alessandro Montevercchi, nel saggio sopra citato, che ci ricorda come sia la dimensione del cambiamento, della sfida, del conflitto – in una parola, quella visione dinamica e creativa dell'agire dell'uomo nel mondo che costituisce il più importante lascito machiavelliano alla storia del pensiero politico occidentale – a segnare la grande differenza tra Machiavelli e la posizione così strutturalmente oligarchico/conservativa di Nerli, per il quale la storia è retta da fattori invariabili: il carattere necessariamente elitario della gestione del potere; l'incostanza e l'inaffidabilità popolare; l'incomponibilità dei conflitti civili nel contesto repubblicano, la cui deriva distruttiva nessuno strumento costituzionale (gli «ordini», nel lessico machiavelliano) sarebbe in grado di scongiurare.

Eppure, pur riconosciute prospettive e visioni così diverse, in pochi autori del Cinquecento la lezione machiavelliana appare recepita con tanta sintonia e coerenza come in Filippo de' Nerli. E certo il lettore moderno di Machiavelli e dei *Commentari* non fatica a trovare nei due testi un comune sapore. Un pragmatismo diretto, innanzi tutto, capace di riportare le dinamiche storiche e politiche al nucleo essenziale dei rapporti di potere. Una visione disincantata degli interessi in gioco, senza illusioni sulla natura intimamente egoistica e tendenzialmente prevaricatoria del contrasto politico.

Ma pragmatismo e disincanto sono categorie troppo generiche per delineare il ritratto di un uomo politico che di Machiavelli si proclama esplicitamente, in almeno un punto dei *Commentari*, allievo.

Tocchiamo qui solo tangenzialmente il problema delle *Istorie fiorentine* come specifico modello storiografico dell'opera di Nerli. Ma è un dato fondamentale, che traspare nella struttura stessa del lavoro nerliano e nella storia della sua composizione. Il testo si presenta al lettore con il titolo minimizzante di *Commentari*, che allude a una storia eminentemente 'vista', conosciuta per esperienza diretta dentro lo spazio cronologico della propria vita. E tali nascevano i

⁷ Per un inquadramento ideologico-strutturale del termine 'setta' all'interno delle *Istorie fiorentine* mi permetto di rimandare alla voce, redatta dal sottoscritto, [Istorie fiorentine](#) nell'*Enciclopedia Machiavelli* (Treccani, 2014), e alla bibliografia specifica lì contenuta, a partire dagli studi fondamentali di Gian Mario Anselmi e Anna Maria Cabrini. Per un quadro complessivo del tema delle divisioni, nel pensiero politico e nella storiografia, tra Medioevo e Rinascimento, si veda F. Bruni, *La città divisa: le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2003.

Commentari di Nerli, che nel progetto originario dovevano raccontare gli eventi dal 1494 al 1537: una periodizzazione che sembra ricordare quella della *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini (1494-1534), ma che invece bene indica il carattere marcatamente cittadino della narrazione nerliana: il 1537 è data significativa proprio da un punto di vista strettamente fiorentino, ben lontano dall'ottica 'italiana' adottata da Guicciardini, che chiudeva il suo capolavoro con la morte di Clemente VII.

Dunque il progetto originario era quello di raccontare i decenni del tramonto della repubblica, nel riconoscimento della 'necessità' del principato. Un'operazione ideologica in linea con la propaganda di Cosimo I, che ne faceva il pacificatore e garante della giustizia dopo le tensioni e i soprusi delle parti. Solo in un secondo tempo Nerli decise di anteporre al racconto dei fatti recenti una storia dei quasi tre secoli che precedono il 1494 e la grande riforma politica ispirata da Savonarola. È lo stesso Nerli a chiarirlo nel *Proemio* (par. 2):

Fu mia intenzione, da principio, di scrivere solamente le cose da me udite e vedute e che sono seguite dal 1494 in qua. Ma, per farle meglio intendere, deliberai, di poi, cominciarli più da alto e da' tempi che la nostra cittadinanza cominciò a dividersi in quelle maligne parti guelfe e ghibelline.⁸

Nerli antepone così al racconto dei fatti successivi al 1494 una succinta narrazione delle 'divisioni' cittadine, che prende le mosse dal 1215, l'anno che già Dante aveva indicato come l'inizio ufficiale delle divisioni a Firenze tra Guelfi e Ghibellini, con il celebre episodio della rottura di fidanzamento di Buondelmonte Buondelmonti nei confronti di una ragazza della famiglia degli Amidei. L'episodio è quello con il quale Machiavelli nelle *Istorie fiorentine* aveva dato di fatto inizio al racconto delle vicende cittadine (con il capitolo terzo del secondo libro: nel primo libro delle *Istorie* troviamo infatti un racconto succinto della storia dell'Europa dell'età di mezzo, dalla caduta dell'Impero romano all'inizio del XV secolo). Le *Istorie* di Machiavelli, come è noto, sono dichiaratamente incentrate sulle vicende interne della città, attraverso una lettura interpretativa fortemente orientata, che già nel *Proemio* individuava proprio nelle 'divisioni' la cifra caratteristica della storia fiorentina:

E se ogni esempio di repubblica muove, quegli che si leggono della propria muovono molto più e molto più sono utili. E se di niuna repubblica furono mai le divisioni notabili, di quella di Firenze sono notabilissime: perché la maggior parte delle altre repubbliche delle quali si ha qualche notizia sono state contente d'una divisione, con la quale, secondo gli accidenti, hanno ora accresciuta ora rovinata la città loro; ma Firenze, non contenta d'una, ne ha fatte molte.⁹

In altri termini, l'operazione storiografica di Nerli, con la riprogettazione, subentrata in un secondo tempo, di un attraversamento di tre secoli di divisioni e tensioni cittadine, come premessa utile a «meglio intendere» le dinamiche del presente e del recente passato, compiva

⁸ *Commentari, Proemio*, 2. Quanto scrive Nerli sulla genesi dell'opera e la sua riorganizzazione interna, trova in parte conferma nelle testimonianze filologiche dell'opera. Dei *Commentari* esistono due codici autografi alla Nazionale di Firenze (segnati II.II.135 e II.II.136), il secondo è mutilo, e contiene i libri 1-3; 6, 7 e parte del 10. Il primo è invece perfettamente integro, ma contiene solo la prima stesura dei primi tre libri dell'opera (con correzioni autografe che risultano poi recepite in II.II.136). Per queste informazioni, e per la lista completa dei testimoni dei *Commentari*, si rimanda ovviamente alla citata edizione critica di S. Russo.

⁹ *Istorie fiorentine, Proemio*, 5-6.

un'operazione il cui tratto 'machiavelliano', sul piano sia formale che metodologico, è particolarmente evidente. Le cinquanta pagine iniziali dei *Commentari*, che riassumono con una vertiginosa verticalizzazione gli eventi, collocandoli in una prospettiva interpretativa fortemente selettiva, sono un'applicazione coerente del modello storiografico machiavelliano, che si interrogava sulle grandi linee di tendenza della realtà cittadina, per coglierne le costanti profonde.

Su un piano più superficiale e immediatamente percepibile, i tre libri iniziali dei *Commentari* costituiscono una chiave ideologica che dichiara, fin dall'inizio della narrazione, il senso di un'operazione fortemente connotata in senso politico: risultando il potere di Cosimo I e la fine della repubblica – come si è visto – non solo l'esito necessario, ma anche auspicabile (e addirittura 'provvidenziale') delle divisioni fiorentine, con il loro portato di violenza e illegalità. Ma c'è anche un piano più profondo, su cui va letta l'esecrazione delle 'divisioni' che costituisce il *Leitmotiv* dei primi tre libri dei *Commentari*. Ed è qualcosa che colloca su un livello di ben altra sensibilità la capacità di Nerli di interpretare politicamente la storia recente della città.

Raccontando le remote vicende medievali (dal 1215) fino al primo sessantennio mediceo, Nerli raccoglie una successione di eventi in cui domina una sorta di coazione a ripetere: indipendentemente dalle istanze ideali dichiarate, le lotte fiorentine sono immancabilmente l'esito di tensioni personali e familiari. È un dato, questo, che Nerli chiarisce nel *Proemio*, attuando una significativa desemantizzazione di un termine che il recente costituzionalismo fiorentino, dal 1494 agli anni Venti del Cinquecento, aveva invece collocato al centro dell'interesse: il concetto di 'riforma'. Nelle tre pagine del *Proemio* dei *Commentari*, la parola 'riforma' (o la forma verbale 'riformare') compare una quindicina di volte; sempre indicando, semplicemente, un cambio di regime e una ripartizione del potere. Nerli parla così di 'riforma' dello stato a proposito del radicale intervento costituzionale che nel 1494, sotto gli auspici di Savonarola, portò alla nascita dello stato popolare e all'introduzione del Consiglio maggiore (forse il più importante cambiamento costituzionale di Firenze dal tempo degli Ordinamenti di giustizia del 1293);¹⁰ ma lo stesso termine designa ad esempio la presa di potere di Cosimo il Vecchio nel 1434 (lo scrittore parla della «gagliarda riforma che si fece di quel nuovo stato con l'esilio di tanti nobili cittadini, che, per sicurtà di quello, forno confinati»),¹¹ che generò un rigido controllo da parte dei Medici dei cittadini eleggibili agli uffici, senza tuttavia toccare le caratteristiche portanti del sistema (la redazione di liste di sorteggiabili da cui estrarre i nomi dei magistrati).

Nel vivace dibattito costituzionale che aveva caratterizzato la vita politica fiorentina dopo il 1494, la parola 'riforma' aveva di fatto assunto un significato profondo, quasi stabilendo un nesso necessario o comunque decisivo tra le forme istituzionali e le modalità della vita pubblica (l'efficacia dell'azione politica; la capacità di garantire stabilità e giustizia; l'affermarsi di una moralità civile diffusa). Basterebbe leggere le righe iniziali del *Discorso di Logrognò* (1512), l'opera giovanile di Francesco Guicciardini, per comprendere come il concetto di 'riforma' delle istituzioni avesse assunto un significato pregnante. Lo stile sempre compassato di messer Francesco, così poco propenso a metafore e immagini, trova qui espressione in una icasticità inconsueta, che

¹⁰ *Commentari, Proemio*, 8 («Nel quarto [libro] si dice conseguentemente come si riformasse il governo dopo l'esilio de' Medici e come, dopo pochi mesi, si fondasse lo stato popolare, ove si potranno vedere ancora le divisioni, che occorsero intra' nostri principali cittadini di quei tempi per conto di fra' Girolamo Savonarola e come la città ne stesse circa di otto anni, in vita e anche dopo la morte di quel frate, molto divisa, disordinata e travagliata»).

¹¹ Ivi, par. 7.

assume dal mondo concreto dei fornai l'immagine della 'riforma' della costituzione come riformulazione organica e radicale di una struttura:

Non veggo che già una legge o due particolare possano fare frutto, ma saria necessario fare uno cumulo di ogni cosa e ridurre tutta questa massa in una materia, e di poi *riformarla* a uso di chi fa cose da mangiare di pasta (*corsivo nostro*).¹²

La desementizzazione del concetto di 'riforma' che Nerli propone nel *Proemio* dei *Commentari* esprime coerentemente la visione che della storia politica ha l'autore e, soprattutto, introduce alla sua peculiare cifra analitica degli ultimi decenni della vicende cittadine; quel racconto degli anni dal 1494 al 1537 che non sono solo lo spazio originario della narrazione nerliana, ma il vero *focus* del suo interesse: il racconto delle concrete dinamiche di potere che accompagnarono il tramonto delle 'illusioni' repubblicane (siano esse di marca democratica oppure ottimizia). L'analisi penetrante delle vicende interne che Nerli propone nei libri dal quarto al dodicesimo dei *Commentari* trae infatti efficacia da un approccio alla materia che, depurato di ogni istanza ideologica, diventa fredda anatomia degli interessi in gioco.

Ma se, nella lettura che ne fa Nerli, la politica fiorentina non è più valutabile (se mai lo è stata) in termini istituzionali, ma solo attraverso una lettura disincantata di relazioni private e familiari di potere, allora anche la storia della città, per quanto essa continui ad essere formalmente - fino alla svolta del 1532 e la nomina del Duca Alessandro - una repubblica; persino questa storia, si diceva, non può che essere fatta entrando dentro le stanze segrete del potere; configurandosi insomma come analisi di prospettive personali, di rapporti di parentela; di modulazioni e rimodulazioni delle rete degli 'amici' (latinamente: gli alleati politici); di attrazioni, gelosie e tensioni tra individui.

Se Nerli dichiaratamente dice di ispirarsi alla lezione di Machiavelli, ciò che egli trae dal 'maestro' non sono le vertiginose intuizioni sul carattere dinamico della politica, sulla conflittualità permanente ma potenzialmente vitale degli «umori», ma proprio le logiche stringenti della gestione del potere, il contrasto necessario tra *essere* (che è sempre il puro interesse, la ricerca di affermazione) e *apparire* (cioè quella costruzione di alleanze, favori e consensi, che comporta sempre una mediazione formale, e spesso puramente simulata, tra interessi).

In questo contesto non stupisce se nei suoi *Commentari* Nerli attribuisca molta attenzione alla 'congiura', in quanto conflitto che non matura in contesti pubblici, ma all'interno di dinamiche interpersonali del potere. E non stupisce se l'esplicito e ammirato richiamo alla lezione di Machiavelli - il geniale maestro delle riunioni degli Orti Oricellari - Nerli lo proponga proprio in relazione alla ricordata congiura del 1522 contro il cardinale Giulio.

Il contesto è quello delle attese riforme costituzionali che il cardinale Giulio de' Medici (non ancora papa) aveva fatto balenare come possibili, dopo che con la morte di Lorenzo de' Medici il giovane, nel maggio del 1519, e la morte di papa Leone X nel dicembre del 1521, si era estinta la linea diretta della discendenza di Cosimo il Vecchio. Nerli non ha dubbi nel presentare l'apertura del cardinale Medici verso proposte di riforma che portassero a un «più libero modo di vivere», come un'operazione puramente opportunistica, che avrebbe dovuto rafforzare il consenso in un momento di oggettiva difficoltà del regime.

¹² F. Guicciardini, *Opere*, a cura di E. Scarano, Torino, Utet, 1971, vol. I, p. 250.

La congiura contro il cardinale che maturò tra alcuni giovani frequentatori degli Orti (Zanobi Buondelmonti e Luigi Alamanni ne furono i capi), e che venne alla luce nel maggio del 1522, divenne per il cardinale l'occasione di riaffermare il pieno controllo sulla città. Ecco per intero il brano:

Andarono tant'oltre questi ragionamenti e se ne favellava tanto liberamente e in tanti modi, che al cardinale de' Medici pareva pure, alla fine, averli lasciati troppo trascorrere e pensava a' modi di ritirarli e, averia auto, sendo scorsi così di sua volontà e per suo ordine, delle difficoltà a fermarli, ma la fortuna gliene dette occasione. E questo fu che, avendo convenuto assai tempo nell'orto de' Rucellai una certa scuola di giovani litterati e d'elevato ingegno, mentre che visse Cosimo Rucellai (che morì molto giovane e era in grande aspettazione di letterato), infra' quali praticava continuamente Niccolò Machiavelli – e io ero di Niccolò e di tutti loro amicissimo –, esercitavansi costoro assai, mediante le lettere, nella lezione dell'istorie – e, sopra di esse e a loro istanza, compose il Machiavello quel suo libro de' *Discorsi sopra Tito Livio* e anco il libro di quei trattati e ragionamenti sopra la milizia – e, così, andavano costoro pensando, per imitare gl'antichi, d'operare qualche cosa grande che gl'illustrasse e fermarono l'animo di fare una congiura contro il cardinale. E non considerarono bene, nel congiurare, a quello che il Machiavello, nel suo libro de' *Discorsi*, aveva scritto loro sopra le congiure, che, se bene l'avessero considerato, o non l'arebbero fatto o, se pure fatto l'avessero, sarebbero almeno più cautamente proceduti.¹³

L'illusione dell'azione gloriosa del tirannicidio che ha ispirato gli animi di quei giovani troppo 'letterati' per non perdere di vista la dinamiche reali del potere, in quel preciso contesto, si traduce in un giudizio derisorio, che, a conti fatti, contrappone al fraintendimento da loro compiuto delle parole e degli scritti di Machiavelli («non considerarono bene, nel congiurare, a quello che il Machiavello [...] aveva scritto loro»), l'intelligenza dello stesso Nerli che, evidentemente, del maestro degli Orti Oricellari riteneva di avere colto la lezione autentica. Né sfugga la perfidia del pronome che appare nel testo: Machiavelli, nei *Discorsi*, non aveva genericamente «scritto» delle congiure, ma avevo «scritto loro», facendo di Buondelmonti e Alamanni i destinatari privilegiati di una 'lezione' politica la cui acutezza era caduta, di fatto, nel vuoto.¹⁴

Ma è soprattutto su un'altra congiura raccontata da Nerli che vogliamo soffermarci: quella di Lorenzino de' Medici contro il duca Alessandro (6 gennaio 1537). Tanto più significativa perché è questo l'episodio che, di fatto, chiude i *Commentari*. Dopo il racconto di quell'episodio, che avrebbe colpito la fantasia di contemporanei e posteri, di fatto Nerli si congeda dal lettore. Nel giro di poche pagine riassumerà succintamente i fatti che vanno dal gennaio all'agosto del 1537 – dalla morte di Alessandro de' Medici alla battaglia di Montemurlo – esplicitamente rimandando ad altri il compito di narrare la nuova fase storica, con Cosimo I come protagonista,

¹³ *Commentari*, VII, 21-23.

¹⁴ Il riferimento ai *Discorsi* è naturalmente al capitolo sesto del III libro, un vero e proprio 'trattatello sulle congiure'. Ma il tema delle congiure ha uno spazio significativo anche nel capitolo 19° del *Principe*, che segnala la loro pericolosità intrinseca e, per così dire, strutturale («chi coniuira non può essere solo, né può prendere compagnia se non di quelli che creda esser mal contenti; e subito che a un mal contento hai scoperto l'animo tuo, gli dai materia a contentarsi»), naturalmente denunciando la congiura stessa) e segna in maniera significativa la parte finale delle *Istorie fiorentine*, tra la congiura milanese del 1476, a chiusura del VII libro, e quella fiorentina dei Pazzi del 1478, cui è dedicato il primo terzo del libro conclusivo delle *Istorie*. Un'antologia commentata dei passi machiavelliani dedicati al tema in N. Machiavelli, *Sulle congiure*, a cura di A. Campi, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2014. Ricorrente anche in Guicciardini, il tema della pericolosità e inutilità delle congiure trova la più perspicua espressione del 'dittico' dei *Ricordi*, C 29 e 20.

che si apriva con la morte del duca Alessandro.¹⁵ Un fatto vicino nel tempo e capace di incidere potentemente nell'immaginario, e rinverdito, in quegli anni a cavallo del 1550 in cui Nerli sta scrivendo i *Commentari*, dalle polemiche attorno alla figura di Lorenzino de' Medici e al suo gesto. La famosa *Apologia* di Lorenzino, scritta probabilmente attorno al 1543, non viene stampata (se non, come si è detto sopra, nel 1723), ma circolava ampiamente manoscritta. Così come circolava la lettera che lo stesso tirannicida aveva inviato a Francesco de' Medici, il 5 febbraio del 1537 (un mese esatto dopo l'omicidio), dove già sono delineati gli argomenti fondamentali dell'*Apologia*. Essi appaiono incentrati, da una parte, sulla liceità politico-morale di quanto compiuto (presentato anzi dal suo autore come doveroso atto di amore per la patria, che veniva liberata da un odioso tiranno; né configurabile come 'tradimento', malgrado il rapporto di parentela che intercorreva tra vittima e uccisore). Dall'altra parte l'autodifesa di Lorenzino riguardava gli aspetti tecnici della realizzazione del tirannicidio: se, ed eventualmente in cosa, Lorenzino avesse sbagliato, giacché il gesto libertario che aveva fatto di lui un «novello Bruto» (secondo l'epiteto che il più importante degli antimedicei, Lorenzo Strozzi, in esilio a Venezia, gli avrebbe assegnato) non aveva prodotto affatto la libertà sperata, e la sollevazione popolare libertaria che esso avrebbe dovuto innescare.¹⁶ A rendere così attuale la questione era poi la morte dello stesso Lorenzino, che rifugiatosi da tempo a Venezia, era stato raggiunto dai sicari di Cosimo I nel febbraio del 1548.¹⁷

Se il tema appassionò i contemporanei, la sua fortuna arrivò assai lontano nel tempo, fino ad ispirare quello che è forse il più importante dei drammi storici del Romanticismo francese, *Lorenzaccio* (1834) di Alfred de Musset. Ennesima testimonianza della passione con cui il Romanticismo francese guardò all'Italia del Cinquecento: l'epoca di violenza e libertà, di libera espansione passionale rievocata nelle coeve *Chroniques italiennes* di Stendhal. È noto che il testo di Musset riscriveva e rimodulava un dramma storico di George Sand, *Une conspiration en 1537* (cominciava in quei mesi la relazione famosa tra i due scrittori), destinato a rimanere inedito fino al 1921. Ma la Sand (attenendosi al racconto della congiura contenuto nella *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi: una delle pagine più crude e narrativamente vivaci della storiografia del XVI) terminava il suo dramma con la scena altamente drammatica e teatralmente mossa della morte del Duca. In *Lorenzaccio* De Musset mette invece in scena la morte del duca alla conclusione del quarto atto: ed è una scena di quasi alfieriana asciuttezza, che ben poco concede al gusto truculento che contrassegna la fonte cinquecentesca.

Tutto il quinto atto di *Lorenzaccio* è perciò dedicato a quanto succede dopo l'omicidio, dalla fuga del tirannicida a Venezia, fino alla sua morte, alla quale egli va incontro con dignitoso fatalismo. In altri termini, nella conclusione del dramma, a De Musset sembra interessare in

¹⁵ Terminato il racconto dell'uccisione del duca Alessandro, e dopo alcune riflessioni sul comportamento del congiurato, Lorenzino de' Medici, così scrive Nerli: «E qui si potrebbe riposare la penna e la memoria e dar fine all'opera nostra, massimamente essendomi condotto, con lo scrivere mio, a quel termine che io mi proposi nell'animo, quando, da principio, cominciai a scrivere questi ricordi, ma, prima che io fermi la penna o voglia riposare la memoria, mi pare molto a proposito, con più brevità mi sarà possibile, dovere scrivere come lo stato e il governo della nostra città, dopo tante divisioni de' suoi cittadini e dopo tante rivoluzioni di stati, sia pervenuto nelle mani del signor Cosimo de' Medici».

¹⁶ Per il testo dell'*Apologia* (ma anche della lettera del 5 febbraio a Francesco de' Medici), si rinvia a L. de' Medici, *Apologia e lettere*, a cura di F. Esparmer, Roma, Salerno, 1991.

¹⁷ Sugli effetti successivi alla congiura e sulla biografia di Lorenzino, dal 1537 alla morte, si vd. Stefano dall'Aglio, *L'assassino del duca: esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, Olschki, 2011.

modo particolare proprio l'esito politico (mancato) del tirannicidio: quel particolare meccanismo capace di trasformare la violenza di un gesto in azione pubblica, in una volontà condivisa che modifica il destino di una comunità.

Se rileggiamo l'*Apologia* di Lorenzino, nella serie degli argomenti autodifensivi che il tirannicida adotta per rigettare le accuse mosse contro di lui (egli accenna a «questi tali che mi biasimano») sul modo in cui egli aveva gestito il 'dopo-congiura', ne compare uno fondamentale: Lorenzino è biasimato per avere lasciato il cadavere del Duca chiuso a chiave nella sua stanza, senza rendere noto quanto successo, e anzi egli stesso abbandonando nottetempo Firenze, per raggiungere a Venezia Lorenzo Strozzi e informarlo della morte del duca. Si legga questo passaggio cruciale dell'*Apologia*:

E questi tali che mi biasimano, par che ricerchin da me ch'io dovevo andar convocando per la città el populo alla libertà e mostrar loro il tiranno morto; e voglion che le parole avessen mosso quel populo, el quale conoscano non essere stato mosso da' fatti. Avev'io adunque a levarmi in spalla quel corpo morto a uso di facchino, e andar gridando solo per Firenze come pazzo? [...] E s'io li avessi levato la testa (che quella si poteva celare sott'un mantello), dove avev'io a indirzarmi, essendo solo e non conoscendo in Firenze alcun ch'io confidassi? Chi mi avrebbe creduto? Perché una testa tagliata si trasfigura tanto che, aggiunto el sospetto ordinario che hanno gl'uomini di non esser tentati o ingannati, e maxime da me, che ero tenuto di mente contraria a quella ch'io avevo, io potevo pensare di trovare prima uno che mi amazzassi che uno che mi credessi.¹⁸

Nella sostanza delle accuse da cui Lorenzino, circostanziatamente, si difende, c'è un senso fondamentale, che riguarda le forme della comunicazione politica. Perché il tirannicidio abbia senso esso deve innescare una risposta collettiva e acquisire una rilevanza pubblica. Ammesso che esistesse una volontà popolare di ritornare alla libertà, trasformando la morte del 'tiranno' nell'inizio di un nuovo ordine, ciò non avrebbe potuto non succedere se non attraverso l'esibizione del cadavere, la prova tangibile, ed emotivamente efficace, del tirannicidio.

Che questo fosse un punto delicato e irrisolto, molto bene coglie De Musset, che mette in bocca proprio a Filippo Strozzi (presso il quale, subito dopo l'omicidio, Lorenzino aveva trovato riparo) questa obiezione fondamentale mossa a Lorenzaccio (Atto V, sc. 2):

FILIPPO Perché non sei uscito, con in mano la testa del duca? Il popolo ti avrebbe seguito come suo salvatore e suo capo. (*Pourquoi n'es-tu pas sorti, la tête du duc à la main ? Le peuple t'aurait suivi comme son sauveur et son chef*).
LORENZO Ho lasciato il cervo ai cani. Pensino essi a sbranarlo!¹⁹

Negli anni Trenta dell'Ottocento, dopo la Rivoluzione francese e l'enorme bagaglio di immagini e simboli che traumaticamente essa aveva portato alla coscienza europea e francese, la frase assumeva un senso di evidente pregnanza. Tenere in mano il capo mozzato del 'tiranno', ancora gocciolante di sangue dopo il taglio della ghigliottina, era esattamente il gesto prescritto per legge nelle procedure delle esecuzioni pubbliche della rivoluzione. Gesto macabro ma simbolicamente educativo, in cui il popolo confermava, nella violenza appagante del gesto, il senso politico di una vendetta pubblica che cementava una nuova collettività, che anche grazie a

¹⁸ L. de' Medici, *Apologia...*, cit., pp. 50-51.

¹⁹ A. De Musset, *Lorenzaccio*, trad. di Raul Radice Torino, Einaudi, 1978, p. 116.

quell'atto violento affermava il valore fondante della *égalité* (il re muore sulla ghigliottina, al pari dell'infimo malfattore).²⁰

L'obiezione all'insipienza comportamentale di Lorenzino de' Medici non la inventa tuttavia De Musset. Né lo scrittore romantico la trova nel testo/traccia della *Conspiration* di George Sand, ma ancora in Varchi, che asciuttamente critica la scarsa sagacia del tirannicida, che proprio nella mancata 'pubblicità' del suo gesto avrebbe palesato l'inconsistenza politica della sua azione: «come se non avesse potuto – scrive lo storico fiorentino – come doveva, far portare il corpo morto, o la testa, se non fuori, almeno sulle finestre». ²¹ 'Avrebbe potuto' e 'avrebbe dovuto' farlo: questo il senso di un'accusa in cui si concentra la critica di un gesto dai risvolti troppo torbidi per poter essere portato alla ribalta della politica e alla luce della gloria.

Ma in termini non diversi si esprime un altro degli storici fiorentini del Cinquecento, Bernardo Segni, che si aggiunge al coro della critiche sull'incapacità del tirannicida di innescare una reazione politica attiva sollecitata dall'audacia dell'impresa.

Ammazzato che Lorenzo ebbe il duca, lo rimesse nel letto coll'aiuto di Scoronconcolo,²² e postogli in sul capo una polizza che diceva così: «Vincit amor Patriae laudumque immensa cupido», lo riserrò in quella camera. *E in cambio di mostrare la sua testa a' cittadini ed al popolo...* (corsivi nostri).²³

Lorenzino lasciò Firenze, dunque, tralasciando la sola azione che avrebbe potuto dare al tirannicidio un esito positivo: l'esibizione della testa che avrebbe trasformato l'orrore dell'omicidio in un gesto compiutamente politico.

Il particolare della mancata esibizione del corpo o della testa del tiranno compare anche in Nerli, il quale tuttavia articola il racconto dell'episodio attraverso un'operazione interpretativa che ha tutto il sapore dei *Discorsi* machiavelliani.

Si legga la pagina del nostro storico (libro XII, parr. 73 e ss.):

E, se Lorenzo avesse bene studiata e considerata l'istoria di Iuditta ebrea, avrebbe anche ben compreso ch'ella, tagliato ch'ebbe la testa d'Oloferne, non serrò né ascose il corpo, ma lasciò quel tronco tagliato rinvolto nel suo sangue, accioché gl'Assirii, mossi da' romori, dalle grida e dagl'assalti degl'ebrei con la testa tagliata ch'ella ne portò seco, trovassero morto il loro capitano e, così, da tale orribile vista spaventati e pieni di confusione e di timore, avessero cagione di mettersi in fuga e rompersi per loro stessi, come fecero. | [...] | E se Iuditta ordinò di potere passare sicura dalle sentinelle del campo degl'Assirii, come ordinò Lorenzo per passare alle porte della città, la sapeva come l'aveva lasciato il busto e il corpo d'Oloferne e, però, fece levare il romore nel campo degl'Assirii, accioché, risentitisi, trovassero il lor capitano non serrato a chiave e morto segretamente in una camera, come lasciò Lorenzo il corpo del duca, ma solamente dentro alle tende del suo stesso tabernacolo e dov'erano soliti gl'Assirii, a ogn'ora di vederlo. E così, alla veduta del tronco morto, giudicò Iuditta che dovessero restar confusi e disordinati gl'Assirii, come restarono, veggendosi assaltare dagl'ebrei con l'insegna della testa tagliata del loro capitano, che Iuditta aveva portata loro.

²⁰ Si veda P. H. Stahl, *Histoire de la decapitation*, Paris, Puf, 1986. Per un approccio interdisciplinare, tra iconografia, psicanalisi, storia dei miti e della religione vd. J. Kristeva, *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario*, Roma, Donzelli, 2009.

²¹ B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, Firenze, Società editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1843-1844, vol. III, p. 261.

²² È il nome di un soldato, un protetto di Lorenzino de' Medici, che aiutò il congiurato ad uccidere il Duca.

²³ B. Segni, *Storie fiorentine*, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1805, t. II, p. 489.

La lezione machiavelliana rivive in questa analisi comparata, in cui il giudizio sui fatti moderni è passato al vaglio critico delle regole politiche ricavata dalla lettura della storia antica. Storia sacra, in questo caso, in cui è analizzato l'episodio di Giuditta,²⁴ sottoposto alla stessa operazione ermeneutica (quel leggere «sensatamente») che già aveva caratterizzato l'interpretazione machiavelliana del racconto dell'*Esodo* ricordato in *Discorsi* III 30. Anche in quel caso (la soppressione degli oppositori da parte di Mosè, il 'principe nuovo' fondatore della nazione ebraica) era in gioco una saggezza politico-comportamentale che la *Bibbia* trasmetteva attraverso un esempio estremo di sangue e violenza:

E chi legge la Bibbia sensatamente, vedrà Mosè essere stato forzato, a volere che le sue leggi e che i suoi ordini andassero innanzi, ad ammazzare infiniti uomini, i quali, non mossi da altro che dalla invidia, si opponevano a' disegni suoi.²⁵

La decapitazione di Oloferne da parte di Giuditta, che avrebbe ispirato con realistica crudeltà decine di pittori moderni (si pensi ai quadri famosi di Caravaggio e di Artemisia Gentileschi) aveva avuto una parte considerevole nell'iconografia e nell'immaginario letterario quattrocentesco fiorentino. La Giuditta di Donatello, la statua bronzea commissionata da Cosimo de' Medici nella seconda metà degli anni Cinquanta, (così come il David, commissionato da Cosimo all'artista negli anni Trenta) nacque probabilmente come celebrazione dello stesso Cosimo: metafora del suo buon governo, che si proponeva come garante della protezione dei deboli contro l'albagia aristocratica (il partito di Rinaldo degli Albizzi sconfitto e disperso nel 1434).²⁶ Per un interessante meccanismo di ri-uso ideologico dell'immagine, la Giuditta di Donatello, che doveva celebrare la tutela medicea della civile modestia, trafugata da palazzo Medici durante l'insurrezione che cacciò la famiglia dalla città nel 1494, sarà collocata in piazza della Signoria, a raffigurare l'istanza del popolo che si difende dal tiranno oppressore: vestendo però ora i panni dell'oppressore un altro Medici, Piero, bisnipote dell'originario committente della statua.

Citiamo solo di passaggio il famoso dittico di Botticelli, conservato agli Uffizi, databile al 1472: due tavolette che rappresentano altrettanti momenti della storia di Giuditta, che casualmente sembrano illustrare la dinamica narrativa dell'episodio su cui si sofferma l'analisi di Nerli. Il pittore fiorentino rappresenta due situazioni successive alla decapitazione di Oloferne: il *Ritorno di Giuditta a Betulia* (seguita dall'ancella che reca in una cesta il capo di Oloferne) e *La scoperta del cadavere di Oloferne*. Nella seconda tavoletta non è il corpo di Oloferne, pur collocato

²⁴ Il racconto su cui esplicitamente si incentra l'analisi dell'*exemplum* fatta da Nerli in *Libro di Giuditta*, capp. 13 e 14.

²⁵ Machiavelli allude all'episodio dell'uccisione degli Ebrei che avevano adorato il vitello d'oro durante l'assenza di Mosè salito sul monte Sinai (*Esodo* 32, 27: «Gli [a Mosè] raccolsero intorno tutti i figli di Levi. Disse loro: "Dice il Signore, il Dio di Israele: 'Ciascuno di voi tenga la spada al fianco. Passate e ripassate nell'accampamento da una parte all'altra: uccida ognuno il proprio fratello, ognuno il proprio amico, ognuno il proprio vicino'»). I figli di Levi agirono secondo il comando di Mosè e in quel giorno perirono circa tremila uomini del popolo».

²⁶ Sull'argomento vd. S. Blake McHam, *Donatello's bronze David and Judith as Metaphors of Medici rule in Florence*, in «The Art Bulletin», 83, 2001, 1, pp. 32-47. Sulla fortuna tutta medicea della figura di Giuditta nel Quattrocento fiorentino (anche in ambito letterario, con la *Storia di Iudith* di Lucrezia Tornabuoni, collocabile nei primi anni Settanta) e l'anonima *Devota rappresentazione di Iudith Hebraea* (probabilmente di un decennio successiva), vd. S. Stallini, *Giuditta sulla scena fiorentina del Quattrocento. Donatello, Lucrezia Tornabuoni e l'anonimo della Devota Rappresentazione di Iudith Hebraea*, in L. Borsetto (a cura di), *Giuditta e le altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco*, Padova, Padova University Press, 2011, pp. 11-33.

al centro, a dominare la scena. Esangue e apparentemente marmorizzato, esso appare depurato di ogni traccia della violenza che ha subito: quasi non c'è sangue neppure sulla scena dell'omicidio, se non un rinsecchito rivoletto che esce dal tronco del generale babilonese. La tensione emotiva della scena è tutta nello sguardo attonito e nei gesti disperati degli ufficiali che scoprono nella tenda i resti del loro generale. Come se l'attenzione si concentrasse sull'effetto del gesto e sui suoi possibili esiti. Che è appunto quanto Nerli mette in rilievo nel brano sopra citato, che sottolinea l'azione dell'eroina come il prodotto calcolato di un ragionamento: «giudicò Iuditta che dovessero restar confusi e disordinati gl'Assiri», una volta che la testa del generale venisse esibita dagli Ebrei non solo come macabro trofeo, ma come vera e propria «insegna», la bandiera capace di riunire e galvanizzare le forze di un intero popolo.

Che un campione della libertà antitirannica come Lorenzino de' Medici, il 'nuovo Bruto', si fosse rivelato così insipiente nel comprendere il senso politico di un episodio che a partire dal 1494 era assurto a Firenze a icona della libertà repubblicana antimedicca, è un tratto ironico, da parte di Nerli, probabilmente involontario. Ma certo l'intera lettura dell'episodio biblico e il suo accostamento critico al tirannicidio di Lorenzino rivelano quella disposizione a una lettura non solo smaliziata della storia, ma anche ermeneuticamente capace di estrarre da essa regole e costanti da osservare con tecnico rigore. Esattamente quell'*habitus* mentale e conoscitivo che spingeva Nerli a considerarsi, non senza orgoglio, degno allievo del Segretario.

Ce lo dice, in qualche modo, la seconda delle cinque lettere in nostro possesso che Nerli ha inviato a Machiavelli (non ne possediamo invece nessuna di Machiavelli a Nerli). È la lettera del 17 novembre 1520.²⁷ Un testo che ci immette a pieno titolo nella realtà degli Orti, dove le opere di Machiavelli erano lette con avidità. Lo stesso Machiavelli proprio in quei mesi era rientrato nelle grazie dei Medici, se pure nella veste di uomo di lettere: pochi giorni prima (l'8 novembre) aveva ricevuto incarico ufficiale, per interesse dello stesso cardinale Giulio, di scrivere le *Istorie fiorentine*, con lo stipendio modesto ma neppure disprezzabile di cento fiorini 'di studio' all'anno. Nella lettera Nerli si lamenta di non avere avuto copia né della *Vita di Castruccio Castracani* (scritta a Lucca nell'estate di quell'anno), né del manoscritto dell'*Arte della guerra* (il trattato sarà stampato dai Giunti solo nell'agosto successivo). E del mancato invio di quest'ultima si duole particolarmente, perché ne ha promessa una copia al cardinale Giulio de' Medici, e teme perciò di passare per «bugiardo». Ma, soprattutto, la lettera contiene un dettaglio che getta una luce interessante su un quadro intimo e familiare, che illustra interessi e pratiche di lettura di una classe dirigente (anche nelle sue componenti femminili) attenta alla conoscenza storica e alle opere storiografiche. Nerli scrive infatti all'amico che la sera legge Giustino e Curzio Rufo alla suocera, Lucrezia de' Medici (la figlia del Magnifico, sorella dunque di papa Leone X), evidentemente interessata alla figura di Alessandro Magno:

Sappiate che io leggo la sera a Madonna Lucrezia Giustino e Quinto Curzio *De rebus gestis Alexandri*. È stato un nuovo pesce che gli ha dato un trattato della vita di Alessandro, e benché io non l'abbia letto, e' non mi piace; lei mi richiese che io ve lo mandassi, perché voi lo rassettassi con aggiungervi di certa parte delle cose sua, come vi

²⁷ Secondo la numerazione della recente Edizione nazionale delle *Lettere*, diretta da Francesco Bausi (Roma, Salerno, 2022) sono le lettere 279; 282; 303; 313; 340. La prima risale al 1 agosto 1520, l'ultima al 1 novembre 1526. La lettera del 17 novembre 1520 è nel tono III, pp. 1302-1305.

paressi. (...) | Credo sarebbe meglio *discorrere, seguendo Plutarco, della vita di Alessandro* quello ne saprete (corsivi nostri).²⁸

Che le letture serali fatte da Nerli alla suocera vertessero su storici antichi è un dato, di per sé, interessante. Ma non meno interessante è la curiosità critica e tutt'altro che ingenua con cui non solo il genero, ma anche la donna, si accostano a quelle fonti. Un ignoto sciocco (questo il senso di «nuovo pesce») ha fatto avere a Lucrezia un trattato biografico su Alessandro, del quale tuttavia ella non è minimamente soddisfatta (né diverso è, *prima facie*, il parere del genero), tanto da far chiedere a Machiavelli (l'esperto di storia e politica che leggeva agli amici degli Orti Oricellari le sue considerazioni) di 'rassettarlo': correggerlo di errori, evidentemente, o – più probabilmente – estrarne un senso e un sapore di cui l'anonimo «trattato» era privo.

L'interesse per la figura di Alessandro Magno (condiviso da Nerli e da madonna Lucrezia) comporta un rapporto critico attivo con il testo classico. Non si legge solo l'avventuroso (e a tratti fantastico) Curzio Rufo, ma si vuole approfondire l'interpretazione della figura del condottiero macedone. Come se quelle pratiche di lettura negassero proprio quel rapporto puramente edonistico con le opere storiografiche dell'antichità di cui Machiavelli si lamentava nel *Proemio dei Discorsi* (la mancanza di «vera cognizione delle storie», che caratterizzava la superficiale fruizione di «infiniti che le leggono», attratti solo dal «piacere di udire quella varietà degli accidenti che in esse si contengono»).

Il suggerimento di Nerli all'amico, analizzare la biografia di Alessandro seguendo la traccia di Plutarco, fa riferimento a un autore e a un'opera (le *Vite* di Plutarco) che Machiavelli amava, tanto da citarlo più volte nei *Discorsi* e da chiederne una copia all'amico e collega Biagio Buonaccorsi già in una lettera dell'ottobre 1502, mentre si trovava a Imola in legazione presso Cesare Borgia.²⁹

Per venire incontro alle richieste della suocera, Nerli si rivolge dunque all'amico e maestro di storia e politica. O meglio, maestro di quell'intreccio tra storia e politica in cui narrazione e discorso, racconto e interpretazione, analisi dei fatti e riflessione politica si intrecciano in una pratica conoscitiva complessa. La richiesta di Nerli comporta infatti il «discorrere» partendo da Plutarco; che è come dire; prendere spunto da un testo, ricavarne dati e suggestioni; leggerlo e trarne argomenti di riflessione'.

In altri termini Nerli sta suggerendo a Machiavelli (che bene farebbe a soddisfare il desiderio di Madonna Lucrezia: un diniego non gli sarebbe certo utile nel momento delicato in cui si stanno finalmente componendo i rapporti con i Medici) di dedicare ad Alessandro uno dei suoi 'discorsi', proseguendone il metodo e la forma.

Ed è forse superfluo, giunti a questo punto, rilevare che «discorrere» è un infinito, il cui participio passato è 'discorso'. Al plurale, appunto, 'discorsi'.

²⁸ Ivi, p. 1304.

²⁹ «Abbiamo fatto cercare delle *Vite* di Plutarco, e non se ne trova in Firenze da vendere. Abbiate pazienza, che bisogna scrivere a Venezia; e, a dirvi il vero, voi siate lo 'nfracida a chiedere tante cose». Dalla lettera del 21 ottobre 1502, in *Lettere*, cit., t. 1, pp. 147-148.

Episodi della fortuna di Rosmunda come personaggio tragico nella prima metà dell'Ottocento

Giada Guassardo

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

The gloomy legend of the Gepid princess Rosmunda, become popular over the centuries mainly in the versions of Paul the Deacon and Machiavelli, has always enjoyed a certain fortune in stage literature due to its intrinsic tragic potential (unwillingly married to the Longobard king Alboinus, the conqueror of her people, and forced by him to drink from the skull of her deceased father, Rosmunda first has him killed by her lover Helmechis; the two then take refuge in Ravenna where, because of the exarch's plots, they end up killing each other). Its success was at its peak in the 19th century, however, boosted as it was by the influence of Alfieri's *Rosmunda* and the interest of the time, in the context of a nascent patriotism, in Longobard stories. The article outlines the main steps of its reception, examining the tragedies by G.B. Roselli, G.F. Gambarà, T. Bandettini, P. Corelli and the opera librettos by L.A. Paladini and P. Rotondi, and dwells in particular on the psychological portrayal of the characters and the authors' relationship with Alfieri.

La cupa leggenda della principessa dei Gepidi Rosmunda, diffusa nel corso dei secoli soprattutto nelle versioni di Paolo Diacono e Machiavelli, ha sempre goduto di una certa fortuna nella letteratura scenica per il suo intrinseco potenziale tragico (sposata forzatamente al re longobardo Alboino, conquistatore del suo popolo, e costretta da questi a bere dal cranio del defunto padre, Rosmunda lo fa prima uccidere dal suo amante Helmechis; i due riparano poi a Ravenna dove, a causa delle trame dell'esarca, finiranno per darsi vicendevolmente la morte). Il suo successo è però al massimo nell'Ottocento, per l'impulso rappresentato dall'esempio della *Rosmunda* alfieriana e per l'interesse dell'epoca, nell'ottica di un nascente patriottismo, per le storie longobarde. L'articolo ripercorre alcune tappe di questa fortuna, esaminando le tragedie di G.B. Roselli, G.F. Gambarà, T. Bandettini, P. Corelli e i libretti per musica di L.A. Paladini e P. Rotondi e soffermandosi in particolare sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi e sul rapporto degli autori con Alfieri.

Parole chiave: Alfieri; Longobardi; Ottocento; Rosmunda; tragedia.

Giada Guassardo: Università degli Studi di Milano

✉ giada.guassardo@unimi.it

Dopo aver studiato alla Scuola Normale di Pisa e all'Università di Pisa, ha svolto un dottorato all'Università di Oxford con una tesi sulla poesia lirica di Ariosto, da cui ha tratto successivamente (2021) una monografia e un'edizione commentata. È stata per due anni borsista all'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze) ed è attualmente in servizio presso l'Università degli Studi di Milano come docente a contratto e assegnista di ricerca, con un progetto di edizione commentata delle liriche di Niccolò da Correggio.

Copyright © 2024 Giada Guassardo

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Come ha osservato Pietro Gibellini nella sua panoramica sul tema, la materia longobarda ha goduto, nella letteratura italiana, di un successo nettamente inferiore alle vicende dei vincitori storici di quel popolo, i Franchi (e il genere cavalleresco di per sé basterebbe a dimostrarlo).¹ Pur in questa episodicità Gibellini ha però additato alcune storie longobarde maggiormente frequentate da poeti e romanzieri, notando una preminenza di quella di Rosmunda – testimoniata anche dalla sua possibile penetrazione nel canto popolare, se si dà credito all'ipotesi dei folkloristi ottocenteschi sul suo collegamento con *Donna lombarda*.² In queste pagine si intende ripercorrere una parte della fortuna letteraria della storia e riflettere sulle sue trasformazioni. Nello specifico è parso opportuno concentrarsi sul periodo, i primi decenni dell'Ottocento, e sui generi, la tragedia e il teatro musicale, che paiono più sistematicamente ricettivi nei confronti della leggenda, e con esiti di maggiore varietà e creatività.

Andando forse controcorrente, vorrei partire proprio dalle ragioni (dal momento che esse sono, in realtà, evidenti) di un successo così strettamente legato a un'epoca e a un genere. Figlia del re dei Gepidi Cunimundo, Rosmunda dapprima viene costretta al matrimonio con il re longobardo Alboino, conquistatore del suo popolo e uccisore di suo padre, dopodiché, avendo subito un truce oltraggio, ordisce a sua volta l'assassinio del marito (l'evento data storicamente al 572): le tinte fosche della vicenda sarebbero, forse, bastate a decretarne la tragediabilità. In aggiunta dovette facilitarla la disponibilità di fonti illustri e di ampia circolazione, in primo luogo le *Istorie fiorentine* di Machiavelli (1532) e le *Historiae Langobardorum* di Paolo Diacono (VIII sec.), i cui resoconti occorre riprendere in sintesi.³ Alboino, re coraggioso ed efferato, chiamato in Italia da Narsete dopo una vittoriosa campagna militare (nel corso della quale ha sottomesso i Gepidi), entra trionfatore a Pavia e allarga le sue conquiste nel Nord e centro Italia, fino ai confini dell'esarcato di Ravenna e del territorio papale. Nel corso di un banchetto a Verona, in preda all'ubriachezza, invita la moglie a bere da un nappo ricavato dal teschio del padre Cunimundo: per vendicarsi, Rosmunda (chiamata *Rosemunda* da Paolo, *Rosismunda* da Machiavelli; *Rosmunda* è la variante più diffusa nella ricezione) progetta l'uccisione del re, cercando la collaborazione del soldato longobardo Helmechis (segnalo alcune differenze onomastiche in Machiavelli: *Commundo*, *Elmelchilde*). Qui gli storici divergono. Paolo Diacono specifica che

¹ P. Gibellini, *Non solo Adelchi. Tracce dei Longobardi nella letteratura italiana*, in G. Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, Brescia, Grafo, 2004, pp. 163-173: 165. Colgo l'occasione per ringraziare Stefania Baragetti ed Edoardo Buroni per la lettura.

² Ivi, pp. 166-169 (il riferimento è a *Canti popolari del Piemonte pubblicati da Costantino Nigra*, Torino, Loescher, 1888, p. 13). Il personaggio non va ovviamente confuso con Rosamund Clifford, amante di Enrico II Plantageneto e protagonista di leggende molto diffuse in territorio anglosassone, e che ebbero una discreta ricezione anche in Italia (ricordo l'opera *Rosmonda d'Inghilterra* di Gaetano Donizetti su libretto di Felice Romani, 1834, e la tragedia dallo stesso titolo di Giovanni Battista Niccolini, 1839).

³ P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 28-29 (si cita da P. Diacono, *Storia dei Longobardi*, a cura di L. Capo, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1992, pp. 108-113); N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8 (si cita da N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, in *Edizione nazionale delle opere*, vol. II, *Opere storiche*, parti I-II, a cura di A. Monteverchi, C. Varotti, coord. di G.M. Anselmi, Roma, Salerno, 2010, pp. 77-785).

Helmechis era *scilpor e conlactaneus* di Alboino, ossia suo armigero e fratello di latte, e che l'uccisione sarebbe avvenuta di notte con il re indifeso (tutti dettagli che accrescono la gravità del tradimento), e inoltre riferisce che la coppia avrebbe cooptato con l'inganno una terza persona, il fortissimo ma dapprincipio riluttante Peredeo: sostituitasi nel letto, di nascosto, all'ancella amata da quest'ultimo, Rosmunda nello svelarsi l'avrebbe minacciato di denunciarlo ad Alboino se non avesse partecipato alla congiura. In Machiavelli invece Peredeo non compare, ed è direttamente Elmelchilde («nobile lombardo giovane e feroce» innamorato di «una sua ancilla»)⁴ la persona che Rosmunda inganna con l'espedito dello scambio. Da qui in poi le versioni tornano a concordare. Spento Alboino, i due congiurati si impadroniscono del tesoro e tentano inutilmente di usurpare il suo regno, ma la minaccia dei Longobardi, addolorati per la morte dell'amato re, li costringe a riparare – divenuti marito e moglie – a Ravenna. Qui ottengono la protezione dall'esarca Longino, che avendo posto a sua volta le mire sul regno longobardo convince Rosmunda a uccidere Helmechis per poi sposarlo. Rosmunda porge al marito una coppa avvelenata: accortosi dell'inganno dopo aver già bevuto, Helmechis la costringe a bere il resto, e i due muoiono simultaneamente. Da un confronto fra le versioni emerge che Machiavelli tende a deresponsabilizzare Elmelchilde e in ogni caso evita di giudicare i personaggi, esprimendosi solo sulla brama di potere di Longino; Paolo invece, che parteggia apertamente per Alboino, moralizza l'episodio, bollando l'infamia della coppia (che ottiene la sua giusta punizione: «Sicque Dei omnipotentis iudicio interfectores iniquissimi uno momento perierunt»)⁵, anche attraverso dettagli come la decisione di uccidere il re – come si è detto – nel momento di massima vulnerabilità. Soprattutto vituperata è la perfidia di Rosmunda, tanto che il complotto fra lei e Longino, per cui Machiavelli allega l'ambizione di lui («a Longino parve il tempo commodo a potere diventare, mediante Rosismunda e il suo tesoro, re de' Longobardi e di tutta Italia; e conferì con lei questo suo disegno e le persuase ad ammazzare Elmelchilde e pigliare lui per marito. Il che fu da quella accettato»)⁶, è da Paolo imputato alla cupidigia di lei («Illa ut erat ad omnem nequitiam facilis, dum optat Ravennatum domina fieri, ad tantum perpetrandum facinus adsensum dedit»)⁷. Sulla scorta di quest'ultima lettura, anche versioni storiografiche successive (nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, nelle *Decades* di Flavio Biondo, nelle *Enneades* di Marcantonio Sabellico) dipingeranno Rosmunda secondo i *topoi* della letteratura misogina, come donna incline alla frode e al sotterfugio,⁸ un aspetto che condizionerà in varia misura le drammatizzazioni letterarie della vicenda.

I fatti storici, insomma, mettevano a disposizione elementi numerosi, e variamente combinabili, per una tragedia: l'intreccio di ragioni politiche e drammi privati; la vendetta contro Alboino, perfetta figura di tiranno; il legame, sviluppabile anche nelle sue sfumature più torbide, fra Rosmunda e Helmechis (che al lettore odierno può ricordare altri miti negativi della nostra modernità, specie la coppia Macbeth-lady Macbeth). E infatti la vicenda era stata accolta presto nella letteratura scenica, con la *Rosmunda* di Giovanni Rucellai (1515), cui avevano fatto seguito,

⁴ N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8.

⁵ P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 29.

⁶ N. Machiavelli, *Istorie fiorentine* I, 8.

⁷ P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 29.

⁸ Una ricapitolazione di queste fonti (nel contesto di una lettura della *Rosmunda* di Rucellai) è in A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 31-32 n.

nei due secoli successivi, altre versioni più o meno oscure, tra cui vanno però segnalate almeno la *Rosimonda* (poi *Rosimonda vendicata*) di Giuseppe Gorini Corio (1720 e 1729) e i *Longobardi* di Alessandro Carli (1769).⁹ Ma è nell'Ottocento, come si diceva, che il soggetto decolla: e se la prima, evidente ragione di ciò è la ripresa del personaggio da parte di Alfieri con la *Rosmunda* (1779-1780), un impulso altrettanto decisivo proviene da quella che da subito si impone come la nostra maggiore opera letteraria a tema longobardo, l'*Adelchi* (1822), i cui trent'anni di divario dall'opera alfieriana corrispondono, come è ben noto, a una rivoluzione nel contesto ideologico e poetico. Da una parte abbiamo Alfieri, che alla luce dell'imperante (e convintamente abbracciato) paradigma classico nutrive riserve sulla tragediabilità del soggetto scelto, non ritenendolo abbastanza nobilitato né dall'antichità né dalla 'grandezza'.¹⁰ Sul fronte opposto, in Manzoni la selezione dell'argomento obbediva all'esigenza di mettere al centro la riflessione sui destini dei popoli e sui meccanismi storici della dominazione e della libertà, con proiezioni sulla situazione contemporanea (la scissione da Alfieri non è comunque totale: il personaggio di Adelchi è stato posto dai critici in relazione all'Ildovaldo della *Rosmunda*, che il suo autore aveva definito «ondeggiate fra i costumi barbari dei suoi tempi, e il giusto illuminato pensare dei posteriori, per cui egli forse non viene ad avere una faccia interamente longobarda».¹¹ Ed è in generale grazie alla sensibilità romantica che si riaccende l'interesse per una storia come quella di Rosmunda, collocata in un momento storico, quello del passaggio dei Longobardi nella penisola, di fortissimo richiamo per una generazione impegnata nella ricerca delle radici medievali dell'italianità – un contesto entro cui infatti aveva ripreso quota il dibattito sul ruolo del popolo longobardo, al centro di varie ricognizioni storico-erudite fra il Sette e l'Ottocento (Giannone, Muratori, Zanetti).¹² In tale quadro Rosmunda ci appare una figura chiave della mitopoiesi ottocentesca,

⁹ Uno studio monografico sul personaggio di Rosmunda nella tragedia si deve a G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, Acireale, Tip. Donzuso, 1903, che ripercorre (delineandone la trama e i conflitti fra i personaggi) le tragedie di Giovanni Rucellai (1515), Antonio Cavallerino (1582), Pietro Cerruti (1589), Giuseppe Gorini-Corio (1720), Alessandro Carli (1769), Vittorio Alfieri (1780), Francesco Grassi (1790), Teresa Bandettini (1827), Pietro Corelli (1841). Una più ampia rassegna di titoli si legge in P. Gibellini, *Non solo Adelchi*, cit., pp. 166-169 e in N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambarà*, in G. Andenna (a cura di), *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, cit., pp. 175-190: 175-176.

¹⁰ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 79-167: III-III2: «Rosmunda, per non essere stata Greca o di altra possente antica nazione, e per non essere stata mentovata da un Omero, da un Sofocle, da un Tacito, o da altri grandi, non può andar del pari con Clitennestra, né con Medea. La mentovava però nelle sue storie il nostro Machiavelli; a cui perch'egli appaja ai nostri occhi un Tacito, null'altro manca se non che gl'Italiani ridiventino un popolo. [...] Ma pure l'antichità somma, e le molte illustrazioni, suppliscono alla grandezza. Quindi un re di Tebe in tragedia riesce un personaggio molto superiore a un re di Spagna o di Francia, benché questi di tanto lo eccedano nella potenza; perché la picciolezza nell'antichità si smarrisce, e la durevol grandezza nei grandi antichi scrittori si acquista».

¹¹ Ivi, p. III4. Sulla possibile 'filiazione' di Adelchi da Ildovaldo cfr. L. Melosi, *Paragrafi sulla «Rosmunda»*, «La rassegna della letteratura italiana», CVII, 2003, 2, pp. 524-540: 539.

¹² Il dibattito, è noto, vedeva fronteggiarsi coloro che ritenevano i Longobardi semplici prevaricatori, di nullo impatto sulla formazione dello spirito italiano (è l'idea che Manzoni suggerisce nel secondo capitolo del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*) e chi, come Muratori, ammetteva che fosse avvenuta una fusione fra vincitori e vinti, e dunque i Longobardi avessero contribuito alla cultura, alle leggi e agli istituti politici della moderna 'Italia'. Una panoramica esaustiva sul recupero, lo studio e le riletture storiografiche del passato medievale nell'Italia dell'Ottocento è in S. Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149-186; cfr. inoltre (sempre focalizzato sul pieno Ottocento) D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 53-60.

un laboratorio di ideologia e sperimentazione poetica in un periodo decisivo, anche su un piano schiettamente stilistico-letterario, per lo sviluppo della drammaturgia italiana.

Se i tragediografi ottocenteschi potevano rifarsi sia (come si è visto) a una varietà di fonti storiografiche, sia alle precedenti versioni drammaturgiche della vicenda, va ricordato che le più importanti fra queste ultime – quella di Rucellai e quella di Alfieri – avevano in realtà proposto un intreccio originale e autonomo dai fatti storici. L'azione della *Rosmunda* alfieriana si svolge nella reggia di Pavia all'indomani della morte di Alboino. Tralasciando i messaggi etico-politici, Alfieri imposta un cupo dramma delle passioni: per attivare le tensioni tragiche introduce il personaggio di Romilda, figliastra di Rosmunda (nata da Alboino) e amata sia da Almachilde, sia dal guerriero longobardo Ildovaldo; su di lei Rosmunda scarica al tempo stesso l'odio vendicativo dell'oltraggiata figlia di Comundo e la gelosia della moglie tradita.¹³ Feroce e tirannica manipolatrice, graniticamente dominata da una pulsione distruttiva, è però ritenuta dal suo autore meritevole di una certa compassione «se prima che alle sue crudeltà si pon mente alle crudeltà infinite a lei usate da altri».¹⁴

Se la costruzione drammaturgica di Alfieri, forse per il suo discostarsi dalle fonti storiche, rimarrà senza epigoni, l'altra *Rosmunda* 'celebre', quella rucellaiana, è invece alla base della tragedia omonima dell'oggi oscuro vicentino Giovanni Bettino Roselli:¹⁵ nell'epistola dedicatoria al conte Nazario Valmarana, datata 6 marzo 1815, questi dichiara di avere di fatto riscritto il modello con alcuni adattamenti (cfr. *infra*). L'invenzione tragica di Rucellai-Roselli a sua volta derivava dai classici; in particolare proviene dall'*Antigone* sofoclea la risoluzione di Rosmunda di seppellire clandestinamente il padre ucciso da Alboino (atto II), che comporta un radicale mutamento del personaggio: la Rosmunda intrigante e ambiziosa delle fonti, che anche nella resa di Alfieri è personaggio 'attivo', è qui un'eroina succube, esempio di *pietas* filiale nonché di spirito di abnegazione nel momento in cui, sorpresa e catturata durante il seppellimento del padre, si rassegna alle esecrate nozze con Alboino per il bene del suo popolo sconfitto.¹⁶ Anche la bidimensionalità dei caratteri è elemento che Roselli mutua da Rucellai, pur tenendo presente, al tempo stesso, l'assolutezza di certi personaggi alfieriani. Alboino si dimostra tiranno disumano

¹³ Cfr. ad es. V. Alfieri, *Rosmunda*, atto III, scena IV, vv. 253-257: «Furore, odio, gelosa | rabbia, superbo sdegno, o misti affetti, | fuor tutti, fuor del petto mio: tu sola | riedi, o vendetta; riedi; e me riempi | tutta di tutto il Nume tuo» (si cita da V. Alfieri, *Rosmunda*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1979). La presenza di una figlia di Alboino è un dettaglio presente in Paolo Diacono, che parla di una *Albsuinda* (*Historiae Langobardorum*, II, 29). Sul personaggio alfieriano di Rosmunda, ricondotto alla tipologia fiabesca della 'matrigna', cfr. P. Trivero, *Tragiche donne. Tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 51-85. Su questa tragedia cfr. inoltre G. Santato, *Rosmunda*, in *Tramito e parodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 279-286; e L. Melosi, *Paragrafi sulla «Rosmunda»*, cit. (che presta particolare attenzione alle diverse stesure e alle strategie di riscrittura).

¹⁴ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 113-114.

¹⁵ G.B. Roselli, *Rosmunda. Tragedia*, in *Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, Venezia, nella Tipografia Picotti, 1815, pp. 159-227. Oltre alla tragedia (di materia storica e mitologica), Roselli praticò anche il genere sepolcrale in endecasillabi sciolti (*Carmi funebri*, 1830; *Le tombe*, 1832).

¹⁶ Sul classicismo della tragedia rucellaiana cfr. M. Pieri, *La «Rosmunda» del Rucellai e la tragedia fiorentina del primo Cinquecento*, «Quaderni di teatro», II, 1980, pp. 96-113; 100: «il tema dello scontro fra un Potere arrogante e blasfemo e le leggi dell'umanità (semplificando l'*Antigone*) offre al Rucellai il pretesto per costruire un meccanismo complesso ma unitario, intarsiando liberamente i prestiti classici più vari, da Seneca a Virgilio a Sofocle e Euripide, e alternando registri lirici, orrorosi, gnomici e di autentica meditazione politica». Rimando inoltre, sull'analisi del personaggio nella tragedia di Rucellai e sugli elementi di difformità con la tradizione storiografica, ad A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza*, cit., pp. 30-37 (a p. 30 si mette in rilievo la sua caratterizzazione in senso affettivo, estranea a motivazioni politiche).

e bellicoso, sia nel suo rifiuto delle proposte di pace dei Gepidi (la tragedia si apre nel pieno della campagna militare), sia nella bramosia prepotente nei confronti di Rosmunda («io tel confesso, piacemi quell'ira... | quel furor disperato...quella rabbia | che fuor da gli occhi le traspare»),¹⁷ alla quale peraltro progetta di dare la morte in nome dell'odio per la sua stirpe. Almachilde è il tipico amante valoroso, che, dopo un momento di sdegno dovuto alla notizia delle nozze dell'amata, accorre a lei come suo giustiziere. Non solo egli conduce la tragedia verso lo scioglimento, che in questo caso è un ap problematico lieto fine (sua, non di Rosmunda, è la decisione di uccidere il tiranno), ma il suo contributo all'azione è complessivamente maggiore che nel testo di Rucellai (ad esempio presta aiuto a Rosmunda nel seppellire Comundo, atto II, scena III):¹⁸ un fatto che accentua la passivizzazione della protagonista, qui più aderente allo stereotipo melodrammatico dell'eroina bisognosa. Inoltre, se già Rucellai aveva evitato di specificare i natali longobardi di Almachilde, Roselli lo fa appartenere ai Gepidi: mutandolo così da traditore a campione di fedeltà alla sua regina, che ucciderà il nemico in uno scontro aperto con soldati dei rispettivi schieramenti (il che significa alterare la verità storica, immaginando appunto una riscossa del popolo gepide). A completare il quartetto è il personaggio già rucellaiano di Falisco, il prefetto di Alboino che, mosso a pietà dalle sorti di Rosmunda, facilita di nascosto la sepoltura di Comundo e poi si adopera a favore delle nozze fra lei ed Alboino, nell'illusione (ma in realtà peggiorando la situazione) di sottrarla a un destino di schiavitù.¹⁹ La sua nobiltà d'animo, che gli guadagna l'amicizia di Almachilde, deve forse qualcosa al personaggio alfieriano di Ildovaldo (che però non ricambia la stima del consorte di Rosmunda, giudicandolo un traditore): troveremo qualcosa di simile nella versione di Teresa Bandettini.

I cambiamenti effettuati da Roselli rispetto al modello, in risposta (come specifica l'autore stesso) a un'esigenza di aggiornamento, includono la soppressione del coro²⁰ e un ripensamento del dettato tragico che risente del modello, dichiarato nella premessa generale al volume delle tragedie, dell'«immortale, unico Alfieri».²¹ L'influenza dell'astigiano si può apprezzare nei dialoghi spezzati, che pure nella loro veemenza (specie negli scambi amorosi) sfociano talvolta nel melodrammatico,

(Ros.) M'ami,
e snaturata mi vorresti?
(Alm.) Oh! M'ami,
e vuoi perderti dunque?
(Ros.) Al sol tuo fianco
io perderommi almeno.²²

¹⁷ G.B. Roselli, *Rosmunda*, atto III, scena III, pp. 198-199.

¹⁸ Nella tragedia di Rucellai invece Almachilde compare solo a partire dal quarto atto.

¹⁹ Falisco dunque 'eredita' anche il ruolo della saggia nutrice che in Rucellai consigliava a Rosmunda di accettare le nozze, per salvare le sue ancelle e il suo popolo.

²⁰ Dopo aver illustrato, con dovizia di citazioni, l'intreccio rucellaiano da lui seguito, Roselli aggiunge: «Io trattai simile argomento non per confrontarmi con questo degno, ma solo perché ad onta d'innumerevoli pregi non sarebbe al presente tollerata sulle nostre scene, avvezze ad un intreccio diverso, e non soffrirebbero forse de' Cori, che sono più proprij della musica, che della declamazione» (ivi, pp. 169-170).

²¹ *Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, cit., p. 8.

²² Ivi, atto II, scena II, pp. 185-186.

o in soluzioni drammaturgiche particolarmente frequenti in Alfieri, come la visione delirante indotta da un atroce rimorso:

(Ros.) [...] Perfida... disleal...tu vivi a lato
secura di colui... che da più colpi
trafisse il padre!... Di Cocito l'onda,
empia! solo t'attende!... Ecco le Furie
co' viperei flagell!... dal seno irate
già ti strappano il cor!... Misera!...io fremo!...
Vacillo... agghiaccio!... Ove son io?... che feci?...
Forza mi manca... e voce... e ardire... a stento
io mi reggo su i piè... lassa!²³

E sempre echeggiando Alfieri (ma anche, più in generale, il dibattito dei decenni precedenti sul tema del dispotismo) Roselli evidenzia la natura tirannica del potere di Alboino («(Fal.) Scia-
gurati! che fia se non fuggite | del tiranno il poter!»).²⁴

Tornando a confrontarsi con le fonti storiografiche, i tragediografi successivi, selezionando a seconda dei casi la prima o la seconda 'puntata' della vicenda (e dunque impostando il dramma, rispettivamente, sul complotto per l'uccisione di Alboino o sulle trame alla corte ravennate che condurranno alla morte della coppia), sfrutteranno in vario modo i chiaroscuri psicologici dei personaggi e l'ambiguità del rapporto fra Rosmunda e Almachilde: di quest'ultimo, come già Alfieri, saranno regolarmente evidenziati i tormenti di traditore.²⁵ Al modello alfieriano si rifà sotto vari aspetti il conte bresciano Giovan Francesco Gambarà (1771-1848) – già colonnello napoleonico divenuto, dopo la Restaurazione, letterato a tempo pieno, in contatto con Monti e Niccolini – nell'elaborazione delle due tragedie sul tema. Un progetto già in cantiere nel 1812, anno in cui Monti lo ringrazia dell'annunciata dedica di un dramma appunto intitolato *Rosmunda*,²⁶ ma che vede la luce dopo dieci anni. Le lettere dedicatorie datano infatti rispettivamente al 1822, per la *Rosmunda in Ravenna* (già presentata all'Ateneo di Brescia nel 1818-19),²⁷ e al 1823, per la *Rosmunda in Verona*; le due tragedie verranno poi stampate nel *Saggio di opere*

²³ Ivi, atto IV, scena IV, p. 210 (sul tema cfr. *infra* e nota).

²⁴ Ivi, atto II, scena IV, p. 189. Al tema Roselli si mostra sensibile anche altrove; si può confrontare un passo dalla *Zulma*, tragedia di soggetto originale (sulle nequizie perpetrate dagli Spagnoli in Messico): «(D. Alvaro) [...] Io l'arte | conosco appien di dominare: il volgo | deludere convien, prometter molto, | nulla poi mantenere, e alle battaglie | strascinarlo a morir: vincasi, e basta. | I possenti non curo; a forza d'oro, e di fasto, e d'onor fallaci, e stolti | io li seppi comprar. Folli! non sanno | ch'io vo' solo regnar!» (*Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*, vol. II, cit., pp. 118-119).

²⁵ Cfr. V. Alfieri, *Rosmunda*, atto II, scena I, vv. 60-63: «Ma non assonno io già sul sanguinoso | trono; ed in parte la terribil taccia | di traditor (mai non si perde intera) | togliermi spero».

²⁶ Non è chiaro a quale delle due tragedie Monti si riferisca, dato che nessuna delle due nella versione finale reca una dedica a lui. Si può pensare, in alternativa, che Gambarà abbia inizialmente concepito un'unica tragedia e in seguito sdoppiato il soggetto. Sull'autore cfr. F. Brancaleoni, *Gambarà, Giovan Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 47-49. Sulle tragedie gambariane con soggetto Rosmunda (e più in generale sulla carriera letteraria dell'autore, con un indice completo delle opere) cfr. N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambarà*, cit.

²⁷ Come si registra nei *Commentarj dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXVIII. MDCCCXIX.*, Brescia, per Nicolò Bettoni, 1820, pp. 76-79, che includono un sunto e un breve giudizio sull'opera.

teatrali del 1826–1828 in ordine invertito, per rispettare la logica dell'intreccio –²⁸ ricavato, questo, da Machiavelli, come l'autore dichiara nell'*Avvertimento* premesso a ciascuna tragedia. La *Rosmunda in Verona*, che si apre con l'atroce scena del brindisi, elegge a motore dell'azione l'odio e lo sdegno implacabile dei personaggi (come Alfieri, pur all'interno di una trama diversa). Il lettore scopre al secondo atto che Alboino, dopo aver sposato la detestata Rosmunda per ragioni politiche («Io non mi ascosi, | che dell'ucciso ad impalmar la figlia | mi forzava il destino, e pari fato | tratto m'avria sì mostruosi nodi | a spezzar giustamente»),²⁹ intende ora ripudiarla in favore dell'ancella gepida Ildegarde, che però ama Almachilde (cui è restituita l'identità longobarda; si noti che anche Gambarà sceglie la variante onomastica già usata da Rucellai e, soprattutto, Alfieri). Ciò sconvolge gli equilibri della corte: l'orgoglio regale di Rosmunda è offeso, e per Ildegarde si prospetta un doppio rinnegamento, della sua regina e del suo amato. Sorpresa da Alboino mentre tenta di guadagnare alla sua causa Almachilde (spaziando dalle insinuazioni sulla sua slealtà, alla promessa di favori, al ricatto), e condannata all'esilio, Rosmunda compie la sua vendetta. Facendo ora leva sull'amore fra i due giovani, convince Ildegarde ad attirare Almachilde, fingendo di favorire un loro colloquio amoroso. Ma subito dopo la fa imprigionare, ed è lei stessa a farsi trovare al cospetto di Almachilde: fallito il tentativo di seduzione, passa a minacciarlo mostrandogli l'amata in ceppi e a tiro di spada («da qui non devi | innocente ritrarti. O per te morto | cada il tiranno, o l'adorata donna | per questa mano mia vedrai trafitta») –³⁰ una soluzione ad alto impatto patetico che rimpiazza l'inganno dello scambio nel letto, riferito da Machiavelli ma inadeguato a soddisfare «la decenza, e la necessità della scena».³¹

La lezione di Alfieri opera su più livelli. Del tutto ricalcata sull'omonima alfieriana è la costruzione psicologica della protagonista: una scelta drammaturgica poco felice, dato che qui il personaggio deve dividersi la scena con l'altro despota Alboino, con il risultato (già notato dal critico veneziano Troilo Malipiero) che lo spettatore non sa su chi dei due appuntare la propria condanna.³² A richiamare Alfieri è anche l'amore puro fra Ildegarde e Almachilde, che rimanda a quello fra Romilda e Ildovaldo (echeggiando però al tempo stesso la tipologia melodrammatica della coppia insidiata).³³ Il personaggio dell'ancella, elaborato a partire da un semplice accenno di Machiavelli, controbilancia con il suo candore («In noi | fia peccato l'amore? Misfatto in noi | fia quella dolce cura, in cui cogli anni | m'ha cresciuta la fede, e che mi rese | tua, qual mio tu

²⁸ *Saggio di opere teatrali del conte cavaliere Francesco Gambarà*, 4 voll., Brescia, presso Federico Nicoli-Cristiani tipografo nel Palazzo Avogadro a S. Alessandro, 1826–1828, vol. II, pp. 83–158 (*Rosmunda in Verona*) e 159–238 (*Rosmunda in Ravenna*). Da questa edizione si cita. Le tragedie erano già apparse a stampa nel 1823, in due fascicoli del *Giornale teatrale* (*Giornale teatrale ossia scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, fasc. LXXXVI e LXXXIX, Padova-Venezia, Bazzarini, 1823).

²⁹ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Verona*, atto II, scena III, p. 110.

³⁰ Ivi, atto IV, scena VIII, p. 144.

³¹ Ivi, *Avvertimento*, s.i.p.

³² Dalle *Considerazioni del nobile uomo Troilo Malipiero sopra la tragedia Rosmunda in Verona* (in *Saggio di opere teatrali...*, cit., p. 157): «La tirannia di Alboino potrebbe render di sommo effetto la di lui punizione, se il feroce carattere di Rosmunda, se il modo di sua vendetta, se i rimorsi di Almachilde, se il tradimento sull'innocente innamorata Ildegarde non ne fossero gli abhorribili mezzi funesti. Essi un certo controsenso producono allo scopo primario nella punizione del tiranno contemplato, che pongono in una specie di bilancia l'animo dello spettatore». Altri giudizi contemporanei sull'attività di tragediografo di Gambarà sono raccolti da N. Di Nino, *Le due 'Rosmunde' di Francesco Gambarà*, cit., p. 187.

³³ Anche nella tragedia alfieriana, peraltro, è stata evidenziata una contraddizione fra l'atrocità dei conflitti psicologici e certe note melodrammatiche (specie nello stile ancora informato da un «colorito metastasiano»: cfr. M. Fubini, *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1953, p. 199).

sei?») la freddezza strategica di Rosmunda e il suo sadico compiacimento nel trascinare persone innocenti nella propria rovina («tutti cadranno in quell'orrido abisso | che mi schiuse Alboino, e fia comune | l'interminabil lutto»)³⁴

Ma Alfieri è anche modello di *elocutio*, in una retorica tragica dove vibrano ripetizioni, parallelismi, allitterazioni, *tricola* ed *enjambement*:

(*Ros.*) A barbaro convito, oh, non più intesa
atroce tirannia, ancorché vista
cogli occhi miei! Sognar mi sembra: *a sorsi*
a sorsi tu volesti che nel teschio
del genitor bevessi... Ahi! Snaturata,
iniqua figlia!... ed io con te divisi
il talamo,... e mie labbra?... oh, reo misfatto
da non purgarsi mai! A que' tuoi labbri
contaminati del paterno scempio
i miei congiungi, *ed abbracciata osai*
abbracciar empia l'uccisor del padre?
Di separarci è forza; eternamente
forz'è ch'io ti detesti, ma rimembra,
che di rege son figlia, a rege sposa,
e comanda l'onor ch'anco per breve
si protragga l'affanno.³⁵

(*Ros.*) [...] Or sappi indegno
ch'io non ti amai, non ti amo, e per me sei
obbrobrioso oggetto³⁶

Gambara riprende da Alfieri anche il ricorso al monologo visionario collocato al quinto atto (in osservanza alle unità aristoteliche, la scena è notturna):

(*Alb.*) Quale terribil voce alla notturna
pace mi toglie, e molesta mi cerca
il profondo del cor? Scritto, vergato
nel sangue ahi! vidi, e rinfacciarmi intesi
tutte le colpe mie... udii gridarmi...
Quale grido ascoltai? Dove son io?
Dove incerto mi aggiro? A chi favello?
Ai sogni io prestar fede? E che? Son essi
vaneggiamenti?³⁷

³⁴ G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, rispettivamente atto I, scena IV, p. 97 e atto IV, scena V, p. 137.

³⁵ Ivi, atto III, scena III, p. 125, corsivi miei. Per questo tipo di retorica si veda ad esempio V. Alfieri, *Filippo*, atto I, scena I, vv. 2-4: «(*Isab.*) Consorte infida | io di Filippo, di Filippo il figlio | oso amar, io?...» (si cita da V. Alfieri, *Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952).

³⁶ G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, atto IV, scena VIII, p. 144; cfr. V. Alfieri, *Filippo*, atto V, scena III, vv. 142-143: «(*Fil.*) Iniqua donna, | nol creder già, che amata io t'abbia mai».

³⁷ G.F. Gambara, *Rosmunda in Verona*, atto V, scena I, p. 147. Di Alfieri si vedano almeno *Polinice*, atto V, scena III, vv. 209-226; *Saul*, atto V, scena III, vv. 117 ss.; *Agamennone*, atto V, scena IV, vv. 154-160 (citato in nota *infra*).

Il finale sospeso della tragedia, in cui Rosmunda preannuncia ad Almachilde un destino di colpevolezza («altro nel tuo destin scampo non hai, | che meco trarre a comun colpa il frutto»),³⁸ crea un collegamento naturale con la *Rosmunda in Ravenna*, più efficace della precedente nella resa dei contrasti tragici. Di quest'opera gli accademici di Brescia nei relativi *Commentari* lodano i «nobili concetti, e caldissimi affetti» e riassumono i caratteri dei personaggi, anche qui privi di eccessive complessità: Rosmunda «scaltra regina, e superba, la quale tutto dirige alle mire di sfrenata ambizione di regno»; Almachilde «invilito dai rimorsi di aver tradito il suo Re, ed agitato dalla gelosia»; Longino «giovane inesperto» accecato sia dall'amore per Rosmunda sia dalla brama di potere.³⁹ Nella scena iniziale si palesano le inquietudini della coppia regicida. Almachilde ritiene l'uccisione di Alboino ingiustificabile, data la viltà con cui è stata commessa, e sospetta che Rosmunda sia stata guidata, più che dal desiderio di vendicare il padre, da ambizione e ostilità personale verso Alboino.⁴⁰ I sensi di colpa che lo dilanano, e così sarà per tutta la tragedia (torna il motivo alfiariano della persecuzione dell'ombra: «Infelice Almachilde! ovunque io vada | del tradito mio re l'ombra funesta, | mi persegue incessante, e la memoria | d'Ildegarde m'accuora»),⁴¹ gli valgono da parte di Rosmunda l'accusa di codardia e irricoscenza per il soglio regale ottenuto. La tensione cresce all'arrivo a palazzo dell'oratore longobardo che chiede la consegna dei due rei: avendo capito, dalle parole dell'anziano ajo Odarce (personaggio «che veste il carattere più di padre, che di ministro dell'esarca»),⁴² che il prolungarsi del loro soggiorno rischia di procurare all'esarcato una guerra sconsiderata, Almachilde si risolve a partire e vuole con sé Rosmunda. Su questa situazione si innestano le trame di Longino, che nei monologhi esprime il disprezzo per la pusillanimità di Almachilde e l'ambizione (aspetto che lo accomuna a Rosmunda, tanto da accendere in lui la passione per la donna):

(*Long.*) Si diradi ogni dubbio. Amar non puote
Rosmunda il vil marito; meco a torto
sconoscente la temo. Ah! perché mai,
spietato affetto, nel mio seno allenti
quell'incendio d'onor che in me fervea,
e piacque a te di scerre a tua compagna

³⁸ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Verona*, atto V, scena ultima, ivi, p. 155.

³⁹ *Commentarij dell'Ateneo di Brescia degli anni MDCCCXVIII MDCCCXIX*, cit., p. 78. Un giudizio più tecnico è quello di Troilo Malipiero nelle *Osservazioni* che accompagnano il testo nell'edizione, dove si loda (per il suo valore pedagogico) la fedeltà storica della tragedia: «Benché dover non sia del tragico autore il tessere la sua rappresentazione sopra l'esatto filo della verità degli avvenimenti, allorché di qualche famoso protagonista si tratta, nullameno è assai commendabile uso, che la storia servendo alla tragedia, la tragedia giovi alla storia. [...] Sia lode dunque al benemerito cavalier Francesco Gambarà che precisamente sulla essenziale, e vera connessione di ciò, che avvenne, tesse l'epitassi, la catastrofe, e il scioglimento di ciò, che rappresenta. [...] Io non so se l'immortale Alfieri abbia egualmente questo sistema tenuto nella sua tragedia col titolo stesso contrassegnata» (*Saggio di opere teatrali...*, cit., pp. 235-236).

⁴⁰ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena I, p. 168: «(*Alm.*) [...] Non già l'inulta | quetar del genitore ombra sdegnosa | ti fu guida alla colpa. Alta vendetta | di te stessa mercasti, e ti fu scorta | nell'opra ambizione. Ah! se ti avesse | onorata Alboino, e teco usati | soavi modi, allor, donna, me 'l credi, | del padre tuo la sospirosa larva | invano avria turbati i sonni tuoi».

⁴¹ Ivi, atto III, scena I, p. 193. Cfr. ad es. V. Alfieri, *Oreste*, atto I, scena II, vv. 73-75: «(*Cl.*) Dal punto in poi, quel sanguinoso spettro | e giorno e notte orribilmente sempre | sugli occhi stammi» (si cita da V. Alfieri, *Oreste*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967). Si noti la menzione di Ildegarde, elemento di raccordo con la tragedia di soggetto veronese, che suggerisce come i due testi siano stati concepiti insieme.

⁴² Dalle considerazioni di Malipiero in *Saggio di opere teatrali...*, cit., p. 237.

Ambizion, dell'alme generose
indomata tiranna?⁴³

Nonostante dunque la protervia di Rosmunda (che a sua volta non nasconde all'esarca il proprio odio per Almachilde e le proprie mire)⁴⁴ qui il vero manovratore è Longino, che finisce per persuaderla – inducendole dubbi sulla lealtà del coniuge e offrendosi di affrontare per lei quella guerra da cui Almachilde 'vilmente' si sottrae – a rimanere a palazzo rifiutando la partenza con Almachilde. Infranta l'alleanza della coppia, diventa facile spingere la regina, al quarto atto, a neutralizzare colui che lei ormai ritiene un traditore: possibile in questa dinamica l'influenza dell'*Agamennone* di Alfieri, nel cui quarto atto Egisto (certo più subdolamente) istiga Clitennestra a uccidere Agamennone.⁴⁵ Questa impostazione dell'intreccio, e il tratteggiamento monolitico dei caratteri, rendono un po' bruschi sia il tardivo ravvedimento di Longino («Di onore e di virtù memorie illustri, fuggitevi da me! Strazio crudele l mi apporta il ricordarvi!»),⁴⁶ sia i sensi di colpa della stessa Rosmunda, che dopo aver somministrato il veleno al marito si abbandona al tipico episodio di delirio.⁴⁷ Il messaggio morale della tragedia è affidato, dopo il reciproco avvelenamento, a Odarce («Cotal gastigo l sia di specchio ai malvagi»):⁴⁸ la scelta di un'impostazione astrattamente esemplare, priva di agganci alla storia contemporanea, evidenzia il tardivo classicismo dell'autore e la sua sostanziale estraneità – certo inattesa in un autore di spiccata sensibilità civile e politica come Gambarà – al modello romantico di concezione della Storia.

L'argomento della seconda tragedia gambariana è ripreso, a pochissima distanza (1827), nella *Rosmunda in Ravenna* della lucchese Teresa Bandettini (1763-1837), poetessa celebre per il talento di improvvisatrice – che le valse l'accoglienza in Arcadia con il nome di Amarilli Etrusca – ma costantemente desiderosa di accreditarsi nei generi 'illustri'.⁴⁹ A differenza di Gambarà, per i fatti storici Bandettini segue probabilmente gli *Annali d'Italia* di Muratori, che a loro volta si

⁴³ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena II, pp. 179-180.

⁴⁴ Ivi, atto II, scena IV, p. 184: «(Ros.) [...] Fido il sapea l al crudele Alboino; è dunque vano l il dirti ch'io l'odiava, e che rifitto l in cor mi avea l'abborrimento eterno l ch'avrò per lui. Negar però non debbo: l sperai che di mia mano il grato acquisto, l del trono lo splendore in sen del vile l spegnessero la voce ognor molesta l di rigida virtù, che se favella, l attinger non si puote a cotai fatti, l che magni il volgo chiama».

⁴⁵ Si potrebbe individuare qualche altra somiglianza fra i due intrecci, specie nel tema dell'imminente partenza di un personaggio (Egisto e Almachilde).

⁴⁶ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena V, p. 226.

⁴⁷ Ivi, atto V, scena VII, p. 228: «[...] Parmi... l certo sibilo di udir... Qual spettro orrendo l piaga atroce mi accenna? A che lasciasti, l scellerato Alboin, le bolge inferne, l e cheto intorno a me ti aggiri, e quasi l col sorriso mi guati? Tu minacci?... l Minacciarmi? Oh follia!». Cfr., per la coincidenza della situazione, V. Alfieri, *Agamennone*, atto V, scena IV, vv. 154-160: «(Cl.) ...Gronda il pugnol di sangue;... e mani, e veste, l e volto, tutto è sangue... Oh qual vendetta l di questo sangue farassi!... già veggio, l già al sen mi veggio questo istesso ferro l ritorcer,... da qual mano!... Agghiaccio,... fremo,... l vacillo... Oimè!... forza mi manca,...e voce,... l e lena... Ove son io?... che feci?... Ahi lassa!...» (si cita da V. Alfieri, *Agamennone*, a cura di C. Jannaco, R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967).

⁴⁸ G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena ultima, p. 233.

⁴⁹ Sulla Bandettini improvvisatrice (ma con osservazioni più generali sulla sua autocoscienza poetica, anche nei testi 'meditati') rimane fondamentale A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, FrancoAngeli, 1990; in generale sulla poetessa cfr. A. Scolari Sellerio, *Bandettini, Teresa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963, pp. 673-675. La tragedia si cita (come 'T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*') da *Rosmunda in Ravenna. Tragedia di Amarilli Etrusca*, Lucca, dalla Ducal Tipografia Bertini, 1827.

appoggiavano a Paolo Diacono:⁵⁰ da qui dettagli come il nome di *Elmigiso* (da notare anche *Cunimondo* anziché *Comundo*), la menzione dell'imperatore Giustino⁵¹ e l'allusione a Perideo come esecutore materiale del regicidio. L'influenza di Gambara è invece avvertibile nella resa tragica del soggetto (dunque nell'intreccio e nel sistema dei personaggi, ma anche in alcuni contatti testuali),⁵² che però Amarilli potenzia negli esiti. Grazie anche alla maggiore estensione dei dialoghi cresce, infatti, lo spessore tragico dei personaggi, non fissati nel loro 'tipo' ma animati da dubbi e conflitti interiori. Acquista centralità, inoltre, la potenza distruttiva della passione amorosa, che ha portato Elmigiso al tradimento del suo re («Ah perché piacque | tua beltà a gli occhi miei sino a involarmi | e pace e senno?»)⁵³ e che sconvolge anche Longino.

La Rosmunda bandettiniana conserva la dignità e le aspirazioni regali del personaggio 'storico', ma le sue scelte estreme paiono imputabili, più che a crudeltà, a fragilità e alla paura dell'odiato popolo longobardo: è un personaggio dai tratti più stereotipicamente femminili, che non lesina richieste di aiuto al suo protettore e finisce per subirne il condizionamento. Quanto a Longino, per far risaltare la sua incoscienza – altro elemento in comune con Gambara – Bandettini gli affianca il machiavellico consigliere Eubete, senza il cui supporto («(Eub.) [...] Amore o tema | base è del trono: pur che il fin prefisso | sortiam felice, qual pur siasi, il mezzo | util fia sempre ove sia certo») difficilmente sarebbe in grado di dar corso alle sue spregiudicate manovre («(Long.) [...] bella è la colpa quando | il sovrano poter rassoda»)⁵⁴. È infatti Eubete a suggerirgli dapprima di far leva sulla necessità che Rosmunda ha di lui, poi di istigarla ad avvelenare Elmigiso («Rosmunda | far dei che al tuo rival ministri il tòscio. | Facil ti sia a ciò trarla, e novell'esca | aggiungere alla rabbia che in lei bolle»)⁵⁵. Di maggiore finezza psicologica rispetto alla corrispondente gambariana è la scena in cui Longino insinua in Rosmunda il sospetto della slealtà del coniuge, adducendo infine il falso resoconto di un suo complotto contro di lei: dopo vari disperati tentativi di giustificarlo la regina, sbigottita, capitola («Ah ch'io mi perdo!...il senno il cor la mente | son già presso a smarrir!»), autoconvincendosi per giunta di aver dubitato di lui anche in passato («in odio mi ha, non oggi | comincio a dubitar»)⁵⁶.

⁵⁰ *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCCLIX, compilati da Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Sereniss. Duca di Modena, Tomo quinto dall'anno DXXVI dell'era volg. sino all'anno DCLXXIX, Edizione Seconda, Ricontrata con li Manoscritti dell'Autore*, in Milano a spese di Giambatista Pasquali libraro in Venezia, 1753 (l'episodio è alle pp. 182-184). Segnalo la presenza, nel ms. composito 638 della Biblioteca Statale di Lucca (appartenente a un fondo frutto dell'accorpamento di carte della poetessa), di una trascrizione autografa di parte del testo muratoriano, alle cc. 89-92 (si tratta della porzione relativa all'anno 611): un segno evidente dell'interessamento della poetessa alla storia longobarda.

⁵¹ Laddove Machiavelli contestualizzava la vicenda all'epoca di Tiberio, successore di Giustino (da cui G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena I, p. 178: «(Long.) Né miglior di Justin, fora Tiberio | un di per me»).

⁵² Ad esempio cfr. G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena II, p. 211: «(Ros.) Intoppo ei solo?», e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena I, p. 50: «(Ros.) Ah che Elmigiso fassi | inciampo a ciò ch'io agogno!» (forse da V. Alfieri, *Rosmunda*, atto II, scena II, vv. 297-298: «Inciampo alle sue voglie stimi | ch'esser possa la forza?»). Cfr. inoltre G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena IV, p. 217: «(Ros.) Chi nacque al trono | gustò piacer di regno; è doloroso | piegarsi ad altro rege» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena II, p. 24: «(Long.) Chi servo nacque | tai bassi sensi in se r avvolga, e pago | sia di tornar, non conto, in sen del nulla; | ma regal alma sopportare in pace | di menar giorni sconosciuti l'onta | non mai potrà».

⁵³ T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena I, p. 19.

⁵⁴ Rispettivamente ivi, atto I, scena I, p. 2 e atto II, scena II, p. 23.

⁵⁵ Ivi, atto IV, scena I, p. 51.

⁵⁶ Rispettivamente ivi, atto IV, scena II, p. 55 e ivi, p. 60.

Più articolato che in Gambara è anche il ritratto di Elmigiso, del cui animo, pur deragliato per effetto di un'emozionalità irrazionale e una sfrenata gelosia, si fa intravedere il fondo positivo – come era già nelle intenzioni di Alfieri, che lo descriveva «ingiusto ed ingrato per passione, ma giusto e magnanimo per natura». ⁵⁷ Bandettini specifica infatti che era stato riluttante all'uccisione di Alboino («(Ros.) [...] egli fremea al sol nome | di parricida e impallidiva») e, come ricorda Idobaldo, se ne era tardivamente pentito («è noto a noi, che il cenno | corresti a rivocar, ma invan»). ⁵⁸ I suoi tratti virtuosi emergono proprio nei dialoghi con Idobaldo, guerriero longobardo per cui Bandettini si ispira sia all'Ildovaldo alfieriano sia all'Alagiso di Gambara: come quest'ultimo, ha il ruolo di ambasciatore presso Longino (a cui chiede la consegna dei due traditori); ⁵⁹ come il personaggio di Alfieri, è un soldato integro e stimabile. Il suo arrivo a palazzo, e il violento scontro verbale con Rosmunda (atto III, scena II) che conferma l'irriducibile ostilità fra le due parti, rinfocolano i tormenti di Elmigiso, su cui agiscono gli effetti contrastanti dell'ascendente di Rosmunda e dell'antica amicizia per Idobaldo: tanto più che quest'ultimo cerca di strapparli all'influenza della sposa, mettendolo in guardia e richiamandolo all'amore per il suo popolo. Di fronte al piano propostogli – uccidere Rosmunda e farsi nuova guida dei Longobardi, che l'hanno riabilitato perdonando il suo travimento amoroso –, Elmigiso esita e accetta inizialmente il pugnale, ma l'orrore di sé e l'amore per la donna hanno la meglio:

(*Elm.*) Ah no: rispetta
Rosmunda, e in me rispetta il duol la rabbia
di che rigonfio ho il cor — Oh ciel pietoso!
Dammi, se preghi ascolti, che mai questo
reo strumento di morte usar non debba,
se non fia che, rivolto in me, disarmi
il giusto tuo furore. ⁶⁰

All'atto quarto la tensione è al suo colmo. L'opera persuasiva (incrociata e simmetrica) di Longino e Idobaldo ha ormai aperto un baratro fra Rosmunda ed Elmigiso: alla reciproca diffidenza si aggiungono l'exasperata gelosia del secondo e la confusione della prima sul partito di cui fidarsi. Nel momento in cui, come avveniva in Gambara, finge di piegarsi alla perentoria

⁵⁷ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, cit., p. 114.

⁵⁸ T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, rispettivamente atto I, scena II, p. 11 e atto III, scena IV, p. 44.

⁵⁹ Si confrontino G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena VII, p. 187: «(Alag.) Esarca, | Clefi possente a te m'invia di guerra, | o pace messaggier. Arbitro sei | di scerre a voglia tua. Pace ti avrai | se acconsenti alle inchieste: avraiti guerra | se tu ingiusto le neghi» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena II, p. 33: «(Idob.) Esarco, nunzio qual ti aggrada io vengo | di pace o guerra; per mia bocca tutta | la nazion de' Longobardi chiede | del tradito suo re giusta vendetta». In entrambi gli autori, inoltre, Longino etichetta come degna solo di un barbaro la violazione del dovere di ospitalità: in Gambara «A voi, cui d'ogni dritto | è ignoto il nome, a voi, cui potria pure | alta sembrar vittoria il tradir quelli, | che incauti in voi fidar [...] infranger leggi | d'ospiti amici è nulla; a noi tremendo | delitto egli è» (G.F. Gambara, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena VII, p. 188); in Bandettini «Non cape in voi pensiero | che appo noi fassi biasimevol opra | tradir la fede e l'accordato ospizio?» (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena II, p. 34).

⁶⁰ T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena IV, p. 48.

richiesta del marito di partire insieme,⁶¹ la donna è quasi certa della sua malafede, ma l'apparenza sincera di lui le fa balenare il sospetto che a simulare sia invece Longino:

(*Ros.*) [...] Oh come finge scaltro
mentita gelosia, per far ch'io caggia
ne' tesi lacci!... Io fui più volte, ah! folle!
presso a tradirmi, e i macchinati inganni
sul punto a lui di rinfacciar... qual fronte
qual core ha mai?...nullo apparia ne' detti
nullo negli atti in lui reato, e solo
d'amore eccesso... Ah se l'Esarco... ei greco
astuto... ei mi ama,... ed Elmigiso abborre.
Misera!... io mi confondo; qual mi è fido
qual traditor de' duo, dove è chi possa
a me ridir? d'entrambo io temo,... spento
il lume di ragion nebbia mi avvolge,
che scerner mi contende sin me stessa.⁶²

Il clima esacerbato del quarto atto prepara lo scioglimento del quinto, dove Amarilli si concede varie licenze rispetto alle fonti. Quando Rosmunda ha già avvelenato Elmigiso (avendo interpretato come una conferma della sua doppiezza il pugnale pendente alla sua cintura), Idoaldo rivela la verità: l'amico aveva rifiutato, per amore, la sua proposta delittuosa. All'apparizione del marito, agonizzante ma ancora ardente di passione, Rosmunda si consuma nel rimorso e inveisce verso l'ormai smascherato Longino, in quello che è il culmine patetico della tragedia:

(*Ros.*) Con bugiarde accuse
strumento miserabil tu mi festi
di perfidia e di morte: io palpitava,
inorridiva,... e spaventata l'alma
mi tremava nel sen; ma al fianco mi eri,
e l'immane attentato, di che sono
colpevole per te, virtù pingevi,
necessaria virtù... Sposo; non mi odi?
son io, che abbraccio i tuoi ginocchi e piango,
son io....⁶³

Per tenere alta la spettacolarità Bandettini fa morire la protagonista per un colpo di pugnale inferto dall'amante morente, un gesto che assume coerenza nel quadro caratteriale del personaggio: non abbiamo, come nelle fonti, un delitto di vendetta, ma la conseguenza della gelosia

⁶¹ In entrambi i casi Almachilde/Elmigiso chiama in causa il proprio diritto maritale: cfr. G.F. Gambarà, *Rosmunda in Ravenna*, atto III, scena V, p. 207: «(*Alm.*) A tuo dispetto dunque | seguirai le mie voglie. Allorché il sole | risplenderà nel cielo, al mar daremo | le vele» e T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena IV, p. 64: «(*Elm.*) Vuol ragion pur anco | che tu miei dubbi acqueti, acciò non usi | quel che ho teco di sposo, e sposo offeso, | incontrastabil sacro dritto... trema! | Io stesso dir non so sino a qual segno | giunger potrei nel mio furor: se è vero | che colpevol d'amor novella fiamma | non ti accenda, s'è ver che non ti arresti, | oltre il timor, qui nullo affetto, vieni; | queste rive fuggiam». Bandettini accentua la possessività del soldato, la cui richiesta ha il valore di una vera prova di fedeltà imposta alla moglie.

⁶² T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto IV, scena V, pp. 68-69.

⁶³ Ivi, atto V, scena V, pp. 80-81.

patologica di un uomo ossessionato dall'idea che la sua donna, sopravvivendogli, possa dimenticarlo.⁶⁴ Nonostante dunque la finale condanna moralistica, altro elemento condiviso con Gambarà, investe esplicitamente la sola Rosmunda (essendo oltretutto pronunciata da Idobaldo: «Mira Rosmunda, e in lei | il fin degli empi»),⁶⁵ l'autrice pare additare il destino di entrambi i coniugi a monito dei pericoli di una dismisura delle passioni – lo sconvolgimento interiore di Rosmunda, la possessività di Elmigiso –, in grado di precipitare verso la rovina un destino già tragico: un'impostazione pedagogica razionalista in cui si avverte l'impronta di Alfieri.

L'influenza dell'astigiano è del resto capillare, come nelle tragedie del collega bresciano, su più fronti; del resto è forse solo attraverso il canone alfieriano che la poetessa, di convinta fede classicista (e ancora legata, sia nei testi improvvisati sia in quelli nati per la stampa, all'immaginario arcadico e mitologico), si sarebbe potuta permettere di affrontare un soggetto medievale prescindendo dal gusto romantico, contro cui era apertamente schierata.⁶⁶ Senonché il tentativo di *imitatio* della versificazione alfieriana, anche mirato al superamento di alcuni residui metastasiani ancora presenti nel più antico *Polidoro* (1794),⁶⁷ fu giudicato dai contemporanei forzato e incoerente con la sua lodata eleganza e limpidezza. Nello specifico, la taccia di *ultra-alfierismo*⁶⁸ colpiva probabilmente, oltre alla frequenza di asindeti (con formulazioni del tipo «che mi tradisca un guardo un cenno un detto»; «il senno il cor la mente») e allitterazioni («soffrir potrà privato stato, e solo | tanto terren terrà»),⁶⁹ le marcate inversioni sintattiche:

⁶⁴ Ivi, p. 81: «(Elm.) chi ti sedusse... | sedur ti può novellamente; e allora... | dimentica di me...».

⁶⁵ Ivi, atto V, scena V, p. 82.

⁶⁶ Sulla posizione antiromantica di Bandettini cfr. A. Di Ricco, *L'utile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 184-187. Significativi a riguardo i rimproveri rivolti all'amica poetessa Diodata Saluzzo Roero a proposito del poema polimetro *Ipazia* di quest'ultima: «Mi rincresce che voi, piena come lo dimostrate di tanta dottrina, foggiate vi siate al romanticismo anzi che seguire i Classici. Forse io m'inganno, ché mal si disputa in materia di gusto, ma mi sarebbe piaciuto, che cangiato non aveste metro fossero ottave o terzine» (lettera del 2 maggio 1825, cit. in L. Trovato, *Epistolario di Diodata Saluzzo, con un'appendice di lettere di altre scrittrici*, Roma, Sapienza University Press, 2022, p. 822).

⁶⁷ Sulla poetica tragica di Bandettini (con particolare attenzione alla *Saffo in Leucade*) cfr. M. Bandella, «L'aspro senso del martir»: la *Saffo* di Teresa Bandettini, in A. Chemello (a cura di), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 259-324.

⁶⁸ Il termine proviene da una recensione anonima che è interessante citare per esteso: «Del rimanente la tragedia ci è sembrata molto ben condotta, i caratteri ben sostenuti, lo stile grave, conciso, sebbene a parer nostro modellato un poco troppo su quello dell'Alfieri. Senza pronunciar sentenza sullo stile che credè doversi adottare nelle sue tragedie da quel tragico insigne, noi diciamo che sempre avrà quello stile alcun che di rispettabile e sacro, anche per coloro ai quali non va troppo a genio, appunto perché è originale. Ma ben altrimenti va la bisogna quando troppo alla scoperta fa vedersi l'imitazione; peggio ancora quando questa imitazione viene spinta superstiziosamente fino all'*ultra-alfierismo*. [...] Noi non diremo che ciò quadri perfettamente alla tragedia della egregia *Amarilli Etrusca*; ma ben consapevoli della rara di lei eccellenza in comporre versi elegantissimi, [...] ingenuamente confessiamo che nella *Rosmunda in Ravenna* avremmo voluto trovare Teresa Bandettini (*Amarilli Etrusca*), e non l'umile pedissequa di chicchessia, benché classicissimo, e d'un ordine affatto superiore» (*Nuovo giornale de' letterati*, Tomo XVI. *Letteratura, scienze morali, e arti liberali*, Pisa, Presso Sebastiano Nistri, 1828, p. 165, corsivi dell'autore). Anche l'accademico Luigi Fornaciari, nell'elogio funebre della concittadina, non risparmia i rimproveri: «male può imitare l'Alfieri chi non abbia un animo come l'Alfieri; ed anche in questo caso l'imitatore resterà in dietro all'imitato, come dimostra l'esempio di Ugo Foscolo. Rimarrà poi lungi le mille miglia chi abbia anima diversa, come fa fede questa *Rosmunda*» (*Elogio di Teresa Bandettini fra gli Arcadi Amarilli Etrusca, detto alla Reale Accademia lucchese nella solenne adunanza de' 30 maggio 1837*, in *Prose di Luigi Fornaciari ristampate con alcune correzioni dell'autore per cura di Raffaello Fornaciari figlio di lui*, Firenze, le Monnier, 1874, pp. 169-200: 192). La stessa Bandettini, nella dedica in versi a Carlo Ludovico di Borbone premissa alla tragedia (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, s.i.p.), manifesta con parole dantesche l'irritazione per le accuse ricevute: «Se già mi assalse ascosamente e volle | "con la corte veduta d'una spanna" | dar suo giudizio un tal, folle! che nacque | e crebbe in ira alle Dircèe Sorelle, | non mi curo di lui, ma guardo e passo».

⁶⁹ T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, rispettivamente atto I, scena I, p. 3; atto IV, scena II, p. 55; atto I, scena II, p. 12.

(*Long.*) e quel, ch'hai dritto
 d'Insubria al soglio, avvalorasse sposo
 dissomigliante da costui, chi mai
 lo scettro d'Alboin varria di pugno
 oggi a strapparti? [...]

(*Ros.*) Atroce
 onde scendesse e piena, il fido il caro,
 fra quanti si ebbe il mio tiranno servi,
 ministro volli del mio sdegno.⁷⁰

e le suspensioni del discorso volutamente ambigue nelle battute di Longino («Io ch'ardo... | di puro zelo», p. 13; «tua beltà, l'onor degli avi, | regal alma, alto cor, per cui si accese... | zelo in me d'amistà», p. 30).⁷¹

La fedeltà alfieriana di Bandettini non esclude però la sua probabile lettura dell'*Adelchi* (non utilizzato invece, per ragioni di concomitanza cronologica, da Gambarà), dal cui perimetro tematico potrebbero provenire dettagli come: l'accento di Eubete al desiderio di libertà del popolo italico oppresso dal *greco giogo* (allusione che, essendo rivolta a Longino, suonerebbe inopportuna se non fosse per la sua convenzionalità);⁷² lo scambio fra l'esarca e Rosmunda sull'insofferenza dei lombardi per il dominio longobardo;⁷³ la riflessione dello stesso Longino sull'alternarsi di popoli dominatori su uno stesso suolo, che lo porta ad accusare i Longobardi di usurpare (come già i Goti loro predecessori) una provincia dell'impero romano, piegando la *cervice altera* dei latini.⁷⁴ Ma si tratta di allusioni che, se si tiene a mente il sostanziale disinteresse politico dell'autrice, non hanno un reale valore ideologico⁷⁵ e risultano interessanti solo come segnali tematici di un manzonismo incipiente.

La prospettiva tardivamente classicista dalla quale Gambarà e Bandettini guardano alla vicenda di Rosmunda farà spazio, nel giro di pochi anni, alla sensibilità romantica: le drammatizzazioni del pieno Ottocento riecheggiano, sia pure superficialmente, le urgenze del presente e i fervori politico-civili distintivi del nuovo teatro (quello di Manzoni, ma anche di Pellico e

⁷⁰ Rispettivamente ivi, atto I, scena II, p. 10 e p. 11.

⁷¹ Cfr. ad esempio V. Alfieri, *Filippo*, atto II, scena II, vv. 53-55: «tu, che di Filippo sposa, | pur di Filippo il figlio ami d'amore... | materno».

⁷² T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena I, pp. 1-2: «Gravoso fòra | carco ad ogni altro, è ver, quel che sostieni | impero qui dove perfidia alligna | e livor chiuso, da che al greco giogo | piega fremendo l'Italo, non mai | domo, e di libertà vago pur sempre».

⁷³ Ivi, atto I, scena II, pp. 13-14: «(*Long.*) Già seme | ivi germoglia di rivolta, e l'odio, | benché soppresso, a divampar vicino, | ferve nell'alme; e al primo cenno, al primo | squillar di tromba a lungo atteso, quanti | popoli a forza di rigor contiene | il Longobardo, si vedranno in armi | a danno suo pugnar. (*Ros.*) Ma quando ancora | Elmigiso assentisse, e duce in campo | d'assoldate falangi incontro a suoi | scendesse, credi che di estraneo giogo | l'Italo impaziente il nostro possa | in pace sostener?».

⁷⁴ Ivi, atto III, scena II, p. 35: «(*Long.*) Solo ha Giustin qui impero, ed ei sol vanta | ferma ragion sull'Italo retaggio. | Mal sicuri e stranieri voi, costretti | a usar forza e tirannide, obliaste | che, di voi men feroce ma più assai | prode il Goto nell'armi, anch'ei di queste | province usurpator, restò sepolto | nelle ruine nel divelto regno? | Poco non è se sopportiam che pieghi | una parte d'Italia, ancor mal doma, | a indegno giogo la cervice altera».

⁷⁵ Cfr. G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., p. 60: «chi potrebbe in Teresa ammettere un vero fine politico, sapendosi che ella prodigava incensi alla corte napoleonica, a quella austriaca ed infine a tutti i principi?».

Niccolini) e si conformano ai suoi aggiornamenti anche sul piano estetico e formale, ad esempio con la caduta delle unità aristoteliche.⁷⁶ Del mutato clima testimonia la *Rosmonda* del piemontese Pietro Corelli (1815-1867), del 1841,⁷⁷ che accoglie in certi punti l'immaginario ossianico – ad esempio nella profezia dell'anacoreta (riferita da Vermondo) sulla morte di Alboino e sulla decadenza della gloria longobarda:

(Ver.) “[...] Forse non ode in spaventosa foggia
tristi augelli ulular! Non vede ei forse
da un recente sepolcro che si spezza,
in funebre lenzuolo erger la faccia
un uom canuto, e il coronato capo
d'atro sangue spruzzargli?”
[...]

Ardente spirito
infiammava quel veglio: erano lampi
gli occhi infossati, ed era fiamma il volto.⁷⁸

L'intreccio, libera rielaborazione dell'episodio 'veronese', vede in scena anche il re spodestato Cunimondo, che all'inizio della tragedia è prigioniero di Alboino e verrà poi giustiziato in segreto per i suoi intrighi a distanza con l'esarca (che portano, alla fine del terzo atto, al conflitto fra Alboino e le truppe greche). La presenza di Cunimondo inietta la tragedia di nuovi affetti (l'amore fra padre e figlia, stretti nel dolore per la sconfitta e nel compianto per la morte in guerra – un'invenzione di Corelli – di un fratello di lei) e permette di moltiplicare gli eventi e accrescere il *pathos*. In tale quadro il baricentro dell'azione risulta spostato: è la morte di Cunimondo a innescare il piano di vendetta, rendendo l'offerta del macabro calice un dettaglio quasi accessorio (Rosmonda ne riferisce all'amato solo al quinto atto, quando il regicidio è stato già architettato).

Nei personaggi, la pregnante energia di marca alfieriana ha ceduto il posto a una sentimentalità manierata e appariscente. 'Elmiche' è un damerino cortese e malinconico, che sospira per Rosmonda in scene di una rarefatta stilizzazione à la Hayez («(Erv.) da' labbri suoi pendeva, l'ed era tutto in sua bellezza assorto»)⁷⁹ La sua singolare gentilezza, che ha acceso il cuore di lei, gli ha al tempo stesso procurato il discredito della corte longobarda: in questo senso il suo tradimento di Alboino ha qualcosa del personale regolamento di conti («(Elm.) Il tuo consorte a' suoi guerrieri in faccia l diemmi accusa d'inetto. Io da tal punto l da questo petto cancellar risolsi

⁷⁶ Sul tema rimane importante F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra, 1990.

⁷⁷ Come è indicato nel frontespizio dell'edizione (*Tragedie e poesie varie di Pietro Corelli*, Milano, Tipografia Manini, 1844, pp. 5-74, da cui si cita come 'P. Corelli, *Rosmonda*'), fu rappresentata per la prima volta a Torino il 22, 23 e 24 novembre 1841, e successivamente a Firenze nel carnevale del 1842. Questa tragedia è privilegiata nell'ambito della ricognizione di G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit. (pp. 61-68). Corelli, tragediografo e storico originario di Casale Monferrato, è anche autore di una storia della casata dei Savoia (*La stella d'Italia o nove secoli di casa Savoia*, Milano, Ripamonti, 1860-1863). Altre informazioni su di lui in E. Michel, *Pietro Corelli*, in M. Rosi (a cura di), *Dizionario del Risorgimento nazionale dalle origini a Roma capitale*, vol. II. *Le persone*, Milano, Vallardi, 1930, p. 746.

⁷⁸ Rispettivamente P. Corelli, *Rosmonda*, atto V, scena I, p. 64 e p. 65. In questa predizione G. Bologna, *Rosmunda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., pp. 66-67, legge le celate speranze dell'autore nella liberazione dell'Italia (cfr. anche *infra*).

⁷⁹ Ivi, atto II, scena VI, p. 32.

l il dover d'esser grato e intero il culto | eternarvi dell'odio»),⁸⁰ pur inscrivendosi soprattutto nella lineare logica del servizio 'cavalleresco' che lo renderà infine degno delle nozze.⁸¹ Alboino appare guidato, più che da dispotica crudeltà, dalla ragion di stato, che gli impone di liberarsi di Cunimondo in quanto cospiratore («Punir io deggio chi a nemiche schiere | il braccio presta, e che furtivo e vile | insidia i giorni miei»).⁸² Rosmonda, spogliata dell'originaria malvagità, diventa una fiera e impetuosa eroina romantica. La risolutezza con cui si adopera per restituire il trono al padre, abbozzandosi con l'esarca («la piaga | che del fato la man ti aperse in petto, | io chiudere saprò»),⁸³ è pari alla schiettezza con cui tiene testa allo sposo, di cui biasima la politica espansionistica:

(Ros.) [...] di paterno sostegno orbi le indarno
fidanzate donzelle, fai le madri
vedove di lor figli, e un trono innalzi
sopra terra non tua.⁸⁴

Il suo rancore si scatena in indomito furore una volta scoperta la morte del padre, nel corso di un episodio di sonnambulismo (da lei riferito a Elmiche) provocato da un sogno presago:

(Ros.) Ignoto, orrendo
presentimento mi affannava l'alma:
i lumi invan chiudeva, e come insana
pel letto io brancolava. Alfin mi vinse
breve sopor: ecco a me tosto innanzi
veggo il padre apparir. Avea le chiome
orribilmente rabuffate e sparse,
coperto il volto di pallor di morte,
insanguinato il guardo: a piè del letto
con vacillante passo ei si ritrae,
e in suon d'orrore «figlia!» grida, e fugge.
Fieramente travolta, in men che il dico,
le vesti indosso, e là dov'ei m'appella
precipitosa la pietà mi caccia.
Già lo raggiungo, già al suo collo avvento
trepidando di gioja ambe le braccia:
al rimuggio del tuono, al fischio irato
del vento tempestoso, io mi risveglio,
apro le ciglia, e in quell'istante (oh vista!)
un lampo splende di sanguigna luce...
io al sen stringeva il moribondo padre.⁸⁵

⁸⁰ Ivi, atto II, scena II, p. 27.

⁸¹ Ivi, atto V, scena III, p. 68: «(Ros.) [...] Or la vendetta compi | della tua sposa... (Elm.) La mia sposa?... (Ros.) Meco | sul trono assisa il nuovo sol vedratti... | (Elm.) Te dunque io posso?... Oh gioja!... In sovrumano | rapimento mi getti».

⁸² Ivi, atto III, scena VI, p. 46.

⁸³ Ivi, atto II, scena IV, p. 30.

⁸⁴ Ivi, atto III, scena VI, p. 47.

⁸⁵ Ivi, atto IV, scena V, pp. 58-59. Per il tema del presagio in sogno si può confrontare S. Pellico, *Francesca da Rimini*, atto V, scena III, vv. 7-17: «(Paolo) Orrendo | spavento è quel ch'or qui mi tragge... Al sonno | chiusi dianzi le ciglia, ed oh qual

Da qui in poi la sua disperazione diventa brama sanguinaria e sfiora l'alienazione («né voce di ragion sieda al mio fianco»),⁸⁶ contagiando anche Elmiche («Ella mia dona l'inflessibil spirito, l che già tutto mi tiene, e nel pensiero l mi mormora qual furia»).⁸⁷ In questo accesso di follia Rosmonda si allinea perfettamente ai canoni drammaturgici dell'epoca, come pure nel suo sublime sentimento amoroso: oltretutto non ostacolato, in questo caso, dall'esarca, che non compare in scena e si limita a un disinteressato appoggio militare da lontano. Il tema della tentata 'liberazione' è da segnalare poiché doveva fare un certo effetto sullo spettatore dell'epoca, rievocando il clima e gli eventi contemporanei. Fra gli aspetti che inscrivono la tragedia nello spirito del tempo è in effetti anche l'attenzione a temi civili, che si appoggia al modello manzoniano, certo in maniera molto convenzionale (dall'*Adelchi* provengono peraltro i nomi di due duchi longobardi, il pietoso Vermondo e l'intransigente Ervigo). Nel primo atto il pavese Dalmazio difende con veemenza il coraggio del suo popolo, appena sconfitto da Alboino.⁸⁸ Nel terzo atto è Cunimondo ad ammonire Alboino sullo spirito di riscossa degli italiani, rianimati dal supporto dell'esarca:

(*Cun.*) [...] Qui risveglia ogni sasso una memoria
che il prode infiamma, ed il codardo incalza;
qui a voi l'infanzia non sorrise; nulla
qui s'anima per voi; né i vostri accenti
qui risuonano al cor. Stupida Italia,
e tremante vi guata: ma se il Greco
fa risuonar della fiducia il grido,
e il Tebro spiega lo stendardo sacro,
muore il terrore, la virtù rivive,
e ricade su voi lo sparso sangue.⁸⁹

Nell'apertura del secondo atto Corelli sembra imitare lo sguardo di Manzoni su Ermengarda nell'accomunare la sofferenza individuale a quella di un anonima collettività – nel momento in cui Rosmonda, udito il coro fuori campo dei latini oppressi, lamenta a sua volta la propria (re-gale) infelicità:⁹⁰

truce l visione m'assalse! Immersa io vidi l te nel tuo sangue e moribonda; a terra l mi gettai per soccorrerti... il mio nome l proferivi, e spiravi! Ah! disperato l delirio! Invano mi svegliava; il fero l sogno mi sta dinanzi agli occhi. Mira: l sudor di morte da mie chiome gronda l al rammentarlo» (in *Il teatro italiano*, vol. V. *La tragedia dell'Ottocento*, tomo I, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, p. 305).

⁸⁶ Ivi, atto IV, scena IV, p. 56.

⁸⁷ Ivi, atto V, scena II, p. 67.

⁸⁸ Ivi, atto I, scena III, p. 16: «(*Dalm.*) [...] Che mai non potete l in magnanimo cor di patria il grido? l Delitto fia, se del Ticino in riva l vivon anime altere in cui non anco l dell'ausonio valor tace la fiamma? l Se tu sei grande, o Re, non calcar devi, l ma compiangere gli eroi che fean disegno l di rialzar fra queste anguste cerchia l lo scettro della terra. Era a lor sacra l la polve ch'or calpeste [...]».

⁸⁹ Ivi, atto III, scena V, p. 44.

⁹⁰ Rimando alle parole di Spera, che individua nella parabola dei personaggi dell'*Adelchi*, e segnatamente di Ermengarda, una «corrispondenza fra casi individuali e vicende collettive, fra la sorte dei potenti e degli umili, in un crescendo di sofferenza universale» (F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico...*, cit., p. III). Segnalo che G. Bologna, *Rosmonda nella storia del teatro tragico italiano*, cit., p. 65 riconduce il coro della tragedia di Corelli piuttosto alla tematica patriottica del dramma tedesco (specie il *Wilhelm Tell* di Schiller).

Voci di alcuni italiani al di fuori

Come un fiore cui vilmente
 sperde l'ira del pastor,
 giace il figlio un dì possente
 dell'italico valor.
 Non più il riso i volti infiora;
 si martoria e piange il cor:
 noi temiam la nuova aurora
 come nunzia di dolor.

[...]

(Ros.) Oh voi felici!... Al piede i ceppi avete,
 ma sui talami vostri Amor s'asside.
 Ed io Regina, io, che schiacciarvi posso,
 interdirti il sospiro, avvelenarvi
 questa celeste voluttà d'amore,
 la sorte vostra invidiar io deggio. [...] ⁹¹

Se la tragedia di Corelli è l'esempio più notevole di riconfigurazione romantica del dramma di Rosmunda, non è però l'unico. A questo proposito è interessante notare che il soggetto compare più volte nel teatro per musica, il genere drammatico che nell'Ottocento finisce per sostituire la tragedia nella missione di commuovere gli animi e istruire le coscienze del nascente pubblico italiano.⁹² La librettistica di questi anni amalgama tenaci sopravvivenze linguistiche metastasiane, modi alfieriani e penetrazioni romantiche, Manzoni incluso; sul fronte dei temi e degli intrecci si assiste a un «impressionante [...] travaso di situazioni drammatiche»⁹³ dalla tragedia stessa. Nella sua panoramica sui libretti derivati da Alfieri, Angelo Fabrizio – che descrive i procedimenti tipici dell'appropriazione del modello in termini di «schematizzazione della vicenda e dei personaggi, assunzione di frasi e lessico, aggiunta di qualche personaggio e di elementi romanzeschi»⁹⁴ – ne individua due con protagonista la regina gepida: la *Rosmunda* di Cassiano Zaccagnini per le musiche di Giulio Alary (in scena alla Pergola il 10 giugno 1840, con Giuseppina Strepponi nel ruolo della protagonista) e la più tarda *Rosmunda* rappresentata nel 1868 (sempre alla Pergola), con libretto di Giovan Battista Canovai e musica di Gialdino Gialdini.⁹⁵ Sfuggita alla ricognizione, non essendo collegata ad Alfieri, è invece la tragedia lirica in due atti *Rosmunda in Ravenna*, con libretto di Luisa Amalia Paladini e musica di Giuseppe

⁹¹ P. Corelli, *Rosmonda*, atto II, scena I, pp. 23–24.

⁹² Sul ruolo del teatro per musica negli equilibri sociali e culturali del pieno Ottocento cfr. P. Ciarlantini, *Viva V.E.R.D.I! Il melodramma come veicolo dell'identità nazionale*, in A. Ascenzi, L. Melosi (a cura di), *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 161–170; D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento*, cit., pp. 101–102. Sul libretto d'opera romantico, cfr. I. Bonomi, E. Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino, 2017, pp. 83–130.

⁹³ F. Spera, *Metamorfosi del linguaggio tragico...*, cit., p. 127.

⁹⁴ A. Fabrizio, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 135–155: 145–146.

⁹⁵ Mentre il primo libretto è effettivamente una riduzione della tragedia alfieriana, il secondo contamina liberamente gli spunti drammatici stratificatisi nella tradizione: si rappresentano, ad esempio, l'uccisione di Alboino e l'infatuazione dell'esarca per Rosmunda, parallela a quella di Almachilde per Romilda.

Lillo: la rappresentazione avvenne in un'occasione di rilievo quale la riapertura del teatro La Fenice di Venezia (dicembre 1837–gennaio 1838), appena ricostruito dopo l'incendio del 1836, e con interpreti di spicco, già celebri in ruoli verdiani e donizettiani – a partire dalla 'diva' Carolina Unger nei panni della protagonista.⁹⁶

È facile accorgersi che il libretto segue, semplificandone l'intreccio, la tragedia di Teresa Bandettini, 'maestra' e concittadina della più giovane Paladini (nata nel 1810) – che le dedicherà un resoconto biografico postumo nel quale, peraltro, difenderà appassionatamente la *Rosmunda in Ravenna* dagli attacchi degli invidiosi.⁹⁷ Dalla tragedia Paladini mutua il nucleo dell'intreccio e il sistema dei personaggi, con qualche differenza onomastica: è recuperato il nome alfiariano di Almachilde, mentre l'esarca assume quello maggiormente operistico di Itulbo e il suo consigliere quello di Menete.⁹⁸ Riprese dalla tragedia di Amarilli sono anche le dinamiche relazionali fra i personaggi, dal triangolo amoroso (gradito al teatro lirico), con un'enfasi più pronunciata sulle effusioni sentimentali,⁹⁹ alla ripetizione di precise situazioni, come il duro confronto di Idobaldo con Rosmunda e il suo abboccamento con Almachilde. Per alcuni passaggi, infine, si può parlare di vera intertestualità:¹⁰⁰ al netto, ovviamente, della riconfigurazione metrica e stilistica richiesta dal genere (all'aspro dettato alfiariano si sostituisce la fluidità di un discorso impostato sulla paratassi, misurato in strofe di versi soprattutto parisillabi); così come riadattato secondo il canone del melodramma è anche il finale, dove Rosmunda, pentitasi di aver avvelenato l'uomo che l'amava, si toglie la vita.

Le differenze fra tragedia e libretto tuttavia non rispecchiano solo la diversità di genere, ma anche l'adesione di Paladini – ben lontana in questo dall'arcade Amarilli – agli ideali della propria epoca, che la porteranno negli anni successivi a uno straordinario impegno politico e sociale

⁹⁶ Affiancata dagli altrettanto celebri Napoleone Moriani (Almachilde), Giorgio Ronconi (l'esarca Itulbo), Ignazio Marini (Idobaldo), Teresa Moja (Eugilde), Alessandro Giacchini (Menete). Per dettagli sulle date delle recite rimando al sito dell'[Archivio del teatro La Fenice](#) [pagina consultata il 25 marzo 2024]. Si segue l'edizione *Rosmunda in Ravenna. Tragedia lirica in due atti, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nel Carnevale e Quadragesima*, Venezia, Tipografia Molinari, s.d. [1837 o 1838], d'ora in poi citata come 'L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*'.

⁹⁷ L.A. Paladini, *Vita di Teresa Bandettini, in Fior di memoria per le donne gentili. Prose e poesie di Luisa Amalia Paladini*, Firenze, Lorenzo Melchiorri Editore, 1855, pp. 115-152: 141-142: «Uno de' suoi ultimi e più importanti lavori si è la *Rosmunda in Ravenna*, tragedia che fu rappresentata e pubblicata nel 1827. Molti furono su questa tragedia e diversi i pareri, e l'invidia non lasciò sfuggirsi la propizia occasione di esercitare il suo dente roditore». Segnalo però che né in questa sede, né nella premessa al libretto Paladini esplicita il suo debito nei confronti di questo testo. Quanto ad Amarilli, morta nell'aprile dello stesso 1837, probabilmente non conobbe il libretto nato dalla sua tragedia, che fu a quanto pare allestito a ridosso della rappresentazione (l'autrice si scusa infatti «per le angustie del tempo in cui [l'opera] venne approntata», *Avvertimento*, in L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, p. 5).

⁹⁸ Il nome Itulbo era stato già usato anche da Felice Romani nel melodramma *Il pirata* (1827), su musica di Vincenzo Bellini. Paladini giustifica la sostituzione del nome «per comodo del verso» (ivi). Menete è invece personaggio mitologico, accompagnatore di Argia nella *Tebaide* di Stazio, ed era stato inizialmente previsto da Alfieri (per poi venire eliminato, salvo la sopravvivenza di un riferimento onomastico all'inizio della tragedia) fra i personaggi dell'*Antigone*.

⁹⁹ Così ad esempio l'esarca Itulbo dichiara al confidente Menete il suo amore per Rosmunda (la situazione è tipica del teatro per musica): «Oh! se potessi una scintilla sola | della fiamma che m'arde in sen destarti, | dirti un istante mia, | dei giorni miei quei di l'estremo sia. | Per ottener colei | che a delirar m'induce | spontaneo donerei | degli occhi miei la luce; | e unita al mio rivale | debbo vederla ancor? | Non ha tormento eguale | l'averlo al mio dolor» (L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena II, p. 8).

¹⁰⁰ Si veda ad esempio la morte di Elmigiso/Almachilde nel nome dell'amico: «Dietro il vol del tuo spirito il mio già scioglie... | Addio... Ido... bal... do» (T. Bandettini, *Rosmunda in Ravenna*, atto V, scena V, p. 82); «ma... mancar... morir mi sento... | Addio... Ido... bal... do» (L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto II, scena ultima, p. 29).

(sarà una vera protagonista del Risorgimento nella promozione dell'educazione femminile).¹⁰¹ Allo slancio nazionalista del libretto sono funzionali gli interventi del coro e di Idobaldo, la cui importanza scenica è maggiore rispetto alla tragedia. Nella conclusione del primo atto, ad esempio, si rappresenta un principio di sollevazione popolare («Tutto il popolo è in tumulto, l'or la reggia circondò»),¹⁰² che chiede la consegna di Rosmunda e di cui Idobaldo approfitta per tentare, a sua volta, di consegnarla ai suoi Longobardi: la situazione, sul momento contenuta dall'esarca, esplose all'inizio del secondo atto quando, proprio mentre Itulbo accusa Idobaldo di avergli inimicato il popolo, giunge la notizia che i Longobardi stanno cingendo d'assedio Ravenna (Itulbo reagirà imprigionando Idobaldo, rendendo così concreta la prospettiva di uno scontro fra popoli). L'annuncio è formulato in un coro che ricorda quello del *Carmagnola*:

Nembi di polvere — lontan lontano
 sorger si videro — al colle al piano
 all'aere ondeggiavano — mille bandiere,
 già ci circondano — nemiche schiere,
 s'ode lo scalpito — dei lor destrieri
 al Sol scintillano — l'armi, i cimieri,
 fieri minacciano — le nostre mura,
 percosso il popolo — tremante stà.
 Tu nel pericolo — ci rassicura
 teo a combattere — si volerà.¹⁰³

Anche il coro, che scongiura l'abbattersi di un'ulteriore guerra sull'appena placato suolo italico,¹⁰⁴ nonché i rumori bellici che accompagnano la scena dell'avvelenamento (suscitando nell'ancora ignaro Almachilde l'istinto di protezione verso Rosmunda),¹⁰⁵ contribuiscono al tinteggiamento di uno sfondo politico, sebbene a dominare la scena sia comunque il dramma passionale.

Chiudo questa rassegna ricordando il libretto del milanese Pietro Rotondi (1814-1899) per l'*Alboino*, in due atti più un prologo, musicato da Francesco Sangalli e rappresentato al Teatro

¹⁰¹ Sulla sua attività didattica e pedagogica cfr. S. Simonetti, *Luisa Amalia Paladini. Vita e opere di una donna del Risorgimento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012; per notizie biografiche rimando inoltre ad A. Zazzeri, *Paladini, Luisa Amalia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 375-377.

¹⁰² L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena X, p. 18.

¹⁰³ Ivi, atto II, scena III, p. 23. Cfr. A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, atto II, *Coro*, vv. 1-8 (si cita da A. Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, premessa di G. Lonardi, a cura di G. Sandrini, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2004): «S'ode a destra uno squillo di tromba; l a sinistra risponde uno squillo: l d'ambo i lati calpesto rimbomba l da cavalli e da fanti il terren. l Quinci spunta per l'aria un vessillo; l quindi un altro s'avanza spiegato: l ecco appare un drappello schierato; l ecco un altro che incontro gli vien». In aggiunta si veda, per il terzultimo verso, ovviamente *Il cinque maggio*, vv. 5-6: «così percossa, attonita l la terra al nunzio sta» (si cita da A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR Rizzoli, 2012). Sull'influenza di Manzoni sulle forme dell'aria e del coro operistico cfr. ancora A. Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano...*, cit., p. 145.

¹⁰⁴ L.A. Paladini, *Rosmunda in Ravenna*, atto I, scena III, p. 9: «Ah! foriero non sia questo giorno l di sterminio, di morte, di guerra; l il sorriso dell'Italia terra l non funesti novello terror. l Ah! non sia che discordia d'intorno l scuota ancora l'orribile face, l ove appena bel raggio di pace l della strage ne tolse l'orror».

¹⁰⁵ Ivi, atto II, scena VI, pp. 27-28: «(Alm.) (beve) Ah! qual suon, che fora? l (Ros.) Deciso è il suo destino: (vuol partire) l (Alm.) Ti arresta! odi di guerra l lo squillo risuonar? l Pensando al tuo pericolo l ogni altro affetto obbligo, l i tuoi nemici tremino, l il tuo destino è il mio».

alla Scala nel Carnevale del 1846.¹⁰⁶ Ritornando alla parte ‘veronese’ della storia Rotondi attinge all’immaginario cesarottiano già sfruttato da Corelli,¹⁰⁷ ricreando un Medioevo ricco di suggestioni bardite (fra i personaggi compare il bardo Canuto con la sua «fatidic’arpa») ed evocando, nelle indicazioni sceniche, la coeva sensibilità figurativa: si vedano la scena ambientata durante una tempesta presso le «rovine di un antico tempio della dea Nemesi, di cui sta in piedi ancora il simulacro, benché in parte mutilato»,¹⁰⁸ o la gestualità plastica di Rosmunda quando getta a terra l’arpa del bardo, cantore delle orrende gesta di Alboino,¹⁰⁹ o quando contempla assorta la spada del re prima di ringuinarla e assicurarla con una cinghia (un dettaglio riferito da Paolo Diacono e, sulla sua scorta, da Muratori).¹¹⁰ In questo quadro di suggestioni, fra il fondale nordico e il bozzetto di pittura storica, si muovono una Rosmunda incrudelita da un destino di dolore («Oh, mi fe’ trista | la sventura, e odiando mi divenne | l’altrui letizia insopportabil vista»),¹¹¹ un Almachilde che non è qui suo amante – ama invece la latina Cornelia – ma diviene suo complice per risentimento personale verso Alboino, e un popolo italico lasciato stavolta ai margini, la cui presenza emerge in dettagli come le parole sprezzanti di Alboino all’indomani della conquista («È degna ben di prodi | questa florida terra; | il vil gregge latino | ci fecondi le glebe: a lei gli stenti | d’ogni servil fatica – a noi la guerra!»).¹¹² Più disimpegnato sul piano civile rispetto a quello di Paladini, il libretto esemplifica comunque la temperie romantica in termini di gusto e stile, consegnandoci una storia ormai lontana dallo spirito di un Alfieri o dalle geometrie classiche di un Rucellai.

La vicenda di Rosmunda, in definitiva, è un perfetto esempio di persistenza nella memoria artistica e culturale di un’eroina ‘senza tempo’, ma anche delle metamorfosi cui può andare incontro un personaggio tragico attraverso l’evoluzione dei paradigmi estetici e della sensibilità storica e ideologica. Il teatro dell’Ottocento appare, a questo proposito, una miniera di tesori in gran parte ancora da esplorare: non resta che auspicare un incremento degli studi non solo sulla ricezione delle (ancora trascurate) storie longobarde, ma più in generale sulla fissazione di una moderna mitologia, che nei generi teatrali trovò in quel secolo l’espressione più comunicativa, in grado di varcare le realtà geografiche e sociali.

¹⁰⁶ *Alboino, melodramma di Pietro Rotondi posto in musica dal Maestro Francesco Sangalli allievo dell’I. R. Conservatorio di Musica in Milano, da rappresentarsi nell’I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1846*, Milano, Tipografia Valentini e c., s.d. [1845 o 1846] (qui citato come ‘P. Rotondi, *Alboino*'). Gli interpreti, indicati nel libretto stesso, includevano i noti Achille De Bassini (*Alboino*), Luigia Abbadia (*Rosmunda*) e Giuseppe Sinico (*Almachilde*). Tra le opere di Rotondi, storico, poeta, librettista e traduttore, si annovera il dramma storico *Gutenberg o l’invenzione della stampa* (Milano 1846).

¹⁰⁷ Da Corelli peraltro, ossia dal coro citato *supra*, potrebbe derivare anche il ‘Coro di donzelle latine’ che apre il primo atto (P. Rotondi, *Alboino*, atto I, scena I, p. II): «Siam vassalle, | questa è sorte; | sorridiamo al vincitor. | Sopra il calle | del più forte | cadan fior».

¹⁰⁸ Ivi, atto II, scena III, p. 25.

¹⁰⁹ Ivi, *Prologo*, scena III, p. 8: « (Ros.) (esce concitata di sdegno; strappa l’arpa dalle mani del Bardo e la getta in terra, gridando)».

¹¹⁰ Ivi, atto II, scena VII, p. 30: «(gli scinge la spada, e sfoderandola a mezzo la contempla) [...] (rinchiude tutta la spada nella guaina, ne lega il cinghio intorno all’elsa, e la getta così sulla tavola)». Cfr. P. Diacono, *Historiae Langobardorum*, II, 28: «Tunc Rosemunda [...] spatham illius ad lectuli caput, nec tolli aut evaginari possit, fortiter conligavit», e *Annali d’Italia dal principio dell’era volgare sino all’anno MDCCXLIX, compilati da Lodovico Antonio Muratori...*, p. 183: «legata ben bene la spada del Marito, accioché non potesse né adoperarla né sguitarla».

¹¹¹ P. Rotondi, *Alboino*, atto I, scena VI, p. 15.

¹¹² Ivi, *Prologo*, scena I, p. 5.

A scuola di (ir)realtà: forme e rappresentazioni della scuola carceraria nelle testimonianze di docenti e scrittori italiani

Francesco Gallina

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

Il cronotopo della ‘scuola-carcere’ assume la duplice valenza di ‘scuola come carcere’ e ‘scuola in carcere’. Quest’ultima accezione è indagata nel presente saggio, focalizzando l’attenzione sulle strategie narrative, le forme, i motivi e i *topoi* mediante i quali viene rappresentata la realtà della scuola penitenziaria italiana soprattutto attraverso il punto di vista di scrittori che hanno frequentato l’ambiente carcerario nel ruolo di docenti ed educatori. Di questo peculiare sottogenere delle *prison school writings* si traccia al contempo la storia, ricercando le connessioni con il contesto politico, giuridico e culturale, dall’Unità d’Italia fino ai giorni nostri, facendo dialogare la critica letteraria e la sociologia del carcere, la didattica speciale e la pedagogia della devianza, la storia del diritto penitenziario, gli *educational* e i *critical prison studies*. A partire da De Amicis e Andreani, si studiano, fra gli altri, i lavori di Invernizzi, Valeriani, Malvezzi, Grimaldi, Albinati, Balzano, Tagliani, Verdone, Trovato, Parrella, accertando infine il trionfo delle forme brevi e ibride che contraddistinguono sempre più questo genere letterario.

The ‘prison school’ chronotope assumes the dual meaning of ‘school as prison’ and ‘school in prison’. The latter is investigated in this essay, focusing on the narrative strategies, forms, motifs and *topoi* from which the reality of the Italian penitentiary school is represented, above all through the point of view of writers who have been inside the prison environment in the role of teachers and educators. It also traces the history of this prison school writings particular subgenre, exploring its connections with the political, legal and cultural context, from the Unification of Italy to the present time, integrating literary criticism and the sociology of prison, special education and the pedagogy of deviance, the history of penitentiary law, educational and critical prison studies. Starting from De Amicis and Andreani, among others the works of Invernizzi, Valeriani, Malvezzi, Grimaldi, Albinati, Balzano, Tagliani, Verdone, Trovato, Parrella are studied, finally confirming the prevalence of short and hybrid forms that increasingly characterizes this literary genre.

Parole chiave: carcere; ‘critical prison studie’s; ‘educational studies’; scuola.

Francesco Gallina: Università degli studi di Parma
✉ francesco.gallina@unipr.it

Copyright © 2024 Francesco Gallina
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. La 'scuola-carcere': declinazioni di un cronotopo letterario

È stato finora scarsamente indagato sul piano critico-letterario il rapporto fra le istituzioni penitenziaria e scolastica dal quale germina il cronotopo della 'scuola-carcere', declinabile secondo due prospettive diverse ma complementari – la 'scuola come carcere'¹ e la 'scuola in carcere' – che trovano credito in un'eloquente riflessione di Edoardo Albinati:

Anche le scuole sono, nella sostanza ma anche nella forma, luoghi di restrizione per individui che le famiglie non vogliono più tenere in casa e che il mondo del lavoro non è ancora pronto ad assorbire. La reclusione dura poche ore, è temporanea nell'arco della giornata, certo, ma la sua durata complessiva sfiora quella delle pene che si scontano per i reati più gravi, rapina a mano armata, sequestro, omicidio – dieci, dodici, quindici anni, persino diciotto anni di scuola, da quando esistono gli asili nido che sono la forma prematura, larvale ma non per questo meno cruda, di affidamento degli indesiderabili. Noi che lavoriamo lì, nella scuola, siamo prima di tutto sorveglianti, pagati dallo Stato per custodire individui temporaneamente (be', almeno fino a ora di pranzo) indesiderabili. Sì, è proprio una questione visiva: la forma del carcere-scuola, della scuola-carcere.²

Da un lato, l'analisi dei testi letterari consente di porre in evidenza attraverso quali modalità la scuola pubblica italiana sia stata spesso vissuta e rappresentata quale prigioniera asfittica, riflesso – in termini foucaultiani – di una 'microfisica del potere' che compromette la gestione degli spazi e dei tempi, manipola i corpi e indottrina le menti dei discenti mediante un'ampia gamma di mezzi correttivi e disciplinari. Stigmatizzare, ortopedizzare e normalizzare sono gli obiettivi precipui di questa 'pedagogia nera'³ che, ostacolando l'apprendimento, radicalizza e perpetua le disegualianze. La scuola pubblica non si limita ad assimilare il «sadismo edile»⁴ delle istituzioni carcerarie, ma ne adotta anche i metodi improntati alla sopraffazione. All'umiliazione e alla mortificazione dei più elementari bisogni psicofisici si aggiungono lo stigma sociale della devianza, il castigo, la reclusione e l'allontanamento, oltre alle «parole ingiuriose, le percosse, i segni di ignominia, le pene corporali»,⁵ ovvero le azioni formalmente proibite dall'art. 98 del Regolamento scolastico pubblicato con il R.D. 15 settembre 1860, n. 4336, e, più tardi, dagli artt. 412-414 del R.D. 26 aprile 1928, n. 1297.

Dall'altro lato si colloca la scuola carceraria vera e propria, sulle forme e rappresentazioni della quale si focalizzerà questo studio. Si terrà anzitutto presente, in generale, che la narrazione di argomento e ambiente scolastici contamina sovente l'autobiografia e la memorialistica, il diario intimo e il saggio, la cronaca e il romanzo di denuncia, l'inchiesta giornalistica e socio-

¹ Sul motivo della 'scuola come carcere' cfr. F. Gallina, *Se questo è uno scolaro: il motivo della 'scuola come carcere' nella letteratura italiana dall'unificazione al secondo dopoguerra*, «Quaderns d'Italia», in corso di pubblicazione.

² E. Albinati, *Maggio selvaggio*, Milano, Mondadori, 1999, p. 84.

³ Cfr. K. Rutschky, *Pedagogia nera. Fonti storiche dell'educazione civile*, a cura di P. Perticari, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

⁴ In tema di edilizia carceraria si esprimono così A. Ricci, G. Salierno, *Il carcere in Italia. Inchiesta sui carcerati, i carcerieri e l'ideologia carceraria*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 441-451.

⁵ *Codice dell'istruzione secondaria classica e tecnica e della primaria e normale*, Torino, Franco, 1861, p. 389.

antropologica, integrandosi con i documenti politico-amministrativi, giornalistici e scientifici. L'ibridismo dei generi e l'eterogenesi dei fini peculiari del racconto di scuola⁶ sono caratteri intrinseci e spesso ancor più accentuati nelle narrazioni che hanno per oggetto la scuola in carcere: ci riferiamo in particolare alle memorie, ai resoconti o ai reportage in cui i docenti italiani, coinvolti in prima persona nell'esperienza scolastica, trasformano la pagina scritta in una finestra aperta sul mondo 'sotterraneo' della detenzione, interpellando la criminologia e la sociologia del carcere,⁷ la didattica speciale e la pedagogia della marginalità e della devianza,⁸ la storia della carcerizzazione, del diritto e del trattamento penitenziario,⁹ gli *educational* e i *critical prison studies*.¹⁰

2. Raccontare la scuola carceraria

Sono molteplici le testimonianze letterarie di professionisti a stretto contatto con l'umanità 'altra' del carcere, 'diversa' nel senso etimologico sotteso a *devertere*, cioè deviare, allontanarsi, volgere altrove. Proprio questo 'altrove' e questa 'alterità' possono essere proficuamente

⁶ Cfr. C. Ruozi, *Raccontare la scuola. Testi, autori e forme del secondo Novecento*, Torino, Loescher, 2014, e C. Boroni, *Letteratura fra i banchi di scuola*, introduzione di R. Gitti, prefazione di F. De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2019. Sull'importanza delle memorie scolastiche si rinvia, oltre alla banca dati, all'ampio corpus di lavori promossi dal Prin [School Memories between Social Perception and Collective Representation \(Italy, 1861-2001\)](#) (2019-2022) [pagina consultata il 18 giugno 2024].

⁷ Cfr. F. Vianello, *Sociologia del carcere. Un'introduzione*, nuova ed., Roma, Carocci, 2019, e, sulla scuola, Ead., *L'istruzione in carcere, tra diritto e privilegio*, in E. Kalica, S. Santorso (a cura di), *Farsi la galera. Spazi e culture del penitenziario*, Verona, ombre corte, 2018, pp. 89-110, oltre ad A. Maculan, S. Santorso, *Quotidianità detentiva: cella, sezione e soggettività reclusi*, ivi, pp. 35-67.

⁸ Per questo nostro studio si rinvia anzitutto a S. Ulivieri (a cura di), *L'educazione e i marginali. Storia, teorie, luoghi e tipologie dell'emarginazione*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997; R. Mancuso (a cura di), *Scuola e carcere. Educazione, organizzazione e processi comunicativi*, Milano, FrancoAngeli, 2001; D. Izzo, A. Mannucci, M.R. Mancaniello, *Manuale di pedagogia della marginalità e della devianza*, Pisa, ETS, 2003; S. Migliori, *Carcere, esclusione sociale, diritto alla formazione*, introduzione di L. Manconi, Roma, Carocci, 2007; M.G. Casadei (a cura di), *Scommesse dal carcere. La sfida dei percorsi educativi. Spunti di riflessione*, Roma, Aracne, 2008; C. Scaglioso, *Il carcere, le vie dell'educazione*, Perugia, Guerra, 2008; A. Turco, *Anime prigioniere. Percorsi educativi di pedagogia penitenziaria*, Roma, Carocci, 2011; P. Barone, *Pedagogia della marginalità e della devianza. Modelli teorici, questione minorile, criteri di consulenza e intervento*, Milano, Guerini, 2011; C. Benelli, *Cultivare percorsi formativi. La sfida dell'emancipazione in carcere*, Napoli, Liguori, 2012; S. Lentini, *L'educazione in carcere. Profili storico-pedagogici della pena*, Palermo, Fondazione Vito Fazio-Allmayer, 2012; E. Zizioli, *Essere di più. Quando il tempo della pena diventa il tempo dell'apprendere*, Firenze, Le Lettere, 2014; L. Orazi, *Sfide e risorse dell'educatore nell'istituzione penitenziaria. Il cambiamento del ruolo dell'educatore*, «Studium Educationis», XVI, 2015, 3, pp. 107-118; I. Lizzola, S. Brena, A. Ghidini, *La scuola prigioniera: l'esperienza scolastica in carcere*, Milano, FrancoAngeli, 2017; E. Musi, *L'educazione in ostaggio. Sguardi sul carcere*, Milano, FrancoAngeli, 2017; P. Vereni, *Insegnare 'ai carcerati', non 'in carcere'*, «Studium», CXIII, 2017, 1, pp. 29-47; A. Cesaro, *Insegnare 'dentro'. La figura dell'insegnante in carcere*, «Studium Educationis», XX, 2019, 3, pp. 67-75, Doi 10.7346/SE-032019-06; P. Di Rienzo, *Insegnare in carcere. Le competenze strategiche dei docenti per l'istruzione degli adulti negli istituti penitenziari*, Roma, Anicia, 2021; G. Sartarelli, *Pedagogia penitenziaria e della devianza. Osservazione della personalità ed elementi del trattamento*, Nuova edizione, Roma, Carocci, 2021.

⁹ Cfr. M. Pavarini, *La criminalità punita. Processi di carcerizzazione nell'Italia del XX secolo*, in L. Violante (a cura di), *La criminalità* (Annali della Storia d'Italia, XI), Torino, Einaudi, 1977, pp. 981-1031; M. Coralli, *L'istruzione in carcere. Aspetti sociologici e giuridici*, «L'altro diritto», 2002 [pagina consultata il 18 giugno 2024]; P. Di Natale, *I 'nonluoghi' dell'educazione. Carcere e ospedale tra storia e ricerca*, Lecce, Pensa, 2004, pp. 119-140; Ch.G. De Vito, *Camosci e girachivi. Storia del carcere in Italia, 1943-2007*, prefazione di G. Neppi Modona, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹⁰ Cfr. M. Seigel, *Critical Prison Studies: Review of a Field*, «American Quarterly», LXX, 2018, 1, pp. 123-137; S. Turnbull, J. Martel, D. Parkes, D. Moore, *Introduction: Critical Prison Studies, Carceral Ethnography, and Human Rights: From Lived Experience to Global Action*, «Oñati Socio-Legal Series», VIII, 2018, 2, pp. 174-182, Doi 10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-0934; M. Kelly, C. Westall (ed. by), *Prison Writing and the Literary World. Imprisonment, Institutionalization and Questions of Literary Practice*, New York, Routledge, 2021.

interpretati dallo sguardo straniato del docente, che funge da anello di congiunzione fra il ‘dentro’ e il ‘fuori’: un ‘anello che non tiene’ quando si trova invischiato per la prima volta in una realtà che gli appare irreali e che solo sospendendo il giudizio può accogliere conferendo piena dignità alle sue contraddizioni.

È questo spiazzamento, questa collisione generatrice di dubbi, paure e inquietudini a permettere una più profonda comprensione dei valori, dei linguaggi, dei simboli sui quali si impernia la vita carceraria. Conoscere da vicino ciò che sfugge alla norma offre chiavi di lettura inedite per cogliere le anomalie congenite alla norma stessa, prima fra tutte il paradosso per il quale la detenzione, anziché rieducare, rischia di promuovere una pericolosa scuola del crimine. Si oppongono a questo stato di cose i docenti che hanno fatto e fanno oggi dell’impegno pedagogico una missione di responsabilità, atta cioè a fornire risposte concrete ponendo obiettivi chiari e favorendo pratiche didattiche virtuose.

Prima dell’allievo è il docente, eterno alunno, a predisporre all’ascolto e all’apprendimento di chi è rinnegato dalla società civile. L’impatto con il mondo ermetico del carcere scatena il ritorno del rimosso tanto nello scrittore quanto nel lettore, che, accompagnato dal maestro, penetra nel labirinto delle case circondariali, cancello dopo cancello, corridoio dopo corridoio, fin dentro l’osservatorio privilegiato dell’aula.

Il racconto di uno o più anni di insegnamento negli istituti penitenziari non si limita a riprodurre sulla carta diorami della variegata umanità carceraria, ma, illustrando i risvolti umani ed etici di una professione ai margini, ambisce a diventare manifesto di militanza pedagogica, le cui linee programmatiche aspirano ad assottigliare il profondo divario fra i diritti giuridicamente enunciati e quelli realmente goduti dai detenuti. Benché fluido, lo statuto delle narrazioni sulla scuola in carcere risponde perciò a esigenze di natura politica, là dove la topica polemica indirizzata contro l’inerzia e la sordità delle istituzioni è espressione di un impegno civico che si dispiega entro spazi liminali, luoghi di confine e di confino in cui solo una scrittura analitica e appassionata può rivelare le fragilità dell’animo umano, i fallimenti e le autoassoluzioni, i sensi di colpa e gli autoinganni. Una scrittura mediante cui l’autore scardina i pregiudizi – propri e dei lettori – promuovendo atteggiamenti prosociali improntati al dialogo e al rispetto reciproco.

Se la formazione può essere intesa come *Bildung*, *Beruf* e copione narrativa,¹¹ raccontare e raccontarsi non rappresenta solo una via di fuga dal ristagno del tempo carcerario, ma diventa prezioso strumento maieutico grazie al quale è possibile riacquistare la propria soggettività e rientrare in possesso della realtà che, fra le quattro mura, appare decentrata, sospesa, smarrita. Sostituire «l’accidia con la curiosità, [...] il gesto con la parola»¹² scioglie la glacialità paralizzante in cui i detenuti sono intrappolati. Riscoprire il desiderio e il piacere schiude nuovi orizzonti di senso, così l’*educere* assume in tale circostanza il significato di ‘tirare fuori’ i soggetti dall’immobilismo, sviluppando le competenze necessarie al reinserimento nella società. Tramite l’adozione

¹¹ Secondo P. Di Natale, *I ‘nonluoghi’ dell’educazione*, cit., p. 37: «*Bildung* e *Beruf* rientrano nella categoria di formazione perché tentano di saldare l’esistenza soggettiva e l’oggettivo ordine del mondo: da questo punto di vista, si può affermare che anche quelli che abbiamo chiamato ‘luoghi dell’esclusione’ diventano copioni narrativi di *negazione dell’esclusione*, come itinerari di una *formazione possibile*, inscrivibile, così, nel ‘racconto di vita’ dell’individuo. La formazione come ‘copione narrativo’ fa entrare in cortocircuito esistenza ed essenza e, di conseguenza, trasforma sensibilmente il significato stesso dell’attività formativa» (corsivi d’autore).

¹² F. Geda, *La bellezza nonostante*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 27.

di strategie didattiche attive, l'istruzione scolastica consente di instaurare relazioni empatiche, maturare lo spirito critico, riconquistare spazi di normalità e di libertà, anche dentro una cella. In più, l'istruzione in carcere può assumere caratteri catartici e lenitivi:

Contrariamente a quel che avviene nella scuola 'fuori', dove l'insegnante si trova spesso (e suo malgrado) investito da una dialettica conflittuale che lo fa sentire un sadico carceriere di studenti in ostaggio per cinque ore, l'istruzione in carcere è un antidoto alla noia, lo spettro che aleggia in ogni cella.¹³

Libertà che la stessa narrazione – orale e scritta – promuove favorendo un dinamico processo metabelico (dal greco μεταβάλλω, 'trasformare') implicante le sfere emotiva, metacognitiva e relazionale.¹⁴

Se insegnare significa imprimere un segno, anche il racconto di una giornata di scuola in carcere può farlo fissando sulla pagina un'emozione intensa, una lezione incisiva, un dibattito acceso, il ricordo di uno studente, l'originalità di un suo tema, la profondità di una sua lettera. Può essere un'epifania che anima, per un momento, il «nulla espanso»,¹⁵ il tempo vuoto che «grattugia l'anima»¹⁶ dei prigionieri riducendoli a presenze ectoplasmatiche, come bloccate dentro a un incantesimo. All'istruzione carceraria e alle sue molteplici rappresentazioni narrative il compito di spezzarlo.

3. Questioni di 'cuore': da De Amicis ad Andreani

«Studio e speranza»¹⁷ è il motto inciso alla base di un calamaio intagliato, durante la sua reclusione, dal padre di Crossi, ebanista ex detenuto nelle Carceri nuove di Torino:¹⁸ ottenuta la libertà, egli dona l'oggetto al suo maestro, in segno di gratitudine. Se non fosse per la melassa ideologico-nazionalista trasudante dal *Cuore* di De Amicis, la storia del maestro al centro del capitolo *Il prigioniero* riassume mirabilmente lo spirito e gli obiettivi programmatici che, nel Novecento italiano, informeranno molte delle lotte volte a garantire ai carcerati condizioni di vita migliori e un'istruzione dignitosa.

L'obbligo di frequenza per i detenuti nelle carceri giudiziarie del Regno venne sancito fin dal R.D. 27 gennaio 1861, n. 4681; lo stesso prescrisse il R.D. 13 gennaio 1862, n. 413, con riferimento ai soli reclusi nelle case di pena meritevoli di accedere all'istruzione elementare per buona

¹³ S. Trovato, *Come Pinocchio nella balena. Scuola e letteratura in carcere*, Novate Milanese (MI), Prospero, 2019, p. 15.

¹⁴ Cfr. D. Demetrio, *Educatori di professione*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

¹⁵ P. Pacini Volpe, *Il carcere, un luogo dimenticato. Una ricerca sociologica tra Italia e Francia*, Pisa, Pisa University Press, 2021, p. 141.

¹⁶ Espressione coniata dal detenuto Cosimo, nella Casa Circondariale di Rebibbia, testimoniata da E. Zizioli, *Essere di più*, cit., p. 31.

¹⁷ E. De Amicis, *Cuore*, in *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, G. Baldissoni, Milano, Mondadori, 1996, p. 203.

¹⁸ Ispirate al Panopticon progettato nel 1791 da J. Bentham (cfr. *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault, M. Perrot, trad. it. di V. Fortunati, Venezia, Marsilio, 2002): si tratta infatti di «un edificio rotondo, e tutt'intorno, nei muri alti e nudi, ci son tanti finestroni quadrati, chiusi da due sbarre di ferro incrociate, a ciascuno dei quali corrisponde di dentro una piccolissima cella» (E. De Amicis, *Cuore*, cit., p. 202). Le lezioni del maestro, tuttavia, sono tenute nella chiesa del carcere, perché «la chiesa così descritta replica a rovescio il modello edilizio del carcere panoptico: ed è, in quanto ex edificio sacro ben diversamente riusato, un contributo subliminale di De Amicis a quello 'scoronamento' di ogni autorità ecclesiastica, a favore della 'religione civile'» (G. Traina, *Sguardi del potere e sguardi sul potere nell'Ottocento italiano. Studi su Bini, Collodi, De Amicis, Valera, Cena*, Soveria Mannelli [CZ], Rubbettino, 2021, p. 88).

condotta e zelo nel lavoro.¹⁹ A «offrire agli infelici che popolavano le case di pena una vera e duratura istruzione» fu la Circolare 29 ottobre 1869 avente per oggetto l'*Istruzione dei condannati*, integrata in seguito con la Circolare 16 settembre 1874 dedicata alle *Scuole pei detenuti nelle prigioni*²⁰ e con il R.D. 1 febbraio 1891, n. 260, recante il *Regolamento generale per gli Stabilimenti carcerari e pei Riformatori governativi* il cui art. 398 recitava: «L'istruzione civile è obbligatoria negli stabilimenti e nelle sezioni penali, pei condannati che abbiano meno di venticinque anni. È obbligatoria per tutti nelle case di correzione e nei riformatorii».²¹ Provvedimenti questi che, se non attenuarono il carattere afflittivo della pena, furono comunque tesi alla rieducazione del condannato, secondo una prospettiva diversa rispetto a quella di cui si fece sostenitore Cesare Lombroso, il quale rovesciò l'ideale secondo cui chi apre una scuola chiude una prigione. Nel 1888, il criminologo torinese rilevava infatti quanto all'aumento delle scuole non corrispondesse la diminuzione dei delitti,²² negando così qualsivoglia incidenza benefica dell'istruzione sul tasso di delinquenza; già nel 1885, sulla «Rivista di discipline carcerarie» il criminologo Salvatore Barzilai notificava che «per ogni scuola aperta si è aperta anche una, e più d'una prigione».²³

Di certo, nonostante la retorica dei proclami istituzionali e le buone intenzioni sottese a eventi come il Congresso internazionale penitenziario svoltosi a Roma nel 1885, l'istruzione fu destinata a rimanere a lungo il fanalino di coda fra le priorità delle carceri italiane, «cimiteri dei vivi», come le definì Filippo Turati, il 18 marzo 1904, denunciando alla Camera dei Deputati le condizioni inumane dei prigionieri, espropriati di nome, voce, identità, e ridotti infine a un codice identificativo. «Sepolcro [...] dove tutto infracidisce»,²⁴ il carcere è una carnezzeria del corpo e dell'anima:

Ho già detto che la scuola non esiste, che le biblioteche è come se non esistessero. Basti dire che i detenuti si tengono al buio nelle sole ore in cui potrebbero leggere. È noto che nelle celle dei reclusorii non vi sono vetri ai finestrini, ma delle sucide tele giallognole che non lasciano passare la luce. [...] Se i detenuti hanno un libro, un ricordo, un oggetto caro della famiglia, che l'invidio spionaggio e i guardiani non abbia loro tolto, sono costretti a porlo accanto al vaso da notte, sotto al lettuccio, perché non hanno altro luogo dove si possano riporre le cose che sono care al cuore dei detenuti... perché i detenuti l'hanno anch'essi un cuore; è soltanto l'amministrazione che non lo ha!²⁵

Un'ulteriore involuzione sul piano dei diritti si osservò all'alba del ventennio fascista, quando il R.D. 19 febbraio 1922, n. 393, integrando le circolari emanate in materia penale dal 1920, insprì le misure coercitive non facendo cenno all'istruzione, contemplata invece dal pur

¹⁹ Cfr. R. Traversa, *Guida teorico-pratica per gli aspiranti all'ufficio di segretario comunale*, Milano, Pirola, 1879, p. 265: «Carceri giudiziarie sono quelle in cui vengono custoditi gli imputati durante l'andamento della procedura, e case di pena sono quelle in cui si detengono i condannati a scontare la pena in seguito a sentenza pronunciata a loro carico».

²⁰ Cfr. S. Lentini, *La «Scuola pei detenuti» nell'Italia post-unitaria: istruzione, metodi e programmi*, in C. Sindoni (a cura di), *Itaca. Percorsi di Storia della scuola, Pedagogia, Filosofia, Storia e Geografia. Studi in onore di Salvatore Agresta*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2018, pp. 195-208.

²¹ *Collezione di leggi ed atti del governo del Regno d'Italia. Anno 1891. Dal N.° 1 al 760*, Napoli, Salvati, 1892, p. 384.

²² Cfr. C. Lombroso, *Illusioni dei giuristi sulle carceri*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale», VII, 1886, 6, pp. 563-574: 569.

²³ S. Barzilai, *La criminalità in Italia. I discorsi inaugurali dei rappresentanti il P. Ministero*, Roma, Tip. delle Mantellate, 1886, p. 135.

²⁴ F. Turati, *I cimiteri dei vivi. Per la riforma carceraria. Discorso sul bilancio degli interni pronunciato alla Camera dei deputati nella tornata del 18 marzo 1904*, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1904, p. 26.

²⁵ Ivi, p. 22.

rigidissimo codice penale Rocco approvato con il R.D. 19 ottobre 1930, n. 1398, cui seguì nel 1931 il *Nuovo Regolamento per gli Istituti di prevenzione e pena* nel quale istruzione, lavoro e religione costituiscono, in chiave ideologica, i fondamentali elementi indottrinanti del trattamento del reo.

All'ombra della riforma gentiliana si staglia *Scuola e carcere giudiziario*, libello di Giovanni Andreani pubblicato per le edizioni gobettiane nel 1925. Esperto di questioni carcerarie nonché docente di Lettere nelle scuole tecniche e direttore delle scuole festive fiorentine, Andreani propone una riforma organica dell'istruzione penitenziaria, il cui fine «consiste nell'educare, nel purificare, nell'elevare ed ispirare a nobili passioni le anime dei detenuti»,²⁶ affinché le carceri siano «trasformate da luoghi di falsa espiazione, da sentine di vizi, in ampie officine, o in case di correzione e di educazione – togliendo loro il carattere così orribile di tombe umane moralmente e fisicamente –».²⁷ Con toni deamicisiani, Andreani traccia le linee programmatiche per una scuola che renda il carcere «un luogo di espiazione sereno»²⁸ e una «palestra di lavoro e di virtù» in cui il maestro, investito di una missione che «supera quella di ogni umana creatura»,²⁹ porta a compimento il proprio apostolato civile volto a «conquistare i cuori»³⁰ dei detenuti. Nelle note al quinto capitolo lo attesta la cartolina fatta recapitare all'autore da un suo giovane ex studente, il quale ricorda l'affetto ricevuto quando era ancora «uccello di gabbia». ³¹ Sacerdote laico, il docente può liberare l'animo dei prigionieri dal tormento quotidiano che li affligge, aprendo spazi di libertà mediante una didattica coinvolgente e un confronto costruttivo: umile pellegrino nella *waste land* carceraria, il maestro assume a mediatore speciale, infatti «Più di un uomo è un simbolo; per mezzo suo, la Società comunica con i reietti; li riconosce come suoi membri, e mira e coopera alla redenzione». ³² Un manifesto illuminato, non fosse utopico per i tempi in cui venne concepito, nonostante il Codice Rocco avanzasse il proposito di garantire, oltre al «fondamentale castigo» della pena, la «rigenerazione del condannato, nell'interesse dell'individuo e della società». ³³ Se il primo assunto venne applicato con estrema rigidità, il secondo rimase a lungo lettera morta.

4. Dopo l'autunno caldo: la nascita di un genere letterario

Il ritorno a principi di stampo liberale con l'avvento della Costituzione non comportò, nella realtà dei fatti, un repentino cambio di rotta per quanto riguardò non solo le condizioni di vita, ma anche la rieducazione del condannato sancita dal terzo comma dell'art. 27. Un primo passo cruciale fu rappresentato dall'istituzione della scuola in carcere (L. 3 aprile 1958, n. 503) e del ruolo speciale per l'insegnamento nelle scuole elementari carcerarie (L. 3 febbraio 1963, n. 72),

²⁶ G. Andreani, *Scuola e carcere giudiziario*, con prefazione di S.E.G. Calò, postfazione di M. Galfré, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2022, p. 9.

²⁷ Ivi, p. 6.

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 39.

³¹ Ivi, p. 43.

³² Ivi, p. 42 (corsivo d'autore).

³³ A. Rocco, *Relazione a S. M. il Re del Ministro Guardasigilli (Rocco) per l'applicazione del testo definitivo del regolamento per gli istituti di prevenzione e di pena*, «Rivista di diritto penitenziario», 3, 1931, pp. 581-705: 582.

cui seguirono, nel 1974, la sentenza n. 204 della Corte Costituzionale che affermò il ‘diritto alla rieducazione’,³⁴ e, l’anno seguente, la riforma dell’Ordinamento Penitenziario (L. 26 luglio 1975, n. 354)³⁵ che recepì i principi del reinserimento sociale e della rieducazione del condannato.

A portare i riflettori sull’annosa questione furono le contestazioni sul finire degli anni Sessanta che coinvolsero studenti, operai e detenuti.³⁶ Fu proprio a partire dall’autunno caldo che si prese sempre più coscienza di quanto la scuola in carcere potesse contrastare gli effetti disumanizzanti della repressione e della spersonalizzazione.

Fin dai libri-denuncia di Ricci e Salierno (1971), Valeriani (1972), Invernizzi (1973) e Malvezzi (1974), emerge quanto fosse necessaria la battaglia contro i pregiudizi sclerotizzati, le tendenze pedagogiche passivizzanti, l’assenza di elasticità organizzativa, per dare invece spazio a una scuola che, oltre ad alfabetizzare, fosse capace di rimarginare le ferite, ritessere i legami, ridisegnare i rapporti. Il ri-orientamento può allora avvenire solo grazie all’impegno civile di chi sa scoprire varchi di luce nel buio delle celle, sostituendo la filosofia del «non mi rompa» (così un docente risponde alle richieste di un detenuto)³⁷ con una didattica fondata semmai su una «rotura instauratrice»,³⁸ capace cioè di spezzare l’inerzia.

Il giornalista Aldo Ricci e Giulio Salierno, ex neofascista condannato a trent’anni di reclusione per omicidio, adottano il genere dell’inchiesta per dipingere un grande affresco degli effetti nefasti prodotti dall’ideologia della carcerizzazione: *Il carcere in Italia* (1971) smaschera così le mistificazioni e le distorsioni perpetuate dal potere delle istituzioni totali, non ultima quella relativa al reinserimento nella società, che avviene mediante «un uso dell’istruzione perfettamente funzionale alla preservazione-salvazione dell’istituzione stessa».³⁹ Come dichiara un detenuto:

Abbiamo la presunzione d’essere degli studenti, in realtà siamo degli sprovveduti che disperatamente cercano d’acquisire quelle nozioni che ci permettano di entrare in possesso di quel pezzo di carta chiamato diploma. Acquistandolo, ci illudiamo di appartenere a un’altra razza, senza accorgerci d’essere diventati dei bardotti, cioè degli ibridi; impastati di idee capitalistiche, borghesi, religiose e con qualche pizzico di spirito proletario.⁴⁰

Nell’economia dell’opera, le interviste ai detenuti, ai docenti, agli agenti di custodia e ai direttori delle case penali conferiscono un notevole impulso narrativo al più arido tessuto saggistico, lo stesso che Irene Invernizzi decide di ridurre all’osso ne *Il carcere come scuola di rivoluzione* (1973),

³⁴ Cfr. Sentenza n. 204 del 1974: «Con l’art. 27, terzo comma, della Costituzione l’istituto ha assunto un peso e un valore più incisivo di quello che non avesse in origine; rappresenta, in sostanza, un peculiare aspetto del trattamento penale e il suo ambito di applicazione presuppone un obbligo tassativo per il legislatore di tenere non solo presenti le finalità rieducative della pena, ma anche di predisporre tutti i mezzi idonei a realizzarle e le forme atte a garantirle».

³⁵ Cui dedicò alcune acute riflessioni E. Fassone, *La pena detentiva in Italia dall’800 alla riforma penitenziaria*, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 143-264.

³⁶ Cfr. M. Graziosi, *Le rivolte dei detenuti nel biennio ’68-’69*, in *Millenovecentosessantanove*, «Parolechiave», 18, 1998, pp. 159-188.

³⁷ Cfr. I. Invernizzi (a cura di), *Il carcere come scuola di rivoluzione*, pref. di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1973, p. 143 (Lettera di G.G.).

³⁸ I. Lizzola, S. Brena, A. Ghidini, *Fare scuola, rendere giustizia. La scuola in carcere. Ritrovare persone, ritessere legami*, in *La scuola prigioniera*, cit., pp. 23-102: 75.

³⁹ A. Ricci, G. Salierno, *Il carcere in Italia*, cit., p. 215.

⁴⁰ Ivi, p. 220.

«bilancio di un preciso intervento politico»⁴¹ della studentessa pavese, affiliata a Lotta Continua, alla cui realizzazione contribuiscono carcerati eccellenti come il bandito Piero Cavallero e il rivoluzionario Sante Notarnicola. Frutto di una tesi di laurea controversa,⁴² il libro raccoglie centinaia fra lettere, temi, testimonianze di prigionieri, e talora di docenti, su temi ‘caldi’ come la giustizia, la sessualità, la religione, il lavoro e l’istruzione. In merito, emerge la totale vacuità dell’insegnamento, ridotto a un «pro forma, senza alcun contenuto formativo condotto per giustificare lo stipendio (statale) dei maestri incaricati, ma senza spirito educativo e senza grande serietà didattica».⁴³ I detenuti per primi esprimono la piena consapevolezza delle potenzialità insite nell’istruzione carceraria, avversata in quanto mezzo di riscatto dalla repressione della reclusione; si rivendica così l’impiego di personale docente specializzato che, interagendo positivamente con il contesto penitenziario, supplisca al nozionismo con la formazione integrale della persona, facendo della scuola in carcere non un’occasione di socializzazione criminale,⁴⁴ ma un «metodo di lotta» e un «momento di rottura»⁴⁵ tramite cui il ‘dentro’ può finalmente trovare un canale di comunicazione con l’esterno.

Strumento di apprendimento, il dialogo diventa anche strategia di emancipazione sociale, al punto che «Il vero dialogo» (1970-1974) è il titolo del periodico bimestrale del Centro Culturale degli Istituti Penali di Parma, gestito inizialmente dai detenuti solo per un breve periodo prima di venire assorbito dall’istituzione, perdendo sul nascere lo spirito battagliero che lo contraddistingueva *ab origine*. Quella dei ‘Dialoghi’ costituisce l’intera seconda sezione di *Scuola e lotta in carcere* (1972) in cui Pier Giorgio Valeriani, docente nel carcere giudiziario di Reggio Emilia, riporta i pensieri dei detenuti su quattro temi (‘Vivere insieme agli altri’, ‘Costruire la propria libertà’, ‘Considerare gli altri uomini’, ‘Lavorare per cambiare la società’). Se il regolamento carcerario ostacola ogni tipo di discussione, il dialogo è uno strumento utile alla co-costruzione della conoscenza: al ‘trattamento’ per il quale «l’uomo è sempre considerato come un semplice oggetto da manipolare» subentra l’‘educazione’ quale «convincimento interiore, adesione spontanea a un tipo di comportamento» che «esige sempre una scelta autonoma dell’uomo».⁴⁶ Al processo di ‘atomizzazione’ che disgrega corpo e anima dei detenuti si cerca di porre rimedio con una terapia della parola in grado di scrostare la «vernice esteriore di civiltà»⁴⁷ veicolata dalla tradizionale concezione della scuola, sulla cui analisi si concentra la prima parte dell’opera, dal forte carattere saggistico. Conclude il libro un’appendice di documenti comprovanti censure,

⁴¹ I. Invernizzi (a cura di), *Il carcere come scuola di rivoluzione*, cit., p. 3; il capitolo dedicato alla scuola è alle pp. 135-147.

⁴² Tesi per la stesura della quale Invernizzi aveva chiesto a Franca Rame di metterla in contatto con alcuni detenuti (cfr. A. Giannuli, *Bombe a inchiostro*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 349).

⁴³ I. Invernizzi (a cura di), *Il carcere come scuola di rivoluzione*, cit., p. 137 (Lettera del professor E.N.).

⁴⁴ P.P. Pasolini lo annota nella recensione al libro della Invernizzi su «Tempo illustrato», 24 giugno 1973, poi confluita in *Descrizioni di descrizioni*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1818-1824: 1819: «le prigioni sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione, in realtà sono scuole di rivoluzione. Forse non è così, o non è ancora così. Certo è solo che sono false scuole di rieducazione e di reintegrazione: o che semmai sono scuole di ulteriore e più raffinata delinquenza (soccorsa dalla morale borghese, che sembra fatta apposta per creare alibi e mistificazioni psicologiche ai delinquenti)».

⁴⁵ I. Invernizzi (a cura di), *Il carcere come scuola di rivoluzione*, cit., pp. 174-175 (Lettera di G.S.).

⁴⁶ P.G. Valeriani, *Scuola e lotta in carcere. Storia di un’esperienza di scuola in carcere*, prefazione di G. Neppi Modona, Bari, De Donato, 1972, p. 35.

⁴⁷ Ivi, p. 25.

pressioni, diffide da parte della direzione carceraria, ma anche della politica nazionale, al fine di delegittimare le spinte innovatrici introdotte dal docente.

Identica situazione incresciosa è vissuta da Piero Malvezzi, docente a San Vittore dal 1972 al 1984, quando nel 1983 un Rapporto della Direzione denuncia il «sottile veleno ideologico delle sue distorte ‘lezioni’» svolte in una classe di detenute, bollando come sobillazione la semplice illustrazione del regolamento penitenziario.⁴⁸ Membro della Società Umanitaria di Milano e socio della Lega Internazionale per i Diritti dell’Uomo, con *Scuola in carcere. Un’analisi conoscitiva a S. Vittore* (1974) Malvezzi consegna al lettore lo spaccato di un’umanità pietrificata in un tempo fermo che può disgelarsi grazie all’adozione di strategie didattiche attive, come il *debate* di educazione civica (un «processo ‘sui generis’ – con presidente, pubblico ministero ed avvocato»),⁴⁹ il *role playing*⁵⁰ e la gestione di una piccola biblioteca indipendente rispetto a quella centralizzata, tanto ricca quanto scarsamente consultata.

In una condizione di ‘esilio’ esistenziale le letture sono dotate infatti di un preciso statuto formativo e ‘terapeutico’. La biblioteca,⁵¹ luogo ricorrente in molte ‘scritture di carcere’ soprattutto da quando la riforma dell’Ordinamento Penitenziario ha previsto che gli istituti ne siano forniti, era già stata elogiata da Andreani quale «Necessario sussidio alla santa opera della Scuola», poiché il libro è «suscitatore di vita nuova».⁵² L’amministrazione di una biblioteca da parte degli studenti non possiede solo una finalità puramente culturale, ma assurge soprattutto a pratica responsabilizzante, implicando una cernita ponderata dei libri da acquistare. Fra le letture più apprezzate a San Vittore si annovera *Le mie prigioni* di Pellico, in particolare l’episodio dell’amputazione della gamba subita da Piero Maroncelli nella fortezza dello Spielberg.

Mise en abyme, la lettura in carcere di esperienze carcerarie diventerà un motivo ricorrente nella galassia di queste peculiari *prison’s school writings*, come lo sono altri già presenti in Malvezzi, a partire dall’ingresso ‘iniziativo’ del docente nella struttura e nella comunità penitenziarie. Ecco allora il clangore delle serrature, il costante trambusto di fondo, i cancelli in successione che si aprono e chiudono uno dopo l’altro alle spalle del docente, a rimarcare la claustrofobia endemica al dispositivo di sorveglianza, il suo totale distacco dal mondo, l’inumana artificiosità che si riflette in una progettazione ‘infernale’ degli spazi,⁵³ culminante in un ‘centro’ oscuro e ineffabile:

⁴⁸ Si veda il Rapporto della Direzione della Casa Circondariale di Milano a carico del prof. Malvezzi, 12 febbraio 1983, Insmli, Fondo Piero Malvezzi, fasc. 8, cit. in A. Giasanti, *Uno sguardo sul carcere*, in G. Solaro (a cura di), *Il mondo di Piero. Un ritratto a più voci di Piero Malvezzi*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 73-80: 78.

⁴⁹ P. Malvezzi, *Scuola in carcere. Un’analisi conoscitiva a S. Vittore*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 94.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 104: «Se voi foste preposti alla direzione di un carcere, quali provvedimenti riterreste urgenti e indilazionabili adottare per render più accoglienti, funzionali ed efficienti la vita e il ritmo nel carcere stesso?».

⁵¹ La funzione della biblioteca carceraria è sempre più oggetto di studio: si vedano ad esempio S. Murari, L. Vinci, *Libri e gusti di lettura nell’esperienza degli Istituti di pena romani*, «Biblioteche oggi», XXXVI, 2018, pp. 41-47, Doi 10.3302/0392-8586-201806-041-1, e, sul carcere minorile, M. Brancucci, *Chiavi di lettura tra le righe del carcere minorile: un punto di vista pedagogico*, in *La lettura in tutte le età e in tutti i contesti*, «Lifelong Lifewide Learning», XIII, 2017, 29, pp. 114-124, Doi 10.19241/lll.v13i29.59.

⁵² G. Andreani, *Scuola e carcere giudiziario*, cit., p. 27.

⁵³ Il parallelismo carcere/inferno è al centro di un progetto fotografico che ha coinvolto i detenuti delle Case di Reclusione di Opera e Bollate, della Casa Circondariale ‘F. Di Cataldo’ e dell’Ipm ‘C. Beccaria’: D. Sileo (a cura di), *Ri-scatti. Per me si va tra la perduta gente. Il carcere fotografato dai detenuti e dalla polizia penitenziaria*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2022.

Nuova porta, in ferro, quindi una breve scala: ulteriore porta in ferro ed infine un ampio ambiente ben pavimentato ed illuminato che si prolunga con uffici amministrativi ai lati. [...] | Superatolo, un ennesimo cancello: la parola d'ordine 'centro' che più volte vien rivolta ad un carceriere che chiavi in mano si sposta all'interno della rotonda, indica chiaramente che si è pervenuti al centro, 'il passo obbligato' per raggiungere i cinque raggi costituenti il carcere vero e proprio. [...] All'altezza di ogni raggio che appunto qui si concentrano, altissime grate in ferro bloccano l'accesso: avvinghiati come animali in cerca di libertà, alcuni detenuti. Visione allucinante e che mi turba profondamente.⁵⁴

È nell'«architettura capovolta (o rovesciata)»⁵⁵ del carcere, è nel ghiaccio di questo Cocito conforme agli intenti coercitivi dell'istituzione totale che l'insegnante può apportare un calore rigenerante, nonostante debba combattere quotidianamente contro la marginalizzazione del proprio ruolo.⁵⁶ Là dove si fa labile il confine fra umano e bestiale, spetta a un'educazione oculata ristabilire i confini, slatentizzando «riserve di energia e di ripensamento rimaste occulte»,⁵⁷ grazie alle quali opporsi in prima istanza al processo di reificazione cui sono soggetti corpi e identità dei detenuti. Funzionale a ciò è l'adozione, da parte di Malvezzi, di una didattica a «fisarmonica» strutturata per «mini-avvenimenti»,⁵⁸ che si piega (senza spezzarsi) agli umori, ai pensieri e alle reazioni istintive degli allievi: procedendo per tentativi ed errori, ogni lezione si aggancia a una parola chiave o a un episodio significativo, sviluppandosi 'a rizoma' per mezzo di uno stile dinamico, digressivo e polifonico. Oltre a scardinare il principio del *quieta non movere* e i preconcetti secondo cui l'umanità carceraria è «giungla»⁵⁹ riducibile a numero e matricola, l'obiettivo è ristabilire un contatto 'olistico' con la realtà, una e indissolubile, in quanto «esistono radici invisibili che possono collegarci e riunirci con tutto il resto del mondo: e quando qualcuna di queste radici viene colpita o tagliata, si ha un dolore riflesso». ⁶⁰ Alla cristallizzazione dei rapporti umani si risponde con il coinvolgimento di tutti i soggetti attivi, comprese le guardie che, sebbene siano spesso inadeguate al ruolo che ricoprono e restino inchiodate alla «spersonalizzata funzione di 'yes man'»,⁶¹ possono apportare un contributo fondamentale alla comprensione delle zone più in ombra prodotte dalle sovrastrutture di potere, testimoniando ad esempio come 'vigilando redimere', il motto del Corpo degli agenti di custodia, si sia trasformato col tempo in «'vigilando deprimere', 'vigilando comprimere', 'vigilando reprimere'». ⁶² Anche sulla base di ciò si possono meglio intuire le ragioni per le quali un detenuto sostiene che sia insensato parlare di 'reinserimento' nella società: «Si deve invece parlare soltanto di 'inserimento' perché noi giovani non conosciamo e non abbiamo mai conosciuto questa vita civile». ⁶³ Di questo aveva già messo in guardia il brevissimo, martellante esergo alla *Scuola in carcere*: «Soli soli soli».

⁵⁴ P. Malvezzi, *Scuola in carcere*, cit., p. 3.

⁵⁵ A. Ricci, G. Salierno, *Il carcere in Italia*, cit., p. 50.

⁵⁶ Ancora negli anni recenti scrive E. Albinati, [Gli otto punti dolenti della scuola in carcere](#), s.d. [pagina consultata il 18 giugno 2024]: «Il parere degli insegnanti conta poco o nulla nelle decisioni importanti riguardo la detenzione. Ciò malgrado che gli insegnanti siano di gran lunga le persone che conoscono meglio i detenuti-studenti, dato che trascorrono mesi e anni insieme a loro il loro parere conta poco o nulla quando si tratta di prendere decisioni importanti riguardo la detenzione».

⁵⁷ P. Malvezzi, *Scuola in carcere*, cit., p. 84.

⁵⁸ Ivi, pp. 12 e 22.

⁵⁹ Ivi, p. 80.

⁶⁰ Ivi, p. 50.

⁶¹ Ivi, p. 93.

⁶² Ivi, p. 90; riflessione simile in A. Ricci, G. Salierno, *Il carcere in Italia*, cit., p. 108.

⁶³ P. Malvezzi, *Scuola in carcere*, cit., p. 107.

5. «*Nuvola che urta montagna*»: frammento, performance e autofiction in «*Maggio selvaggio*» di Edoardo Albinati

La scuola in carcere diventa strumento di lotta e resistenza contro una norma che, invece di redimere, distoglie dalla retta via: lo suggeriscono le metafore dantesche con cui Edoardo Albinati descrive il suo ingresso a Rebibbia in *Maggio selvaggio* (1999), diario di un anno di insegnamento fra le mura circondariali, dal maggio 1997 al maggio 1998. La casa di reclusione appare di primo acchito un regno infero in cui «i raggi non penetrano» e le guardie sono custodi satanici:

Lungo il rettilineo incontro due speciali sentinelle, due demoni armati di scopa, che lucidano di straccio bagnato la pista nera: la insaponano, la sciacquano, la strofinano con un metodo lento e impotente, dato che nel frattempo tutti quanti continuano a camminarci sopra, noi, le guardie, i detenuti che spingono carrelli, i carrelli eccetera.⁶⁴

Più che un inferno, il carcere è un «limbo» in cui «la sofferenza si fa grigia e sorda»,⁶⁵ uno spazio liminale, un purgatorio «difettoso» nel quale i (con)dannati scontano una pena che, oltre a non permettere loro di intravedere salvezza alcuna, ne causa la regressione fisica e psichica, effetti alienanti della «prisonizzazione»⁶⁶ contrastati da Albinati al fine di non ridurre la propria persona a «un impiegato di concetto nella fabbrica della pena».⁶⁷

La prima arma di resistenza, a nostro avviso, consta nella forma-libro «deviante», come deviante è la natura giuridica dei reclusi. Rendendosi formalmente impuro, da un lato il corpo testuale assurge a dispositivo scientifico atto a penetrare in profondità nelle pieghe (e piaghe) dell'istituzione totale, dall'altro è come se si immunizzasse dall'influsso disumanizzante della prigionia, dove la devianza costituisce la normalità: «Vitalità e mostruosità senza posa e senza pose io trovo nella galera», dichiara Albinati contestualmente a una digressione su Tersite, antieroe per eccellenza. L'antiepicità,⁶⁸ infatti, è carattere che accomuna non solo i detenuti e il protagonista, ma anche la matrice formale dell'opera. Alla compattezza conferita dall'unità e dalla corallità dell'epica classica si sostituisce in *Maggio selvaggio* il frammento agile e nervoso che contamina l'appunto diaristico con la memoria autobiografica, la meditazione filosofica, il reportage giornalistico, la polemica socio-politica, la pagina di critica letteraria, l'aforisma, persino lo spartito musicale e l'inserzione figurale, innestando il tutto in un ipertesto che si fa *satura*⁶⁹ e *new epic*.⁷⁰ Ipertesto che corrisponde a un'idea di carcere quale iperspazio (in senso pasoliniano-

⁶⁴ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 29.

⁶⁵ Ivi, p. 136.

⁶⁶ Sulla «sindrome della prisonizzazione» cfr. D. Clemmer, *The Prison Community*, Boston, Christopher, 1940.

⁶⁷ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 160.

⁶⁸ La figura del docente «antiepico» nella narrativa italiana è indagata da C. Ruozzi, *Epicità e antiepicità della figura dell'insegnante italiano*, in A. Morini, S. Lazzarin (eds.), *Maitres, précepteurs et pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, Bern, Lang, 2017, pp. 45-61.

⁶⁹ Così A. Scuderi, *La scuola in carcere. Appunti su letteratura, universo della correzione e identità italiana*, «Studi culturali», V, 2008, 3, pp. 471-485: 476.

⁷⁰ Sara Bonfile applica a *Maggio selvaggio* le linee programmatiche espresse dal collettivo Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009: cfr. S. Bonfile, *Edoardo Albinati: Irrealtà o inganno della Realtà?*, in A. Rondini (a cura di), *Pianeta non-fiction*, «Heteroglossia», 14, 2016, pp. 273-290, Doi 10.13138/2037-7037/1613.

zanzottiano)⁷¹ nel quale stabilire una «dimensione relazionale e cognitiva alternativa agli stati di dominazione imposti dalla reclusione».⁷²

Anche per questo il corpo intermediale di *Maggio selvaggio* si contraddistingue per la sua naturale irregolarità, come irregolare e selvaggio è il carcere, *sylva mundi* dove l'anima attende di reintegrarsi non più nella patria celeste, bensì in quella civile.

Se lo stile risponde sempre all'esigenza di veicolare nuclei di senso,⁷³ quello prescelto da Albinati serve a sgusciare fuori dal rigore minaccioso e insostenibile della 'forma-carcere'. L'umanità 'paralizzata' dietro le sbarre è perciò immortalata attraverso 'immagini-movimento',⁷⁴ istantanee della memoria, scorci visivi inediti e sorprendenti montati insieme a brani letterari, suggestioni poetiche, cantautorali e musicali, schemi e appunti *in fieri* mediante i quali lo scrittore – per dirla col Pasolini di *Petrolio* – vive sulla pelle l'incerta, problematica genesi del proprio libro: «potrebbe essere solo la letteratura ad autorizzarmi, inventando il modo di raccontare queste cose e finora non mi sembra di averlo trovato...».⁷⁵

La scrittura, la letteratura e l'arte in ogni sua forma sono mezzi privilegiati tramite i quali filtrare metatestualmente la realtà carceraria: ecco allora, fra gli altri, le lettere del Tasso dal Sant'Anna, le *Consulte criminali* di Cesare Beccaria, il *Panopticon* di Jeremy Bentham, l'elogio del boia ne *Le serate di San Pietroburgo* di Joseph de Maistre fino al volume degli *Annali della Storia d'Italia* dedicato alla criminalità, *I duri* di Giuliano Naria, gli *Scrittori dal carcere* di Iosif Brodskij, *A doppia mandata* di Adriano Sofri, *Stranieri* di Maria Pace Ottieri, cui si associano testimonianze di carcerati come la lettera-testamento di Elio Roberto Stoppa, vittima dell'AIDS alla cui memoria è dedicato *Maggio selvaggio*. A ciò si aggiungono la proiezione di film (*Sacco e Vanzetti*, ad esempio) e tutta una serie di letture (da Omero a Dante, da Erodoto ad Ariosto, da Cavalcanti a Montale) che, oltre a rappresentare tasselli fondamentali della programmazione scolastica, fungono da «meccanismi di *depetrificazione*»⁷⁶ nel contesto di una didattica duttile e breve,⁷⁷ cucita su misura di un uditorio mutevole e imprevedibile.⁷⁸ *Brevitas* e rapidità connaturata al frammento diaristico, quasi che proprio la frantumazione dell'esperienza permetta paradossalmente all'autore e al lettore di recuperare l'ordine andato perso, colmando di senso le fratture e i traumi secondo quella che potremmo definire una 'poetica del kintsugi': il frammento-coccio, correlativo di un'esistenza 'crepata', valorizza i tempi e gli spazi vuoti, i silenzi,

⁷¹ Per Zanzotto vi è in Pasolini il desiderio di creare un «iperspazio» ove dar vita ad un'etica e una pedagogia futuribili, aperte al massimo, apedagogiche» (A. Zanzotto, *Pedagogia* [1977], in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 141-152: 142).

⁷² Prendiamo a prestito le parole di A. Ghidini, *Dalla definizione dell'approccio metodologico all'osservazione dell'esperienza scolastica 'entre les murs'*, in I. Lizzola, S. Brena, A. Ghidini, *La scuola prigioniera*, cit., pp. 105-131: 128.

⁷³ Cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 10.

⁷⁴ Cfr. S. Ricciardi, *Edoardo Albinati, «Maggio Selvaggio»: il diario funzionalizzato*, in *Gli artifici della non-fiction. La mes-sinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 59-80: 66.

⁷⁵ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 77 (corsivo d'autore). Cfr. P.P. Pasolini, *Petrolio*, nuova ed. a cura di M. Careri, W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 69.

⁷⁶ A. Scuderi, *La scuola in carcere*, cit., p. 475.

⁷⁷ Cfr. F. Ciampolini, *La didattica breve. Insegnare e studiare in meno tempo per una formazione a qualità totale*, Bologna, il Mulino, 1993.

⁷⁸ Come emerge bene anche dal racconto di M. Tagliani, *Il maestro dentro. Trent'anni tra i banchi di un carcere minorile*, Torino, add, 2014, p. 189: «Il mio lavoro è fatto di attimi, di imprevisti che molto spesso non hanno una soluzione certa, devo ascoltare, provare a capire e non spaventarmi, anche quando l'umore della classe cambia all'improvviso».

gli intervalli, facendo dell'errore, dell'imperfezione e del 'non finito' preziosi strumenti di crescita interiore.

Se «la geometria di una vita è informe, eccentrica, quasi sempre con ben poche linee rette»,⁷⁹ Albinati traduce questo assunto in termini stilistici e formali, facendo di *Maggio selvaggio* un *opus incertum* simile a quello che era stato il *Piano di lavoro di un maestro* (1978) di Alfredo Rasori, costituito da appunti brevi, talvolta fulminei, appartenenti ai più diversi generi, così come lo statuto del 'piano di lavoro' prevede, passando dagli elenchi di nomi di persone e animali alle citazioni di brani letterari, dalle riflessioni politico-sociali alle linee programmatiche di una peculiare «pedagogia antagonista».⁸⁰

Incertezza strutturale anche sul piano della didattica che, prima di trasmettere nozioni, educa alle buone relazioni e ristabilisce la grammatica e la corretta sintassi dei rapporti umani, applicando il 'mastiche' necessario a risanare le cicatrici prodotte dall'irrealtà del carcere.

L'irrealtà è il concetto fondamentale che, fin dall'esergo, informa l'intera opera: «Questo è un libro sull'Irrealtà». Irrealtà interpretata finora alla luce dei meccanismi della *non-fiction*,⁸¹ a partire dall'affermazione secondo cui «la prigionia moltiplica e intrica le finzioni, le deviazioni e gli schermi».⁸² Irrealtà del carcere che si radica nell'io autoriale,⁸³ entrato in collisione con un «antimondo»⁸⁴ in cui la vita reale è soggetta a condizioni limite tali da dissolverla nelle giornate «disossate»,⁸⁵ nelle ore di lezione che «si sciolgono in zucchero filato»,⁸⁶ nello «stato quasi d'incoscienza» generato dal «tutto scollegato» dell'istituzione alienante, nell'«effetto-acquario»⁸⁷ che giustifica la fluidità delle *stories*, post-it di un mosaico più ampio, di una «narrazione a rapida espansione»⁸⁸ ormai lontanissima dalle calibrate simmetrie strutturali di *Cuore*. Alla durezza del

⁷⁹ D. Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Cortina, 1996, p. 40.

⁸⁰ Così G. Iacoli, «I maestri olimpici sono soltanto nei libri scemi». *La pedagogia antagonista di Alfredo Rasori* («Piano di lavoro di un maestro», 1978), «L'ospite ingrato», 9, 2021, pp. 255-274. Quella di Rasori è una «psicopedagogia cauta, delicata come il silenzio, maneggevole come una chiave, gentile, garbata verso tutti, discreta e non ficcanaso, decisa, ricca di speranza e non gonfia di sonno sussiego umiliazioni, che non proceda a passo di lumaca con nessuno, che sappia mostrare di ogni bambino la variabilità e il movimento» (A. Rasori, *Piano di lavoro di un maestro*, postfazione di R. Maragliano, Parma-Lucca, Pratiche, 1978, pp. 81-82).

⁸¹ Oltre ai già citati saggi di Ricciardi e Bonfilii cfr. V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni: una rassegna critica e un incontro con gli autori*, «Contemporanea», 6, 2008, pp. 159-188: 168-170.

⁸² E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 236. Cfr. M. Filippi, *Uno sguardo fra le sbarre*, in S. Buzzelli (a cura di), *I giorni scontati. Appunti sul carcere*, pref. di S. Buzzelli, postfazione di L. Lombardi Vallauri, Roma, Teti, 2012, pp. 167-189: 174: «Focalizzandosi sul carcere [...] il nostro sguardo subisce una sorta di rifrazione prismatica che immediatamente dischiude alla vista il diramarsi dei raggi dell'organizzazione reticolare e reticolata che definisce l'architettura di tutti gli spazi materiali e immateriali in cui viviamo, mondi rigorosamente separati che intrattengono tra loro finzioni di rapporti, in quanto hanno escluso da questi la loro natura di eventi imprevedibili, unici e irripetibili, ossificandoli in una routine scontata, rigida e prevedibile fin nei minimi dettagli» (corsivi d'autore).

⁸³ Come sostiene M. Belpoliti, *Diario dell'occhio*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 37.

⁸⁴ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 129.

⁸⁵ Ivi, p. 54.

⁸⁶ Ivi, p. 48.

⁸⁷ Ivi, p. 192. L'«effetto-acquario» trova una sorprendente corrispondenza nell'espressione «realtà diluita» che emerge dalle testimonianze dei docenti e dei detenuti coinvolti nel docu-film del regista Alejandro Ventura, su progetto del Cpia di Ferrara, dal titolo *La scuola come scelta* (2022).

⁸⁸ Sulle forme brevi nell'epoca del trionfo dello *storytelling* si esprime così E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 13-33: 31.

carcere e alla rigidità della struttura narrativa si oppone la ‘porosità’ della scrittura e dell’atto educativo:

noi siamo porosi, persino i nostri terrori sono porosi e l’umanità penetra ovunque, istantaneamente, spaventando e consolando quasi in un medesimo movimento interiore, come se la simpatia la pietà la paura il ribrezzo fossero diversi aspetti di un’esistenza inscindibile, perché ispirati dalla medesima visione della carne umana – una sola cosa – una misera sterminata res extensa.⁸⁹

Se la scuola è un laboratorio sperimentale, la letteratura e la scrittura sono il tramite nervoso e il canale percettivo mediante cui indagare l’ontologia dell’irrealtà che, a nostro avviso, può essere intesa in senso pasoliniano, come irrealtà del Potere che aliena l’uomo riducendolo a monade; con il significato che Ottiero Ottieri attribuisce all’irrealtà quotidiana quale «sobbalzo cerebrale»,⁹⁰ stato dissociativo di alterazione della coscienza; in senso gramsciano, come «stato di trance, che deve essere proprio dei vecchi carcerati, i quali non ragionano più per nessi reali, ma per intuizioni di carattere magico o spiritico»;⁹¹ infine, come conseguenza della ‘prisonizzazione’ sul piano fisico e psichico. Tutto è in frantumi: lo sono i «denti rotti, neri, scheggiati, mancanti»⁹² dei detenuti, così anche le loro disfunzionalità percettive, la «difficoltà di orientamento spaziale, addirittura nel distinguere la destra dalla sinistra o le sequenze più semplici»;⁹³ lo è la musica, in «monconi», poiché «La musica rimane fundamentalmente estranea al carcere, edificio sordo prima ancora che cieco»;⁹⁴ lo è l’autostima dell’autore che dichiara: «continuo a essere perseguitato dalla mia incuria: tutto ciò che mi viene affidato in custodia, si sfascia, marisce, viene rosicchiato dai topi, sprecato, svalutato, smarrito, cresce storto, si scolla».⁹⁵

Ancora una volta è la scuola a rappresentare l’efficace cura alla vertigine, allo smarrimento visivo, alla perdita di sé, all’anestetizzazione degli stimoli ambientali⁹⁶ e a tutti quei fenomeni di trasformazione dei sensi diagnosticati dal medico penitenziario francese Daniel Gonin. E se il prigioniero è un «corpo rifugiato nel suo sacco di pelle»,⁹⁷ al docente la missione di rovesciare il sacco e schiuderne il contenuto per mezzo di un’efficace azione maieutica, una goccia che scava la pietra o una «nuvola che urta montagna».⁹⁸ La nuvola non si esaurisce: muta forma. Ed è proprio questa performatività a essere intrinseca non solo all’azione educativa, ma alla stessa figura dell’insegnante. L’aula è un teatro, il maestro e i detenuti gli attori. Il carcere, infatti, «è un mondo parallelo, perfettamente teatrale, un gioco linguistico sterminato, una casa di

⁸⁹ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 45.

⁹⁰ O. Ottieri, *L’irrealtà quotidiana* (1966), in *Opere scelte*, scelta dei testi e saggio introduttivo di G. Montesano, cronologia di M.P. Ottieri, notizie sui testi e bibliografia a cura di C. Nesi, Milano, Mondadori, 2009, p. 477.

⁹¹ A. Gramsci, T. Schucht, *Lettere, 1926-1935*, a cura di A. Natoli, C. Daniele, Torino, Einaudi, 1997, p. 270.

⁹² E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 189.

⁹³ Ivi, p. 185.

⁹⁴ Ivi, p. 205.

⁹⁵ Ivi, p. 207.

⁹⁶ «Transe di ipostimolazione» di cui parla R. Curcio, *Stati modificati della e nella reclusione*, s.d. [pagina consultata il 18 giugno 2024]. Sulla distorsione delle percezioni dovuta all’internamento cfr. R. Curcio, S. Petrelli, N. Valentino, *Nel bosco di Bistorco*, Roma, Sensibili alle foglie, 1990.

⁹⁷ D. Gonin, *Il corpo incarcerato* (1991), introduzione di M. Pavarini, Torino, Gruppo Abele, 1994, p. 20.

⁹⁸ E. Albinati, *Maggio selvaggio*, cit., p. 147.

specchi»,⁹⁹ così che l'«opera-mondo»¹⁰⁰ di Albinati è un'«opera-carcere» non chiusa in sé stessa, ma paradossalmente aperta, in cui la parola scritta ridà dignità al rimosso, a quel Franti che De Amicis «devisualizzava»¹⁰¹ o, meglio ancora, dis-integrava figurativamente prima di condannarlo all'ergastolo, espellendolo dal consesso civile e dal suo *Cuore*. Quel Franti, quei tanti Franti a cui Albinati invece conferisce un nome, una voce, un profilo.¹⁰²

6. Carbone, Balzano, Parrella e la «prison's school fiction» di ispirazione autobiografica

La narrativa italiana degli ultimi trent'anni ha mantenuto accesi i riflettori sul carcere, sempre più oggetto di attenzioni e buone intenzioni (non sempre tradotti in fatti concreti) da parte della politica nazionale,¹⁰³ europea¹⁰⁴ e internazionale.¹⁰⁵

Dopo l'*autofiction* di *Maggio selvaggio*, il racconto della scuola carceraria adotta generi diversi e sempre meno incasellabili in una specifica tipologia: parallelamente alla *fiction* di ispirazione autobiografica si impone il genere delle memorie e dei diari di bordo.

Nel primo caso si annoverano romanzi come *Libera i miei nemici* (2005) di Rocco Carbone, *Pronti a tutte le partenze* (2013) di Marco Balzano e *Almarina* (2019) di Valeria Parrella. In ognuno dei tre casi, sotto il velo dell'invenzione si nascondono le esperienze autobiografiche degli autori.

Carbone, come il suo protagonista Lorenzo, insegna per alcuni anni in qualità di volontario presso la scuola femminile di Rebibbia, un luogo tutto sommato pacifico, malgrado la depressione, la malattia, gli ostacoli logistici, i rumori di fondo, le interruzioni di frequenza:

per tutte andare alle lezioni significava anche avere la possibilità di trascorrere un po' di tempo assieme, fuori dalle sezioni, in un luogo che, non fosse stato per le sbarre alle finestre, era assai simile all'aula di una scuola, un luogo nel quale potevano credere di essere fuori di prigione, almeno per un intervallo di tempo, prima di essere costrette a ritornare alle loro celle e ai tempi morti della vita carceraria.¹⁰⁶

Come Balzano affianca alla docenza liceale l'insegnamento nelle scuole ospedaliere e nelle carceri,¹⁰⁷ così il suo *alter ego* Giuseppe Savino, trovandosi improvvisamente disoccupato dopo

⁹⁹ Lo aveva già notato uno studente di P. Malvezzi (*Scuola in carcere*, cit., p. 111): «Noi detenuti siamo come in palcoscenico, il pubblico è seduto in platea. Dato che non siamo bravi attori, siamo quasi sempre fischiati».

¹⁰⁰ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁰¹ Cfr. A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, nuova ed., Roma, Donzelli, 2011, p. 110.

¹⁰² Motivo presente anche in P. Malvezzi, *Scuola in carcere*, cit., p. 52: «Sembrava nascondersi dietro uno sguardo insincero, provocante: un ostinato o un ribelle o più semplicemente un malato? Istantaneamente mi riporto alle teorie lombrosiane e della scuola positivista».

¹⁰³ Dopo la riforma dell'Ordinamento Penitenziario del 1975 si pensi ad esempio alla L. 10 ottobre 1986, n. 663 (legge Gozzini) e alla L. 27 maggio 1998, n. 165 (legge Simeone-Saraceni) fino al nuovo regolamento di esecuzione emanato con il D.P.R. 30 giugno 2000, n. 230, ispirato alle *Regole minime per il trattamento dei detenuti* (Ris. Onu 30 agosto 1955) e alle *Regole penitenziarie europee* del Consiglio d'Europa del 1987.

¹⁰⁴ Soprattutto a partire dall'art. 28 della Raccomandazione adottata l'11 gennaio 2006 dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa.

¹⁰⁵ Si pensi ad esempio alle *Mandela Rules*, gli standard minimi di tutela in materia di trattamento penitenziario dei detenuti adottati nel 2015 dalla Commissione delle Nazioni Unite.

¹⁰⁶ R. Carbone, *Libera i miei nemici. Romanzo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 89.

¹⁰⁷ Cfr. [l'intervista](#) di M. Gezzi a Balzano, «Le parole e le cose», 6 maggio 2020 [pagina consultata il 18 giugno 2024].

anni di incarichi annuali, accetta una supplenza nella casa di reclusione Milano Opera. Giuseppe interpreta la *via crucis* della precarietà lavorativa alla luce dell'Alighieri, oggetto di studio della sua tesi di dottorato, al punto che i versi della *Divina Commedia* dettano i titoli di tutti i capitoli del romanzo, compresi quelli a tema carcerario, il primo dei quali, 'Andai dove sede la gente mesta', stabilisce un aggancio intertestuale con *If. XVII*, il canto degli usurai dove «L'assillo della pena e il meccanico ripetersi dei gesti sono sottolineati anche da certe insistenti ripetizioni»¹⁰⁸ atte a evidenziare la degradazione cui sono soggetti i dannati; egualmente lo sono i detenuti di Opera, come emerge dal seguente dialogo:

– E infatti come le bestie ci trattano professò – fece uno con l'accento delle mie parti. [...] E il lavandino dove ci laviamo la faccia e i piedi è lo stesso dove ci laviamo la frutta – disse il più anziano di tutti, uno di Viterbo. [...] – Ma che sta scritto nel codice penale che oltre a stare in galera devi stare ammicchiato come l'immondizia in un angolo? Ce lo spieghi lei, fa parte della pena?¹⁰⁹

Così la didattica non è un'imposizione, ma uno strumento di libertà al servizio degli studenti; non è l'allievo a dipendere dal programma, ma il programma ad adattarsi al discente:

Diciamo che dalle loro storie si poteva, al limite, arrivare a trarne qualcosa di letterario. Parlare di egoismo mi portava a spiegarmi con Guicciardini, di ciclicità della storia con Montesquieu, di fatalismo a prendere in mano qualche brano dei *Promessi sposi*.¹¹⁰

Ritroviamo poi il motivo dell'ingresso attraverso i cancelli. Come Albinati, anche Giuseppe percepisce sé stesso novello Dante alla ricerca di una guida che, qui, non c'è:

Andando a Opera sembra di isolarsi sempre più, come un aereo che sta uscendo dalla sua rotta. Più di ogni altra cosa impressionano i cancelli. Ne superi uno via l'altro e ogni volta che le guardie carcerarie li sbattono, il cuore ti vuole scappare via e veramente senti che il mondo l'hai perduto, è rimasto fuori. Allora ti immagini qualcuno – non sai chi – che ti possa proteggere e aiutare – non sai da cosa, forse da quelle stesse mura piene d'ombra.¹¹¹

Lo stesso motivo, insieme a quello dei gironi infernali,¹¹² si ripresenta in *Almarina*, storia che nasce dall'esperienza dei laboratori di scrittura creativa tenuti nel carcere minorile dell'isola di Nisida dall'autrice, che considera il suo libro un pretesto per raccontare anzitutto la resistenza nel varcare i cancelli. Il cancello è solo il primo segno tangibile di un'alterità che si rivela nello spazio prima ancora che nella mente e nel corpo dei prigionieri. Il carcere, infatti, è un *limes*, «cioè un luogo oltre il quale sei in un modo, e prima del quale sei in un altro», un limbo «di sospensione della libertà e dei diritti».¹¹³ Punto di vista che ripropone l'io narrante della protagonista Elisabetta Maiorano, professoressa di matematica:

¹⁰⁸ Si veda il commento di C. Grabher a D. Alighieri, *La Divina Commedia*, vol. 1, illus. di T. Zancanaro, Bari, Laterza, 1964, p. 209.

¹⁰⁹ M. Balzano, *Pronti a tutte le partenze*, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 143-144.

¹¹⁰ Ivi, p. 130.

¹¹¹ Ivi, p. 129.

¹¹² Cfr. V. Parrella, *Almarina*, Torino, Einaudi, 2019, p. 16: «All'interno dello stesso carcere esistono dei gironi, e i detenuti vi appartengono al punto da mutuarne il nome. Si formano, non detti da nessuno, rispetto al tipo di detenzione, quale la lunghezza della condanna, da quanto tempo stanno dentro, il modo di condurla».

¹¹³ Così V. Parrella a B. Castaldo, nell'[intervista](#) pubblicata il 20 giugno 2020 su «il Riformista» [pagina consultata il 18 giugno 2024].

Appena arrivo davanti a quella sbarra perdo ogni diritto civile, ogni sostanza acquisita nel tempo, non sono più nessuno, né una laureata, né un'insegnante che ha vinto concorsi, che ha fatto anni di supplenze al nord e sa rispondere male a chi non rispetta la fila.¹¹⁴

Mentre la sorveglianza carceraria 'viviseziona' l'essere umano conformandolo ai dettami del potere normativo, Elisabetta crede in una scuola come «luogo-legante»¹¹⁵ dove l'ironia può incrinare i rigidi codici disciplinari a partire dall'irrisione del linguaggio giuridico, come dimostra il seguente esempio: «Il ragazzo che temevo di più, infantile e sempre sovveccitato, lo *condannai* alla lavagna con la tavola dei numeri primi».¹¹⁶

La scuola è uno spazio di rapporti autentici capaci di consentire, in termini freudiani, il ritorno al principio di realtà senza soffocare il principio di piacere. Non la letteratura, ma la matematica diventa ora il linguaggio per spiegare il rapporto con l'umanità carceraria, andando alla ricerca di un comune denominatore capace di accomunare i soggetti coinvolti. Istruzione ed educazione significano, per Elisabetta, ripercorrere «i passi all'indietro finché non si arriva al punto da cui comincia tutto, il punto che conosci»:¹¹⁷ un itinerario dalla valenza didattica e psicanalitica. È la regressione uterina, il ritorno alle acque talassali, le stesse che circondano Nisida e che sono rievocate dal nome di Almarina, ragazza romena di sedici anni logorata da un passato di violenze familiari, verso la quale Elisabetta prova l'affetto di una madre e di un'amica. Almarina Luchian è la rosa che Elisabetta pianta e la lucertola che vuole curare,¹¹⁸ è una foto segnaletica che resiste alla fissità:

Almarina vista dall'alto: litiga con la sua compagna di cella e ha la meglio solo perché porta i capelli corti, così Kadija non può tirarglieli. Ma è una schermaglia: si vede che non ci mettono l'anima, e poi tanto subito intervengono le altre, e le dividono. | Almarina vista di lato prega tutta la sera a gambe incrociate sul letto, mentre Kadija scrive con l'accendino nell'aria delle lettere di fuoco davanti alla finestra: che siano lette dalle celle del maschile. | Almarina vista di spalle controlla i panetti di pasta per le pizze che si gonfiano di lievito madre. – Sono cresciuti, – dice, come fossero vivi, dunque lo sono. | Almarina vista di faccia ha una smorfia di dubbio, e non gliela levi. | Almarina non vista pensa a sua madre, ed ella assume contorni di sogno.¹¹⁹

7. Il trionfo delle forme brevi e dei generi ibridi: dagli anni Novanta ai giorni nostri

Parole che sprigionano è l'eloquente titolo di una raccolta di racconti scritti dai detenuti del carcere di Opera.¹²⁰ Non è questa la sede per esaminare il prolifico genere letterario del 'racconto dal carcere', che comporterebbe un'attenta analisi delle pratiche, delle forme e dei

¹¹⁴ V. Parrella, *Almarina*, cit., p. 13.

¹¹⁵ S. Lucamante, «Almarina» di Valeria Parrella fra forma letteraria e rapporti sociali, *Italian Studies*, LXXVIII, 2023, 1, pp. 123-137: 130, Doi 10.1080/00751634.2022.2132365.

¹¹⁶ V. Parrella, *Almarina*, cit., pp. 31-32 (mio corsivo).

¹¹⁷ Ivi, p. 24.

¹¹⁸ Si fa qui riferimento all'esergo di *Almarina* tratto dalla lettera di Antonio Gramsci al figlio Delio del 20 maggio 1929: «E io ti darò notizie di una rosa che ho piantato e di una lucertola che voglio educare».

¹¹⁹ V. Parrella, *Almarina*, cit., pp. 41-42.

¹²⁰ Cfr. P.M. Arzenati et al. (a cura di), *Parole che sprigionano. Scrittori dal carcere di Opera*, Milano, prefazione di V. Onida, Milano, Biblioteca Francescana, 2011.

contenuti della scrittura ‘coatta’,¹²¹ di natura autobiografica¹²² o creativa, come attestano ad esempio le numerose antologie pubblicate dagli anni Novanta a oggi, a partire da quelle inerenti al Premio Goliarda Sapienza.¹²³

Più coerente con il nostro campo d’indagine – ma comunque meritorio di ulteriore approfondimento – è il caso in cui la narrazione irrompe nella più neutra scrittura accademica. Un esempio è *Il carcere, un luogo dimenticato*, saggio specialistico in cui la ricercatrice Patrizia Pacini Volpe intercala passi squisitamente narrativi nel contesto di un’analisi sociologica, legislativa, politica e istituzionale di tipo comparativo svolta dal 2014 al 2018 fra la Casa Circondariale ‘don Bosco’ di Pisa e la Maison d’arrêt de Grasse. Nonostante la monotonia e il lividume degli ambienti descritti, la studiosa mette in luce quanto la scuola rappresenti l’antidoto alla condizione alienata dei prigionieri, «ectoplasmici pronti a scalfire le [...] più intime certezze» dei docenti, i quali sono coinvolti nelle lezioni al punto che quella pisana «sembrava la classe del libro *Cuore*».¹²⁴

Altrove, invece, la narrazione può convivere sperimentalmente con il testo di natura saggistica: è il caso di *Farsi la galera*, frutto del percorso di ricerca etnografica condotta all’interno degli istituti di pena di cinque regioni del centro-nord: il volume rappresenta il primo esperimento italiano di *convict criminology*, integrando le prospettive dei ricercatori e degli operatori penitenziari con quella dell’ex detenuto Elton Kalica,¹²⁵ le cui pagine di diario dal carcere innestate nei saggi degli studiosi costituiscono la materia prima per esplorare sei aree tematiche (quotidianità, disciplina, lavoro, istruzione, salute e contatti con l’esterno).

Mantenendoci aderenti al punto di vista dei docenti-scrittori, si appura quanto, nell’ultimo ventennio, siano state predilette le forme brevi e i generi ibridi, di non semplice catalogazione nel loro impasto di memoria e diario di bordo che si traduce spesso nel montaggio di lettere, riflessioni e temi prodotti da studenti, sistemati secondo una successione (cronologica, formale, tematica, etc.) stabilita dall’autore, secondo il modello offerto da Francesca Invernizzi prima, da Aurelio Grimaldi poi. Giovane docente siciliano nell’istituto penale minorile ‘Malaspina’ a Palermo, in *Meri per sempre* (1987) Grimaldi raccoglie i temi, i racconti autobiografici e le confidenze dei detenuti, filtrati e riscritti pur mantenendo una leggera patina gergale e dialettale cui è dedicato un piccolo glossario esplicativo. Segue un’Appendice contenente *Viaggio in un girone della città violenta*, articolo già pubblicato sulla rivista palermitana «Segno» nel novembre 1984, in cui Grimaldi denuncia pestaggi e violenze fisiche nel carcere ‘Malaspina’ che saranno di lì a poco al centro di un’‘indigesta’ interrogazione al Senato che causerà nell’immediato la soppressione della cattedra e il suo trasferimento nel Centro di Rieducazione Minorenni Femminile ‘Buon Pastore’. Solo dopo l’inchiesta ministeriale, l’intervento del Min. Martinazzoli e la

¹²¹ Cfr. E. Serventi Longhi, A. Santilli (a cura di), *Stampa coatta. Giornalismo e pratiche di scrittura in regime di detenzione, confino e internamento*, Roma, All Around, 2020.

¹²² Cfr. ad esempio A. Ciantar, C. Liberato (a cura di), *Parole dal carcere. Racconti di vita dal carcere romano di Regina Coeli. L’esperienza di un laboratorio sull’autobiografia*, Roma, Sinnos, 2006.

¹²³ Cfr. ad esempio A. Bolelli Ferrera (a cura di), *Avrei voluto un’altra vita. Racconti dal carcere*, Roma, Perrone, 2018, ed. Ead. (a cura di), *Malafollia. Racconti dal carcere*, introduzione di E. Albinati, P. Gonnella, Roma, Perrone, 2019.

¹²⁴ P. Pacini Volpe, *Il carcere, un luogo dimenticato*, cit., p. 139, 141.

¹²⁵ Ricercatore presso l’Università di Padova, è co-curatore insieme a S. Santorso di *Farsi la galera. Spazi e culture del penitenziario*, cit.; la *convict criminology* è un approccio etnografico nato in America nel 1997 a opera di Stephen Richards e Jeffrey Ross, detenuti impegnati nella ricerca accademica sulla criminologia critica (cfr. *ivi*, pp. 12-19).

nomina di un nuovo Direttore sarà possibile il *Ritorno a Malaspina*, titolo della sezione conclusiva all'insegna della speranza in una rinnovata concezione di scuola incardinata sui principi dello Stato di Diritto:

Ed erano cambiate davvero tante cose: pestaggi manco a parlarne. Alunni con gli occhi gonfi mai più e assolutamente mai più. Ciò che un anno prima appariva turpe e sovversivo ora lo potevo svolgere come ordinaria amministrazione. In classe tutto girava bene: lezioni ambiziosissime, educazione civica, antimafia, costituzione di classe, 'democrazia' come parola chiave opposta a 'violenza' e 'mafia' [...].¹²⁶

Molto meno turbolenta è la docenza nel carcere minorile di via Ghibellina negli anni 1971-1975 raccontata da Gabriella Grosso Manetti nel suo diario a cadenza mensile pubblicato postumo nel 1993. Insegnante presso il carcere femminile fiorentino di Santa Verdiana, l'autrice aveva precedentemente svolto compiti di assistenza alle famiglie dei detenuti e agli ex detenuti presso il consiglio di Patronato di Firenze. «*Ma lei, maestra, la pagano per volerci bene?*» è testimonianza di una scuola all'insegna dell'ascolto, dell'inclusione e dei buoni rapporti non solo con gli alunni, ma anche con il personale di custodia e con la Direzione, che approva la sua «crociata della fiducia»,¹²⁷ così come ella definisce la propria 'missione' fondata su prassi non dissimili da quelle di cui, negli stessi anni, si fa paladino Albino Bernardini.¹²⁸ Non si rimuove né si rinnega il crimine di cui l'allievo si è macchiato, ma lo si decentra di modo che la relazione possa portare in superficie gli aspetti positivi della sua personalità.

Lo stesso agire didattico-pedagogico si riscontra, quarant'anni dopo, in *Il maestro dentro* di Mario Tagliani (2014), docente nel penitenziario minorile Ferrante Aporti di Torino, dove prima di *fare occorre essere* maestro e, anzitutto, «costruttore di pena»,¹²⁹ indipendentemente dal reato commesso. La parola detta e scritta è mezzo prescelto per s-prigionare la creatività dei detenuti, al fine di toglierli dalla condizione di «corpi svuotati che si trascinano».¹³⁰ Anche «scrivere vuol dire imparare a rispettare la legge»: ¹³¹ dando un ordine logico alla frase lo si dà alla vita, conferendole dignità in un luogo – l'aula del carcere – che, in confronto a quello tradizionale della scuola pubblica, rappresenta uno spazio di maggiore libertà e crescita personale. Grazie all'uso di strategie didattiche all'avanguardia (già negli anni Ottanta, con l'uso dei Commodore 64), «ci si dimenticava che la scuola era stata, in un altro periodo, un luogo di sofferenza e di punizione».¹³² Così è per Omar, co-protagonista del delitto di Novi Ligure, il quale può integrarsi con i compagni di scuola dopo il primo periodo di isolamento; così è per il marocchino Amir, la cui cieca rabbia viene incanalata nella scrittura, partecipando a un concorso di sceneggiatura che vince raccontando la storia di suo nonno; così è per il bengalese Sohel, il

¹²⁶ A. Grimaldi, *Meri per sempre. L'amore la donna il sesso raccontato dai giovani detenuti del Malaspina di Palermo*, Palermo, La Luna, 1989⁴, p. 157. Nel 1989 l'opera fu trasposta cinematograficamente dal regista Marco Risi.

¹²⁷ G. Grosso Manetti, «*Ma lei, maestra, la pagano per volerci bene?*». *Diario dalla prigione scuola*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1993, p. 7.

¹²⁸ Il Maresciallo dichiara infatti: «Ho visto alla televisione il "Diario di un maestro", lo sa che qui adoperiamo lo stesso sistema?» (ivi, p. 31). Il riferimento è allo sceneggiato televisivo del 1973 diretto da Vittorio De Seta tratto da *Un anno a Pietralata* (1968) di Albino Bernardini, andato in onda sul primo canale Rai in quattro puntate.

¹²⁹ M. Tagliani, *Il maestro dentro*, cit., p. 42.

¹³⁰ Ivi, p. 94.

¹³¹ Ivi, p. 62.

¹³² Ivi, p. 58.

romeno Yon e i sempre più numerosi immigrati che, fra gli anni Novanta e Duemila, hanno iniziato a popolare le carceri italiane.

Svolta multietnica testimoniata anche da Marco Verdone che, con *L'isola delle bestie* (2015), ripropone il *topos* della liminalità insulare, ma, diversamente dal più tardo romanzo di Parrella, sceglie un genere misto fra memoria e reportage. Medico veterinario consulente della Casa di Reclusione dell'isola di Gorgona dal 1989 al 2015,¹³³ Verdone racconta della colonia penale a indirizzo agro-zootecnico come di un piccolo paradiso terrestre in cui i detenuti sono coinvolti in laboratori di medicina omeopatica, fitoterapia, medicina tradizionale cinese, yoga, *mindfulness* e *pet therapy*. La rieducazione avviene in una condizione di semi-libertà per cui coloro che scontano la pena vivono in piccole abitazioni presso i luoghi di lavoro godendo di una maggiore autonomia e di una remunerazione per il lavoro svolto. Il percorso di reinserimento viene favorito non solo dall'instaurazione di rapporti umani fecondi, andando sempre alla ricerca di «incontri con l'altamente significativo»,¹³⁴ ma anche dall'educazione al rispetto degli animali, fulcro della pedagogia promossa da Verdone. Il mondo animale, infatti, diventa qui l'*alter ego* di un'umanità vessata e costretta dentro un'«infelicità installata».¹³⁵ Da un'angolazione affine a quella degli *animal studies*,¹³⁶ l'istituzione carceraria è interpretata nei suoi risvolti etici, giuridici ed economici, oltre che rapportata a una visione medico-olistica della realtà, infatti

tutte le malattie fanno perdere un po' di libertà. In un certo senso è lo scopo della malattia. La malattia serve a guarire e sembra che la guarigione passi attraverso un periodo di minore libertà. [...] La perdita di libertà che la vita ci procura può essere però un'opportunità per guarire. [...] Ecco perché il carcere ci interessa: perché le persone in esso reclusi sono parte del nostro corpo collettivo e la loro malattia, il loro mal-essere, ha relazione con tutti noi, così come il loro, ipotetico e futuro, ben-essere.¹³⁷

Anche i reclusi nella Casa Circondariale di Ariano Irpino appaiono «animali in gabbia» a Carolina Maestro.¹³⁸ Racconto dell'anno scolastico 2012-2013, *Solo una bic nera* (2019) fa seguire alla prima parte di natura memorialistica la raccolta di riflessioni e lettere scritte dai detenuti, per ultima quella della docente che sigilla l'opera sul carcere visto come

il festival dei paradossi: sei da solo ma non sei mai da solo, hai tanto tempo ma non hai mai tempo, indossi una tuta da sport ma per stare fermo. Perché il carcere ti mette a nudo con te stesso, ti spoglia senza chiederti il permesso e ti incolla sull'animo la sofferenza ma non devi dare a vederlo perché faresti soffrire chi ti vuole bene da lontano e perché altri, da vicino, più disperati di te, potrebbero approfittarsene.¹³⁹

¹³³ Cfr. M. Verdone, *L'isola delle bestie*, Napoli, Marotta & Cafiero, 2015; si veda anche Id., *Non solo animali. Esperienze dall'isola-carcere di Gorgona*, in *I giorni scontati*, cit., pp. 151-164.

¹³⁴ M. Verdone, *L'isola delle bestie*, cit., p. 22; l'autore recupera qui un'espressione del filosofo del diritto L. Lombardi Vallauri che riscontriamo in *Stato laico, pensiero laico, pensiero dello Stato laico*, in A. Ceretti, L. Garlati (a cura di), *Laicità e stato di diritto*, Atti del IV Convegno di Facoltà (Università di Milano-Bicocca, 9-10 febbraio 2006), Milano, Giuffrè, 2007, pp. 55-71: 61.

¹³⁵ M. Verdone, *L'isola delle bestie*, cit., p. 86.

¹³⁶ *L'isola delle bestie* annovera il racconto di una vacca che narra in prima persona del suo rapporto con gli esseri umani e con gli spazi in cui gli animali sono costretti. Sugli *animal studies* in questa prospettiva cfr. K. Morin, *Carceral Space, Prisoners and Animals*, New York, Routledge, 2018.

¹³⁷ M. Verdone, *L'isola delle bestie*, cit., p. 67.

¹³⁸ C. Maestro, *Solo una bic nera*, Roma, Il Seme Bianco, 2019, p. 15 (il libro era stato pubblicato per la prima volta nel 2016 per L'Erudita con il titolo *La bic nera*).

¹³⁹ Ivi, p. 132.

Le attività di scrittura – rigorosamente svolte con la bic nera, l'unica penna ammessa da regolamento – permettono alle «vite 'matrioska'»¹⁴⁰ dei condannati di uscire dal loro guscio, imparando le parole giuste per esprimere pensieri ed emozioni. Scrivere funge ancora una volta da agente disgelante in quello che, come da tradizione, diventa a primo impatto un «girone dantesco» dove i padiglioni sono «bolge» e gli agenti «nocchieri personali».¹⁴¹ La scrittura scuote, (com)muove e cura («la bic nera diventava strumento elettivo nelle loro mani maldestre di alunno quasi alle prime armi. Quella che metteva pace sui dolori e nei ricordi»),¹⁴² nonostante le imperfezioni, che l'autrice mantiene rispettando le scelte lessicali degli studenti.

A conservare la coloritura linguistica è anche Sonia Trovato, che racconta un anno di insegnamento di letteratura nel biennio di una scuola carceraria del bresciano in *Come Pinocchio nella balena* (2019), diario di bordo in cui ogni brevissimo capitolo costituisce un flash sulla didattica quotidiana nel «ventre della bestia».¹⁴³ L'elemento di interesse consiste nella declinazione in chiave carceraria degli argomenti trattati: la natura del narratore onnisciente legata al Panopticon benthamiano; la figura di Zenò, narratore inattendibile, e la psicanalisi eretica del Dottor S. per parlare del vizio insopprimibile del fumo e dell'abuso di psicofarmaci fra i carcerati; Malpelo e il riscatto sociale; *Il barone rampante* e il rifiuto della rigidità paterna (e familiare) comune a tante storie di detenuti; il nido perduto di Pascoli e il valore del perdono; il «vuoto a ogni gradino» di Montale per esprimere il vuoto e la solitudine di chi trascorre la sua vita fra le mura di una cella. Conclude l'opera una sezione dedicata alla raccolta di poesie sul tema dell'errore e altri testi, come un articolo sulla disabilità in carcere pubblicato su «Zona 508», trimestrale degli istituti di pena bresciani, e le riflessioni di due detenuti, una sulla noia, l'altra sul film *Cesare deve morire* (2012), frutto di un laboratorio teatrale diretto dal regista Fabio Cavalli a Rebibbia.

Anche Antonella Ferri propone il genere del diario di bordo per raccontare un anno di scuola presso il Centro Penitenziario 'Pasquale Mandato' di Secondigliano.¹⁴⁴ Se per Trovato il carcere è il «grigio cetaceo»¹⁴⁵ da cui si viene inghiottiti come Pinocchio, in Ferri la metafora marina e nautica fa del diario la bussola per orientarsi nel grande mare della detenzione: qui la scrittura autobiografica diventa metodo attivo e strumento terapeutico secondo una prospettiva affine a quella offerta da Duccio Demetrio in molti suoi scritti, cui Ferri aggiunge una solida competenza in materia di innovazione della didattica (la storia per immagini, il *visual thinking*, la *peer education*, l'animazione della biblioteca *Lib(e)ri libri*, l'«alfabeto autobiografico», etc.) e un vivace spirito donmilaniano che informa l'intero suo agire. Nel tempo fluido del carcere, il diario scandisce il passare dei giorni, riempiendoli dei pensieri che gli studenti e la stessa prof scrivono, inframmezzati dalle vignette satiriche di Salvatore Tofano. L'appendice *Fare scuola in carcere* raccoglie, infine, materiali per esemplificare gli approcci e le modalità scelte durante la sua lunga carriera di docente nell'istruzione penitenziaria, a partire dal 1997.

¹⁴⁰ Ivi, p. 16.

¹⁴¹ Ivi, p. 34.

¹⁴² Ivi, p. 36.

¹⁴³ La similitudine collodiana che informa il titolo del libro di Trovato suggerisce un'implicita connessione con il titolo del bestseller di H. Abbot Jack, *Nel ventre della bestia* (*In the Belly of the Beast. Letters from Prison*, 1981).

¹⁴⁴ A. Ferri, *Diario di bordo. Un anno di scuola in carcere nei pensieri di una prof e degli studenti della classe accanto*, Napoli, Pironti, 2019.

¹⁴⁵ S. Trovato, *Come Pinocchio nella balena*, cit., p. 10.

Si conferma ancora una volta quanto il genere esaminato in questa sede abbia inscritto in sé il gene della multifunzionalità, tra afflato narrativo e finalità pedagogico-didattiche. La forma ibrida e breve del racconto è idonea a concentrare una materia altrimenti pantagruelica e fluida entro un perimetro chiaro e definito. In questo contesto, l'azione proattiva e dinamica dell'insegnante, in bilico fra due facce della stessa realtà, consente di scardinare l'*embodied injustice*¹⁴⁶ dei detenuti, grazie al tramite della scrittura che si fa tanto più leggera (in senso calviniano) quanto più è claustrofobico e omologante il dispositivo carcerario. La narrativa è l'antidoto per trasformare il disagio del docente e l'immobilismo dello studente in un'occasione di rinascita, come emerge dalla tesi di laurea del detenuto Antonio S. di cui dà riscontro Maria Paola Guarino:

Era qui che orbitava la mia vita: in un 'campo neutro', una sorta di terra di nessuno dove ogni tipo di pericolo è sempre reale. Una zona 'neutra' per certi versi, dove ciascuno può scegliere quello che vuole, e poi qualcuno passa per la cruna dell'ago.¹⁴⁷

A diventare cruna dell'ago è lo stesso racconto, il possibile varco attraverso il quale il lettore transita nell'"inferno purgatoriale" del carcere, accompagnato da una delle tante guide d'eccezione che, grazie al gesto dirompente dell'atto educativo e alla pratica resistenziale della scrittura, abbiamo visto restituire verità al mondo rinnegato della reclusione, rintracciare forme di penalità diverse dalla carcerazione e rimettere in circolo le 'vite di scarto'¹⁴⁸ di un'umanità alla ricerca della retta via, una fra le tante, mostrando il «lato 'chiaro' della pena».¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cfr. M. Crossley, *Embodied Injustice. Race, Disability and Health*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

¹⁴⁷ M.P. Guarino, *Il tempo è la sostanza di cui sono fatto*, Livorno, Iguazu, 2022, p. 197. Come polaroid, i testi degli allievi nel carcere 'Le Sughere' di Livorno sono inframmezzati da brevi scritti della docente, soggetto legante che dà vita a questo album di lettere, poesie, commenti e riflessioni su amicizia, amore, violenza. La seconda parte dell'opera raccoglie il fitto carteggio di lettere inviate alla Guarino dal detenuto Antonio S., trasferito da Livorno a Parma.

¹⁴⁸ Cfr. Z. Bauman, *Vite di scarto* (2003), trad. it. di M. Astrologo, Roma-Bari, Laterza, 2011⁴.

¹⁴⁹ E. Musi, *L'educazione in ostaggio*, cit., p. 103. Cfr. anche P. Buffa, *Umanizzare il carcere. Diritti, resistenze, contraddizioni ed opportunità di un percorso finalizzato alla restituzione della dignità ai detenuti*, Roma, Laurus, 2015.

Il saltimbanco e il chierico L'evoluzione di un rapporto fra modernismo e avanguardia

Pietro Mezzabotta

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

The aim of the article is to investigate the relationship between the poetical and ideological figure of Aldo Palazzeschi and the critical work of Edoardo Sanguineti, to the extent of the essays and interventions dedicated by Sanguineti to the Florentine poet. We will analyze how this relationship, which is suspended between forcing, critical comprehension, and ideologically instrumental reuse, evolves through the years. We will see its traits, its methods, and its critical instruments, from Gramsci to the Italian anthropological school. In conclusion, the main purpose of the essay is to understand the reasons that led Sanguineti to *ideologize* Palazzeschi's modernist nihilism and describe how this operation is emblematic about the difficult relationship between modernism and the avant-garde, in terms of historical and literary values.

Lo scopo dell'articolo vuol esser quello di indagare il rapporto che è intercorso fra la figura poetico-ideologica di Aldo Palazzeschi e l'attività critica di Edoardo Sanguineti, nella misura dei saggi e degli interventi da questi dedicati al poeta fiorentino. Si vedrà come questo rapporto, in bilico fra forzatura, comprensione critica e riutilizzo ideologicamente strumentale, si evolva nel corso degli anni, e se ne analizzeranno i tratti, le modalità e gli appoggi critici, da Gramsci alla scuola antropologica italiana. Si cercherà, in conclusione, di comprendere le ragioni che hanno condotto Sanguineti a 'ideologizzare' il nichilismo modernista di Palazzeschi, di descrivere come questa operazione si configuri come emblematica del difficile rapporto fra modernismo ed avanguardia e di comprenderne la valenza storico-letteraria.

Parole chiave: Avanguardia; Modernismo; Palazzeschi; Sanguineti.

Pietro Mezzabotta: Università Ca' Foscari, Venezia
✉ mezzabottapietro@gmail.com

Storicamente parlando, è sempre esistita, nel corso del Novecento, una grande difficoltà nel rapportarsi criticamente, partendo da posizioni ideologicamente forti, con il cosiddetto *pensiero debole* e i suoi eredi. Se Jameson ricordava come la religione, nell'espone i principi escatologici, usi un linguaggio così leopardianamente *vago e indefinito* che «its vocabulary can itself be appropriated by other causes»,¹ Eagleton, parimenti, insinua il dubbio che la filosofia, soprattutto quella della morte di Dio, muovendo i suoi passi sul binario antitetico, offra a sua volta il fianco all'uso delle proprie forme linguistico-espressive all'interno di realtà altre, risultanti poi fuorvianti se poste in confronto all'originale.² Questa sorta di difficile convivenza, se così si vuol dire, caratterizza, fra gli altri, anche quegli autori che costituirono il primo nucleo operativo del futurismo italiano. Nato e dichiaratosi come anarchico e anti-razionalista, come «progetto globale di sovvertimento degli assetti e delle istituzioni esistenti, di *tutti* gli assetti e *tutte* le istituzioni»,³ il percorso marinettiano si trovò però a distinguersi per il suo alto grado di prescrittività e per la sua forte tenuta ideologico-formale (Fausto Curi ha parlato a proposito di *didattica della letteratura*), ipostatizzando i suoi risultati più originali nella formula impositiva del genere del manifesto. Per coniugare efficacemente e, almeno all'apparenza, coerentemente queste due anime,⁴ prende vita in Marinetti quello che Dostoevskij chiamò «l'apparente disordine, che è in realtà il più alto grado di ordine borghese»,⁵ dal momento in cui l'involversi reazionario della tumultuosità eversiva si appiattisce sul profilo de «l'incertezza e il movimento eterni che contraddistinguono l'epoca dei borghesi»,⁶ la falsa dialettica che risponde all'esigenza individuata da Marx «di rivoluzionare continuamente gli strumenti di produzione»⁷ per tutelare il nuovo ordine costituito ostentando una mendace irrazionalità di maniera, una continua tendenza al cambiamento e all'evoluzione che ha in realtà il compito di celare l'irrigidirsi dell'ortodossia futurista.

In tal modo Palazzeschi, che pure contribuisce ad alcuni spunti marinettiani,⁸ eccederebbe le movenze del fondatore dell'avanguardia, costituendo l'autentico polo nichilista del panorama futurista, presentando come irriducibili al compromesso estetico-ideologico del rigore e dell'ordine le proprie opere. Non pretendendo, al contrario dell'amico Marinetti, di svelare nuovi

¹ F. Jameson, *A singular modernity*, London, Verso, 2012, p. 163.

² T. Eagleton, *Culture and the Death of God*, New Haven, Yale University Press, 2014.

³ F. Curi, *Fra mimesi e metafora. Studi su Marinetti e il futurismo*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 13.

⁴ Lambiase parla di «due dimensioni [...] su cui si martella l'iter della diacronia futurista: ordine e disordine, "precisione felice" e nomadismo "schizo"» (S. Lambiase; *Da l'alcova liberty a l'alcova d'acciaio*, in F.T. Marinetti, *Marinetti Futurista*, Napoli, Guida, 1977, p. 177).

⁵ F. M. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 52.

⁶ M. Berman, *L'esperienza della modernità*, trad. it. di V. Lalli, Bologna, il Mulino, 1985, p. 17.

⁷ F. Engels, K. Marx, *Borghesi e proletari*, in *Manifesto del partito comunista*, § 1 (1848), trad. it. di P. Togliatti, a cura di F. Ferri, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 60.

⁸ Valga su tutti, come evidenziato da Fausto Curi, Guido Guglielmi e Luciano de Maria, lo stretto legame che intercorre fra il *Controdolore* e il *Teatro di varietà*.

orizzonti e futuri possibili, Palazzeschi si rivolge all'opera di Nietzsche non per trarvi fuori immagini sbiadite di attivismo eroico, ma per adoperarlo contro ogni sorta di stilizzazione grossolana del medesimo pensiero, che resta così una continua e ciclica pratica della negazione, priva di elementi propositivi. È lui uno di quegli autori di respiro europeo che «per sfuggire a questa falsificazione dell'universale [...] cercano di produrre [...] “valori di senso non razionalizzabili”, messaggi che emergono dal profondo delle forme per rivelare quell'intensità vitale che la convenzione sociale blocca e reprime».⁹ La sua opera si presenta come destrutturazione della forma ingabbiante cui l'uomo è sottoposto nella società e, al contempo, produce una sedimentazione di consapevolezza che risulta non assolutizzabile e scevra di imposizioni totalizzanti. È Palazzeschi colui il quale, oltre a presentare la vita come «energia in perenne movimento»,¹⁰ nel sovrapporre la sua arte a questa vita cerca di non cedere allo schematismo ottocentesco del ritratto, all'immobilizzazione del carattere nella forma fissa e definita, ma si sforza sempre più di adeguare la scrittura al movimento, il segno al significato che viene meno e si riassorbe nel vuoto ideologico che segue la *fine dei modelli*.¹¹

Palazzeschi costruisce così un'opera che è attestazione divertita e grottesca del divenire incessante, anziché proposta fissante di nuove certezze. Ma «quel “divertimento” non soltanto non è un puro atto gratuito ma è la conclusione tragico-farsesca di un capitale processo storico»,¹² e qui sta l'insanabile scarto fra il fiorentino e Marinetti, Palazzeschi e l'avanguardia tutta. Se l'avanguardia si affaccia all'esaurirsi di un'epoca, della quale esaspera le principali contraddizioni, con essa si presenta anche la possibilità prodromica del rinnovamento, costituendo l'ultimo e il primo anello di due catene distinte ma unite grazie alla forza della neonata *tradizione del nuovo*. Palazzeschi, invece, saturando l'impossibilità storica nietzschiana e giungendo, per via paradossale, ad una fine della stessa ben diversa, assurda e irreversibile, afferma con la sua opera come «la teoria della storia di Nietzsche va a vuoto: se non colloca il fine in un mondo trascendente, egli lo colloca tuttavia in un mondo rovesciato»,¹³ quello della sua produzione poetica giovanile. In questo modo, l'autore dei *Cavalli bianchi*, preso atto dell'inattualità bugiarda e irrisoria d'una speranza ulteriore, collocatosi sul ciglio dell'epoca borghese, non apre ad alcuna possibilità ricompositiva, ad alcuna possibilità storica e concreta, ultra-storica o spirituale, ma, al contrario, si muove al di fuori della retta del tempo, nel mondo rovesciato delle sue opere, nella negazione dell'ideale borghese e, come nella baudeleriana *mort héroïque*, scompare assieme al mito sfatato, senza dar adito alla sua prosecuzione o al suo rinnovamento. L'eterno ritorno dell'identico è, nella poesia del fiorentino, il riecheggiare vuoto e grottesco di un'immagine che risulta stravolta e rivelata come menzogna e della stessa sua distruzione, è, in questo senso, ritorno del negativo

⁹ C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, p. 24.

¹⁰ G. Tellini, *L'officina dello scrittore*, in Id. (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001), Firenze, Olschki, 2002, pp. 15-36: 34.

¹¹ Come nota Tamburri, in questa trasfigurazione, «communication, therefore, is now replaced by the poet's desire for expression, and signification in a conventional sense no longer has any importance», il contenuto del messaggio linguistico va a costituirsi non attraverso l'accumulo univoco di informazioni e il loro passaggio al ricevente, bensì attraverso l'evocativa frattura semantica del codice (A.J. Tamburri, *A reconsideration of Aldo Palazzeschi's poetry (1905-1974)*, Queenston, Mellen, 1998, p. 69).

¹² F. Curi, *Dal “saltimbanco” all’umorista. Per un'interpretazione storica di “E lasciatemi divertire”*, in G. Tellini (a cura di), *La “difficile musa” di Aldo Palazzeschi. Indagini, accertamenti testuali, carte inedite*, «Studi italiani», XI, 1999, 1-2, pp. 9-17: 15.

¹³ M. Horkheimer, *Teoria critica*, trad. it. di G. Backhaus, A. Marietti Solmi, a cura di A. Schmidt, Torino, Einaudi, 1974, p. 89.

e mai creazione del positivo,¹⁴ a riprova dell'ormai sopraggiunta impossibilità moderna di attualizzazione storica degli assoluti.

Pare quindi lui, in fondo, l'unico che rifugga la forma prestabilita e non senta la stringente necessità di riordinare la vita sotto lo sguardo sinottico di uno schema fisso. Marinetti e Sanguineti, i due rappresentanti dei due periodi avanguardistici italiani, ciascuno a proprio modo, di questa forma di contenimento hanno tenacemente bisogno, perché possiedono, al contempo, una prospettiva finalistica, un qualcosa di solido da edificare, quell'«insieme di condizioni del tutto nuovo»¹⁵ che divenga il sostrato per la cultura e la società del futuro. La risata grottesca di Palazzeschi, se compresa, disvela invece una «rivoluzione infinita e permanente contro la totalità dell'esistenza moderna: [...] essa esige il rovesciamento di tutti i nostri valori e non si preoccupa affatto di ricostruire i mondi che distrugge».¹⁶ Entrambi hanno in mano, infatti, una propria verità (l'idea, astratta ma totalizzante e quasi asfissiante di futuro del milanese e, ovviamente, il materialismo storico rivoluzionario del genovese) che, per sua stessa natura, non può convivere con la parcellizzazione delle forme e la frammentazione della totalità ontologica che stanno alla base dell'opera palazzeschiana. Essa è infatti legata a doppio filo alla categoria dell'intero, dacché il *questo* non è afferrabile,¹⁷ ma richiama alla sua categoria integrale. Benjaminiamente, Palazzeschi *lotta la catastrofe*, attestandosi però sulla ciclicità di tale gesto eversivo, opponendo una negazione alla negazione e stornando in tal modo da sé il rischio di ricadere nell'affermatività totalizzante dell'intero positivo.¹⁸ La movenza assunta è così quella che descrive «lo spiazzamento del già pensato e l'impossibilità di concludere»,¹⁹ l'oscillazione fra il falso borghese e il suo disvelamento, sia pure giocoso, a comporre un movimento in uno spazio del negativo che, in pieno moto erosivo, si sviluppa sul vuoto delle certezze ontologiche.

Sanguineti, d'altro canto, sarà pure bene attento nel costruire le mura del suo *Laborintus* con materiali eterogenei e solo apparentemente caotici, rispondenti in realtà al ritratto scomposto e nevrotico dell'uomo alienato, ma comprende, meglio di Marinetti e Palazzeschi, lo statuto infranto e dissolto del soggetto nel capitalismo post-atomico. Ma questa frammentazione è, agli occhi del genovese, patita e subita dalla classe proletaria all'interno di un complesso sistema di sfruttamento e espropriazione dell'Io, integro e reale, che non va semplicemente 'demistificato'

¹⁴ È, a tal proposito, semilegendario l'autocommento dell'autore al *Codice di Perelà* «creando distruggere», ma ben descrive la coscienza palazzeschiana della propria azione. Puntuale e pur esaustiva è l'adorniana formula di Guglielmi della «negazione della negazione» (G. Guglielmi, *L'udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e sul futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 8).

¹⁵ F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 16.

¹⁶ M. Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 42.

¹⁷ Vd. G.W.F. Hegel, *Lezioni di filosofia della storia*, a cura di G. Calogero, C. Fatta, Firenze, La Nuova Italia, 1941, p. 128.

¹⁸ Salvo ricaderci a posteriori, per il «concettualismo gnoseologico [...] che fa da busto teoretico [...] alla stessa prospettiva nichilista», consumandone la dinamicità. Il nichilismo, con la sua morte dei valori annunciata, resta l'unica verità, a modo suo, e va a valere conseguentemente da riferimento ideologico, da post-modello. Ma, soprattutto, il rifiuto palazzeschiano della dialettica e la negazione valoriale dell'immanenza storico materiale, rendendo avulso il soggetto dalla sua individuazione storica, ne ipostatizzano conseguentemente il pensiero in forme di stampo idealistico e non storicizzabile, negando loro la caotica dinamicità che pure attestano, poiché in essa non è possibile collocarle (M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 270).

¹⁹ R. Donnarumma, *Palazzeschi e il "Codice di Perelà". Narrare nell'avanguardia*, «Belfagor», LIX, 2004, 4, pp. 446-459 [pagina consultata il 4 ottobre 2023].

all'interno del recinto letterario ma deve, da parte del soggetto storico-politico, essere combattuto e avversato nel campo della prassi. Non si deve, cioè, come fatto da molti autori del modernismo europeo, considerare come oramai storicamente dato e irreversibile il processo di frammentazione dell'uomo, come oramai naturale quella condizione di solitudine di cui già Lukács aveva denunciato la riduzione a *Geworfenheit*, condizione esistenziale e quindi accettata pacificamente.²⁰ L'obbiettivo è, invece, in maniera più consapevole e per questo meno entusiasta rispetto ai futuristi, offrire la penna alla rivolta che nel frattempo è divenuta rivoluzione, con un nemico e uno scopo ben definiti. Tuttavia, quando in sede critica si trovò a fornire un ritratto dell'autore de *L'incendiario* per cui «Palazzeschi finiva per essere, se non la sola, certo la più importante quinta colonna, diciamo così, del crepuscolarismo entro l'area del futurismo stesso»,²¹ avrebbe forse potuto aggiungere che Palazzeschi era, al contempo, l'unico autore capace di sintetizzare, seppur in una formula che ebbe durata abbastanza breve, modernismo e futurismo, ovvero modernismo e avanguardismo. È quindi la grandiosa «scoperta che, ad un certo punto della storia, il sublime non è più tollerabile in alcun modo, se non nella sua dimensione rovesciata»,²² come esprime Sanguineti, che però, in primissima battuta, non pare scorgere nella caduta d'ogni possibilità storica circa l'instaurarsi d'una forma fissa, per quanto alternativa a quella borghese, un'opposizione forte e irriducibile al marxismo ortodosso, come emergerà poi in seguito. Palazzeschi, dal canto suo, sostituendo alla fase propositiva dell'avanguardia un modernismo relativista che «usa Nietzsche contro Nietzsche»,²³ soprattutto contro la sua declinazione dannunziana e banalizzata, non edifica realtà alternative, non crea superuomini di metallo e non crede che l'uomo, in ultima istanza, si possa effettivamente realizzare e possa riconquistare sé stesso. Quella che offre è un'immagine negativa del mondo, che ne scava in profondità la superficie integra e razionale per toccare quella «struttura instabile che oscilla e cambia forma sotto i piedi degli attori»²⁴ dove non resta più nulla cui aggrapparsi per sfuggire al gorgo della crisi epistemologica primonovecentesca.²⁵ Dall'interno del futurismo, infatti, partecipe di quello che «non è un movimento né, tantomeno, una scuola. È una tendenza che condivide una stessa cultura, non una medesima poetica»,²⁶ il fiorentino garantisce una valida alternativa, europea e post-nietzschiana, al tecnicismo marinettiano. Se pensiamo alle indicazioni di Donnarumma, per cui, «mentre il futurismo sogna di abolire l'arte per scioglierla nel tumulto della vita modernizzata, il modernismo si oppone alla meccanizzazione [...] è lo spazio in cui l'uomo

²⁰ Vd. G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1957, pp. 21-22.

²¹ E. Sanguineti, *Fra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, p. 99. Rimane comunque fondamentale l'intuizione del ruolo di connettivo svolto da Palazzeschi fra due stagioni fondamentali per la lirica italiana contemporanea, da abbinarsi alla felice intuizione che vuole «Lucini, Govoni, Palazzeschi: tre anelli prestigiosi di un'ideale catena che, partendo dal simbolismo per approdare al futurismo, unisce le più significative esperienze poetiche decadenti alla lirica novecentesca» (F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1980, p. 9). Lo stesso Palazzeschi, molto ironico e conscio di questa sua ambivalenza, scriveva: «io mi trovo sovente a figurare in due posti, come Sant'Antonio, coi futuristi e coi crepuscolari. [...] in questa materia non ho preferenze né disgusti, e mi trovo benissimo da tutte e due le parti [...] dispiacendomi solo di non poter essere in tre» (A. Palazzeschi, *Vent'anni*, «Pegaso», III, 1931, 6, p. 727) [pagina consultata il 4 ottobre 2023].

²² E. Sanguineti, *Fra liberty...*, cit., p. 85.

²³ F. Curi, *Palazzeschi e le due avanguardie*, in G. Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., pp. 51-71: 54.

²⁴ M. Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 123.

²⁵ Vd. M. Cacciari, *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, Marsilio, 1977, pp. 65-69.

²⁶ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in Id., M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 3-12: 10.

è interamente umano per essersi fatto carico fino in fondo della sua disgregazione e dello smarrimento»,²⁷ risulta chiaro come Palazzeschi non possa dirsi estraneo a nessuno di questi due sommovimenti.

Partendo da una ricognizione d'inventario, constatando la presenza di un repertorio stile 'liberty' come «permanenza di un'intatta area immaginativa»²⁸ fatta di ville, nobildonne e monasteri (il catalogo che apre, per intendersi, *Una casina di cristallo*), Sanguineti ritiene di intravedere sotto la superficie dell'oggetto la presenza d'un nucleo ideologico ben definito, orientato soprattutto in chiave antiborghese. Pur penetrando e individuando il nesso che unisce gli esordi del fiorentino alla sua stagione futurista, superando la sterile opposizione dicotomica «tra il primo e il secondo Palazzeschi, tra l'elegiaco e l'ironico, tra lo *snob* e il monello»,²⁹ calando, cioè, il tragitto poetico del fiorentino nel solco di un'evoluzione storicamente coerente, Sanguineti vede soggiacere a questa 'impossibilità del sublime', ora costretto a rovesciarsi in burla, nient'altro che il sublime borghese stesso. È una presenza ingombrante, un idolo negativo dell'egemonia politico-economica che sancisce «l'impossibilità di aderire ancora [...] a un mondo, a una società, a una classe che intendeva ostinarsi a innalzare, sopra la sfera dell'esperienza reale, l'astrazione solenne e colpevole di un sublime degenerato».³⁰ Il Palazzeschi che ne esce è, in sostanza, un avanguardista nel quale il dannunzianesimo e i suoi epigoni hanno risvegliato, per via contraria, coscienza di classe, e che ora si pone, attraverso il mezzo dell'ironia graffiante, il compito di decostruire il mito borghese della letteratura e del suo sublime, adoperando le stesse categorie che guideranno la linea culturale della lotta operaia nei Sessanta. In tale azione, più o meno consapevolmente, Sanguineti sovrappone l'azione palazzeschiana alla propria, offrendo il ritratto di un intellettuale marxista *ante litteram*, che combatte l'ideologia dominante attraverso una pratica tutta contemporanea del grottesco, che ricorda più Brecht che l'autore di *Cobò*. Ciò gli permette di trovare nei versi del fiorentino «una morale conclusiva»,³¹ un procedere *contro* la crisi del modello e non *secondo* essa, in una poetica che vada a rispondere, forte d'un baricentro ideologico propositivo, al sistema borghese giunto al culmine del suo collasso valoriale, opponendovi un'istanza di rinnovamento rigenerante. Sanguineti ricava così un 'fondo' morale palazzeschiano, in cui può inserire l'eredità della sua neoavanguardia. Verrebbe meno, in tal modo, almeno in questa prima fase di analisi, il tratto più autenticamente 'rivoluzionario' di Palazzeschi, non solo antiborghese ma radicalmente *antisistemico*. Si perde, insomma, la palazzeschiana partecipazione al pensiero negativo che segue il venir meno delle certezze esistenziali, annullando ogni spinta assolutizzante. Muovendo al sublime un rifiuto antiedificante, Palazzeschi si oppone all'istituzione della verità *in sé*, non solo alla sua depauperazione borghese, cercando di trovare, nel tentativo che vide Mazzacurati in Pirandello di *estrarre l'antidoto dal veleno*, biologicamente, un'adesione entusiasticamente vitale ad un'incongruenza cosmica, un moto di riscatto liberatorio, che faccia approdare la singolarità a una condizione gnoseologico-esistenziale autentica. Siamo quindi all'interno di quel fenomeno individuato da Moretti per cui «la lettura di sinistra,

²⁷ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-40: 17.

²⁸ E. Sanguineti, *Fra liberty...*, cit., p. 80.

²⁹ Ivi, p. 82.

³⁰ Ivi, pp. 89-90.

³¹ Ivi, p. 104.

e anche marxista, della letteratura modernista è sempre più nettamente sorretta da teorie interpretative – il Formalismo russo, l'opera di Bachtin, le teorie dell'opera 'aperta', il decostruzionismo – che, in un modo o nell'altro, appartengono esse stesse al Modernismo. Queste improvvise perdite di distanza concettuale producono di norma il dilagare di circoli viziosi nell'atto dell'interpretazione». ³² Si tratta, per quel che concerne la prima lettura che Sanguineti e la neoavanguardia offrirono di Palazzeschi, di una riduzione al grado zero della distanza ideologica fra gli autori in causa e, più in generale, fra primo e secondo Novecento, a creare curiosi cortocircuiti di senso. In essi, l'autore antiletterario e antiaccademico di cui si è andati professando (su sue personali indicazioni) ³³ il digiuno filosofico e politico, diverrebbe ora un rivoluzionario anti-borghese ben cosciente del suo ruolo e dei suoi mezzi, insinuatosi fra le spire del nemico per dissaccarlo secondo procedimenti ideologici e formali di cui non poteva essere a conoscenza. Più in generale, si sono sovrapposti due movimenti eversivi paralleli ma dei quali il primo, quello palazzeschiano, non offre al critico un'origine ideologica chiara e definita, per cui l'ideologo marxista, in particolar modo il Sanguineti che non contempla minimamente la possibilità di un *linguaggio* libero da un'*ideologia* e che con Palazzeschi condivide il bersaglio storico-sociale di riferimento, ha automaticamente prolungato la serie di corrispettivi ideologici che lo unisce al fiorentino, facendo calare la sua propria ideologia nel bacino autoriale, smussandone una diversità che invece, alla lunga, sarebbe risultata egualmente esplosiva.

Non si tratta tanto di incapacità critica da parte di un interprete brillante quale Sanguineti, ma di un processo che per taluni tratti è invece simile a quello che portò Gramsci, uno dei più acuti osservatori dei fenomeni culturali del primissimo Novecento, a svalutare la portata del Pirandello padre del modernismo italiano. ³⁴ Quel processo per cui, in sostanza, l'autore dei *Quaderni* intravede nel nichilista un uomo cui «non pare si possa attribuire [...] una concezione del mondo coerente [...] non si può dire che [...] sia "filosofia"». ³⁵ L'impressione è quella che, allo stesso modo, negli anni della lotta operaia, il nemico primo del Sanguineti marxista fosse lo stato borghese, il suo saldo impianto capitalista di stampo americano unito alla sua eredità post-fascista nella concretezza materiale e quotidiana. ³⁶ Questa ingombrante presenza arriva ad oscurare

³² F. Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 235, in cui l'autore apre all'ipotesi ulteriore che l'intero impianto dell'anti-sublime (Corazzini, Gozzano e via dicendo) non costituisca che una zona di libertà sorvegliata all'interno del dominio ideologico borghese. Esso ne garantirebbe, difatti, il proliferare in spazi di autonomia solitari e innocui.

³³ «Io sono un intuitivo, non un letterato, un teorico. [...] Avevo un modesto bagaglio culturale, e forse debbo l'essere quel che sono, "un caso particolare", proprio a questo. Sono più debitore a quel che non ho letto, che a quel che ho letto» (*Incontro con Palazzeschi*, a cura di P. Petroni, «Ecos», II, dicembre 1973 - gennaio 1974, p. 98). Ma la lettura palazzeschiana di Nietzsche, seppur spesso in lingua francese è, ad oggi, saldamente accertata. Si vedano, in proposito, S. Magherini, G. Manghetti (a cura di), *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, Firenze, Polistampa, 2001 o la stessa ammissione del poeta, per cui, al tempo «avevo letto Nietzsche e mi aveva molto appassionato», in una lettera privata a Maria Luisa Belleli (Venezia, 4 settembre 1970), in A. Palazzeschi, M.L. Belleli, *Sotto il magico orologio. Carteggio (1935-1974)*, Lecce, Manni, 1987, p. 131.

³⁴ Per lo statuto fondativo del modernismo in Italia da parte di Pirandello, vd. ancora R. Donnarumma, *Tracciato del...*, pp. 14-15.

³⁵ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, Q. 14, § 15.

³⁶ Motivo per cui Marinetti, che della cultura fascista fu un simbolo, non viene preso minimamente in considerazione nella prospettiva della restituzione della tradizione avanguardistica, ridotto a pretesto storico che ha favorito lo sviluppo ideologico conseguito da altri e il suo irrazionalismo di maniera non pare, a livello immediato, tanto diverso da quello palazzeschiano.

la pericolosità insita nel pensiero ultra-nietzschiano del fiorentino, il quale, minando ogni possibilità di trasformazione positiva del reale attraverso l'edificazione di nuove forme stabili e fisse, rema in direzione apertamente contraria al progetto comunista, pur attestandosi al livello dell'implicito teorico, senza avere, nell'immediato, una parvenza di pericolosità data da una forza oppressiva espressa storicamente. La sua filosofia, proprio perché esito della distruzione d'ogni dogma, facendosi a sua volta forza distruttiva, si riduce così, nell'immediata percezione, ad una *boutade* anti-intellettuale, qualcosa che «si diverta a far nascere dubbi “filosofici” in cervelli non filosofici e meschini per “sforzare” il soggettivismo»³⁷ ma non colpevole, in sé, di supportare o alimentare l'impianto egemone di dominio e oppressione. Ridotto l'irrazionalismo a pura movenza di sprezzo verso il sistema culturale razionalistico, esso non appare, agli occhi di questi suoi lettori, in grado di penetrare la profondità del reale e di farsene principio eterno di movimento, ma si attesta sul piano sociale, sulla sovrastruttura, per così dire, a scuoterne l'assetto in maniera irridente, ma senza quelle pretese di disvelamento profondo che, invece, l'opera del fiorentino reclama. Come il Pirandello gramsciano, il Palazzeschi sanguinetiano pare aver svolto un'operazione squisitamente «culturale», in senso borghese, ovvero di aver «cercato di introdurre nella cultura [...] la “dialettica” [...] in opposizione al modo “aristotelico-cattolico” di concepire “l’oggettività del reale” [...] contro il senso comune e il buon senso».³⁸ Un Palazzeschi avanguardista quindi, che lotta contro l'impianto di un'accademia che vuole la cultura come esclusivamente deputata alla produzione tranquillizzante del buon senso, come fattore d'ordine e non d'organizzazione. L'autore, col suo saltimbanco, ne dimostra l'impianto mistificatorio per rimettere in moto la storia attraverso la rimessa in moto del meccanismo produttivo dell'arte, che ora sabotava il mercato. Il relativismo palazzeschiano diventa quindi, agli occhi di Sanguineti, un atteggiamento di maniera e dalla portata esclusivamente culturale nel suo anticulturalismo che, negli anni Sessanta, non ha oramai più nulla da offrire in sé. Da esso vale invece la pena estrarre, anche per forza di una idiosincrasia che va attraversata e assimilata, quel nucleo storico veritiero e immutato, dacché immutati sono i modi di produzione egemoni, le radici politiche e materiali di quell'atteggiamento: l'insofferenza nei confronti del sistema dominante.

Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso [...] portandoli a un grado di storica coscienza eversiva.³⁹

Le parole riportate sono dedicate a Marinetti in senso pressoché esclusivo, a dimostrare ancora come la veste dell'irrazionalismo sia stata per anni gettata addosso all'artificioso disordine formale del milanese, piuttosto che al convinto e distruttivo nichilismo palazzeschiano, che Sanguineti crede invece di interpretare in maniera autentica. Ben rendono, però, l'idea della saturazione interpretativa prodottasi, a dimostrare come Palazzeschi abbia risposto, negli scritti del genovese, a un'esigenza che trascendeva la sua figura storica e si andava a collocare nel bacino

³⁷ Ivi, dove il virgolettato di *filosofici* è sufficiente a rendere la sfiducia gramsciana verso il modello modernista come plausibile impianto di indagine storico-filosofica.

³⁸ A. Gramsci, Q. 6, § 15, *I nipotini di padre Bresciani*. Pirandello.

³⁹ E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* (1961), Torino, Einaudi, 2003, p. 171.

della legittimazione ideologica d'una lotta politica giunta alla sua manifestazione culturale. In sostanza, il nichilismo palazzesco pare essere compresso tutto nella sua funzione antiborghese, perdendo la sua antinomia totale e non relativa, l'inattualità, cioè, della possibilità di avere, storicamente, *un mondo da guadagnare*, perché quel mondo è ora disgregato. Sembrerebbe quindi che, nel dire «cercavamo un'avanguardia innocente e in Italia non la trovavamo. Palazzeschi era uno dei pochi personaggi innocenti, nel momento dell'avanguardia, a cui potevamo fare riferimento»,⁴⁰ Sanguineti intendesse, con 'innocente', un autore non compromesso, nel suo linguaggio, dall'ideologia fascista e reazionaria, ma che, anzi, negando lui stesso la falsità borghese, presentasse «that very truth that no longer presents itself positively and that can be recuperated only in the shock of the discovery of its loss».⁴¹ Un autore che, opponendosi all'idiosincrasia storica dello stato borghese, ne mostrasse per via negativa le vittime, ciò che da esso è stato cancellato e che, negli anni Sessanta, può essere sovraccaricato della conseguita potenza culturale della lettura marxista che, saturando lo spazio lasciato vuoto da un Palazzeschi non filosofo,⁴² restituisce ai suoi versi «una funzione sociale».⁴³ Ma se Palazzeschi fu innocente, lo fu in una misura più prossima (ma non sovrapponibile direttamente) al senso che Barthes diede a questa parola, dal momento che «realizza uno stile dell'assenza [...] si riduce a un mondo negativo nel quale i caratteri sociali o mitici del linguaggio si annullano».⁴⁴ Non solo si forma in lui il contraddittorio della mitologia borghese, ma il suo annullamento in uno spazio del negativo che, di contro, non genera e non ammette altro, è restio a qualsiasi ipostatizzazione ulteriore, «non vuole afferrare la realtà nella parola, che gli sembra disarticolare il flusso vitale».⁴⁵

Ci si renderà conto della pericolosità del relativismo che dal pensiero nichilista si sviluppa, solo negli anni successivi (anche se già le proteste del Sessantotto avevano acceso in Sanguineti la spia del dubbio), quando esso aprirà, nella caduta dei modelli oramai interiorizzata e cristallizzatasi culturalmente a livello della società massificata, alla giustificazione (a)morale del consumismo, alternandosi alla ricerca spasmodica d'un appiglio ideologicamente e moralmente sicuro che solo il sistema capitalistico parrà poter offrire alle masse disorientate dei consumatori.⁴⁶ A posteriori, infine, apparirà chiaro come esista una «connessione fra l'ideologia modernista e alcune delle più importanti espressioni politico-culturali del tempo, come il nazionalismo, il

⁴⁰ Id., *Tavola Rotonda*, in L. Caretti (a cura di), *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 6-8 novembre 1976), Firenze, il Saggiatore, 1978, p. 323.

⁴¹ M. Cangiano, *Palazzeschi and the Neo-Avantgarde, La Neoavanguardia italiana: 50 anni dopo*, «Mosaici», 27 febbraio 2018, p. 5.

⁴² In un'ottica musiliana per cui i filosofi «sono dei violenti che non dispongono di un esercito e perciò si impadroniscono del mondo rinchiudendolo in un sistema» e non coloro che quel sistema arrivano a martellarlo (R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Torino, Einaudi, 1972, p. 254).

⁴³ A. Gramsci, Q 6, § 29.

⁴⁴ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. it. di G. Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 2003, p. 56.

⁴⁵ C. Magris, *L'anello...*, cit., p. 8.

⁴⁶ Vd. Z. Bauman, *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Roma, Laterza, 2011. Ma già Marcuse aveva avanzato l'ipotesi che, in un'ottica marxista, la stessa coscienza critica presupponesse un saldo baricentro ideologico inconciliabile col relativismo («Confronted with the given society as object of its reflection, critical thought becomes historical consciousness, as such, it is essentially judgment. Far from necessitating an indifferent relativism, it searches in the real history of man for the criteria of truth and falsehood, progress and regression» H. Marcuse, *One-dimensional man*, London-New York, Routledge, 2002, p. 103).

populismo e il futurismo»,⁴⁷ modernismo nel quale «Palazzeschi è [...] l'unico in grado di spingere il pedale del nichilismo fino alle sue estreme conseguenze».⁴⁸ Dagli anni Novanta in poi quindi, come nota Cangiano, le voci critiche del Gruppo riassorbono, almeno in parte, il loro entusiasmo nei confronti della presunta parentela intercorsa fra il loro sistema ideologico e quello del fiorentino, attestandosi sull'analisi del momento eversivo del comico palazzeschi in esclusiva relazione alla pulsione anarcoide e libertaria che soggiace alla nascita d'ogni movimento avanguardistico e alla sua concretizzazione stilistica in sede espressiva. Come sintetizzerà Curi, quindi, «presso i Novissimi, voglio dire, Palazzeschi funge soprattutto come modello di consapevolezza storica e di scelta libera ed eversiva degli strumenti espressivi»,⁴⁹ con l'influenza del poeta-incendiario ricondotta soprattutto all'uso eretico del codice linguistico e della misura del verso, la cui *consapevolezza storica* racchiude, assieme, l'antipatia verso la chiusa e consunta forma borghese e la oramai consapevole distanza da qualsiasi istanza dialettica e materialista. D'ora in poi, quando si analizzerà l'opera del poeta parlando di «universo frammentato, destrutturato, caotico, come questo palazzeschi» in cui nulla può «l'autorità del narratore-regista»,⁵⁰ bisognerà però sempre ricordare che l'universo caotico, per Palazzeschi, prima di essere quello di un Perelà, è quello in cui ci muoviamo e a cui tentiamo disperatamente di dare un senso noi stessi, i narratori-registi di un'esistenza che continua a sfuggirci e che non è mera costruzione letteraria, ma costante ontologica. Il problema da risolvere è quello, in sostanza, che rende affermazioni sacrosante come «la “leggerezza” di Perelà è la forza che si oppone alle catene del vivere, alla reificazione dell'esistenza nel mondo capitalistico»⁵¹ delle armi a doppio taglio, dal momento in cui parrebbe di poter dedurre che le *catene del vivere* e il *mondo capitalistico* siano, non solo per chi scrive ma per lo stesso Palazzeschi, la medesima cosa.⁵² Andrà restituito, invece, il carattere ipostatico che l'organizzazione della società assume, agli occhi del fiorentino, nei confronti di una autentica irrazionalità di fondo che viene costantemente imbrigliata in questa e altre forme, ma che non è ad essa riducibile dal momento in cui, crollata l'egemonia borghese, deve crollare quella della fissità razionalizzante di stampo positivista e idealista. La sintesi definitiva sarà allora quella, neanche a dirlo, di un anziano Sanguineti, che evidenzierà come, retrospettivamente, «in Palazzeschi, come [...] in tutta la grande poesia e in tutta la grande arte di questo secolo che ci è appena morto ieri, tra le nostre braccia, la pulsione anarchica, eversiva e ribellistica, libertaria e rivoluzionaria, è la pulsione decisiva, la matrice stessa di ogni possibile valore, nell'ideologia come nel linguaggio».⁵³ Se nichilismo e marxismo non sono conciliabili in ultima sede, e certamente non lo sono all'interno dell'opera di Aldo Giurlani, è però evidente che essi, attraverso il momento anarchico-eversivo, hanno contribuito al rinnovamento sofferto

⁴⁷ M. Cangiano, *La nascita del...*, cit., p. 21. Anche Lenin, nel 1908, con l'articolo *Materialismo ed empirismo-criticismo*, era stato la prima sirena d'allarme nel presagire che il nichilismo, se diluito dall'egemonia borghese in una forma a sua volta ipostatizzata, poteva diventare un ottimo alleato del capitale.

⁴⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁹ F. Curi, *Palazzeschi e le due avanguardie*, cit., p. 137.

⁵⁰ G. Tellini, *Palazzeschi*, Roma, Salerno, 2021, p. 98.

⁵¹ L. de Maria, *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1976, p. 79.

⁵² Il capitalismo è, invece, il motore primo della dissoluzione antidealista degli assoluti, ed è un motore non intenzionato ad arrestarsi, laddove «produrre caos e distruzione paga [...] schiacciando sì famiglie, società, città, ma lasciando intatte le strutture della vita sociale e del potere borghesi» (M. Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 135) e non arresta quindi la catena di produzione plusvaloriale.

⁵³ E. Sanguineti, *Postille per un vecchio codice*, in G. Tellini (a cura di), *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., pp. 139-145: 142-143.

dell'Istituzione-Arte novecentesca per cui, senza dover forzare la storicità del percorso di idee apertamente divergenti, sarà utile invece analizzarne le diverse progettualità corrosive nei confronti del modello egemonico.

È ovvio che, a posteriori, sarà oramai comunque esistito, per almeno un ventennio, un Palazzeschi sanguinetiano, sognatore di una prassi che edifichi e materializzi la verità della rivoluzione avanguardistica, ma questo profilo sarà stato (e avrà avuto una valenza) esclusivamente culturale, di radice astorica, un vessillo sotto il quale è stata condotta una guerra a lui originariamente estranea e divenuta solo col tempo sua, in una sorta di osmosi ideologica, a rifornire un linguaggio, il suo, che, di ideologia, ne pareva privo e privante.

Non si tratta di una semplice ed innocua ipostatizzazione cadaverica della produzione del fiorentino, ma di un processo socialmente orientato, quella che Gramsci avrebbe definito come la sua *fase Riforma*. Come è noto, alla base, Gramsci delinea la presenza di una fase Rinascimento,⁵⁴ ovvero una realtà storica caratterizzata dal fermento ideologico che conduce al concretizzarsi della società degli intellettuali, responsabile dell'elaborazione teoretica innovativa. Ma questa produzione di pensiero rimane, in tale fase, una questione puramente elitaria, provocando un fattuale scollamento fra intelligenza e classe emergente, fra intellettuali e masse. «Perché il “Pensiero” sia una forza (e solo come tale potrà farsi una tradizione) deve creare una organizzazione»⁵⁵ e tale organizzazione, in questa prima fase, non compare. Non compare, secondo Gramsci, per assenza e paura di quel *giacobinismo* che è, sostanzialmente, la concretezza e il coraggio della *praxis*, che porta all'unione di città e campagna sotto la direzione della classe che si propone come egemone. A causa di questa mancanza la borghesia non riesce a proporsi storicamente come classe perennemente rivoluzionaria, attestandosi su quelle forme idiosincratice e malate che, non a caso, proprio l'avanguardia sta cercando di sanare. «Lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il “contenuto” dell'arte, [...] perché si modifica tutto l'uomo»: ⁵⁶ ancora una volta, per Gramsci, l'azione culturale sostanzia e alimenta la trasformazione sociale. Non a caso, quando parla della necessaria fase Riforma, ovvero di quella contingenza storico-sociale che, come aveva fatto la riforma luterana e, ancora di più, la controriforma cattolica, calasse nel costume sociale massificato l'elemento ideologico elaborato nella riflessione degli intellettuali, Gramsci fa il nome di Croce.⁵⁷ Il crociansimo pareva, difatti, l'unico tentativo eseguito a livello nazionale per creare un costume ideologico e culturale egemone e capillarizzato nell'unità nazionale, pur avendo dimostrato, secondo l'autore dei *Quaderni*, una debolezza strutturale che lo aveva condotto al celere collasso, dovuta perlopiù alla prevalenza ideologica dello spirito sulla materia, che ne ha sancito l'inapplicabilità storica. Ecco allora che la fase Riforma da costruire e favorire sarà quella che vedrà come protagonista «il materialismo storico [che] perciò avrà o potrà avere questa funzione non solo totalitaria come concezione del mondo, ma totalitaria in quanto investirà tutta la società fin dalle sue più profonde radici».⁵⁸

Bisogna dunque tornare a Palazzeschi. Il nichilismo modernista del fiorentino non ha certamente, né vuole avere, una *fase* totalitaria ed egemone, per cui la coscienza della morte degli

⁵⁴ A. Gramsci, Q 4, § 3, *Riforma e Rinascimento*.

⁵⁵ Ivi, Q 3, § 140.

⁵⁶ Ivi, Q 21, § 1.

⁵⁷ Ivi, Q 4, § 75.

⁵⁸ Ivi.

assoluti si vada a tramutare in sistema ideologico massificato e pervasivo. Ma Sanguineti, nella sua costruzione dell'egemonia culturale della sinistra, nell'operazione di risveglio della coscienza di classe, nella sua veste, in sostanza, di *chierico organico*, ha invece proprio questa necessità: saldare lo scollamento fra intelligenza e massa proletaria, attraverso la partecipazione attiva di quest'ultima come interprete del nuovo fermento culturale. Una volta avanguardizzato Palazzeschi, quindi, Sanguineti si trova a donargli la sua propria *riforma* che, paradossalmente, il vulcanico e travolgente Marinetti non era riuscito a fare aderire completamente all'amico. Il solipsismo allucinato delle prime raccolte, l'aggressività annichilente dell'*Incendiario* e il fumo opaco di Perelà, in tal modo, trovato il loro novello *ubi consistam* ideologico, non vi si adeguano passivamente ma vi si impastano e vi si calcificano, a consolidarne il ritratto di progressiva riattivazione ideologica delle masse proletarie. Se non fu possibile adattarne la veste negativa di saltimbanco, si cercò di sottintendere a tali tratti, superficializzati sulla misura stilistica dei crepuscolari, una volontà antisistemica ben definita, per cui alla *perdita d'aureola* corrispondesse, come per orgoglioso contrappunto, una rivolta contro la passiva rassegnazione di fronte al capitale, nel binomio sempre gramsciano di «pessimismo dell'intelletto, ottimismo della volontà»,⁵⁹ con un Palazzeschi comico e irridente ma segretamente convinto di alternative e possibilità future, di una generalizzata condizione migliore. La cultura operaia, in tal modo, converte il Palazzeschi nichilista, asociale per natura, poiché in quella solidità organizzata e rigida non si riconosce, in un Palazzeschi eversivo, che funga da elemento di egemonia culturale e riconnetta prassi e ideologia. Non viene visto come un travisamento ma come una redenzione che riscatti la sua latente energia rivoluzionaria.⁶⁰ Questa riconnessione non funziona, e Palazzeschi-gramsciano resta, appunto, una mera ipotesi ideologica, proprio perché a riemergere col tempo è, invece, (a dimostrazione dell'irriducibilità alla forma del pensiero palazzeschiano), il carattere profondamente antisociale della sua poesia, il suo intento pedagogico peculiare, per cui non vuole insegnare o convincere, ma disvelare. Palazzeschi sarà allora, piuttosto, un compagno di strada diretto a un'altra meta (o, per meglio dire, senza una meta), un esempio e un modello per l'espressione artistica che, con ogni possibile valore, fosse anche la morte di tutti i valori, ha rappresentato una voce squillante e raffinata di liberazione dall'egemonia borghese e, nel suo intento, da qualsiasi forma fissa del vivere, nella coscienza che, adesso, oltre a quell'espressione artistica, esiste una concretezza storica stringente, un mondo, cioè, e la necessità di cambiarlo.

Sul piano strumentale, i mezzi parallelamente utilizzati da Sanguineti, dagli anni Sessanta all'alba del nuovo millennio, nel filtrare, in maniera progressivamente più coerente, l'elemento irrazionale palazzeschiano e ricondurlo al proprio dominio ideologico sono costituiti da due nomi che, a distanza di quasi vent'anni, forniscono al critico una salda base operativa. Essi costituiscono un presupposto teorico di stampo più etnologico e antropologico che letterario o filosofico, ma Sanguineti si preoccupa di collocarli «nei classici del materialismo storico»:⁶¹ sono

⁵⁹ A. Gramsci, *Il moderno Principe*, in *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, Einaudi, 1966, p. 4.

⁶⁰ Si veda W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in R. Solmi (a cura di), *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1999⁹, pp. 75-77, per il concetto di *redenzione messianica*.

⁶¹ E. Sanguineti, *In margine a un capolavoro*, in *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 168. Non è affatto strano o insolito come accostamento se si pensa che uno dei padri nobili della poesia novecentesca, Eliot, scrive *The Waste Land* fortemente condizionato dalla lettura di *From ritual to romance*, dell'antropologa Jessie Weston.

i nomi di Ernesto de Martino⁶² e Vittorio Lanternari.⁶³ Nel caso del primo, a evidenziarne il legame strettissimo con l'autore di *Laborintus* è l'analisi acuta di Elisabetta Baccarani e di Fausto Curi.⁶⁴ L'antropologo, con la sua proposta di contrasto materialista alla «destorificazione del negativo (passato, attuale, possibile)»,⁶⁵ condotta da un «intenso pathos che la sorregge»⁶⁶ si sovrapporrà così, anni dopo,⁶⁷ al «risanamento delle relazioni che legano il soggetto al mondo in quanto mondo da fare, cambiare, progettare».⁶⁸ Inoltre, il lavoro demartiniano non si sovrappone a quello sanguinetiano solo in sede critica, ma, sin da principio, ne condiziona lo sviluppo poetico. È difatti proprio negli anni giovanili, durante i quali si compie la formazione culturale del futuro *chierico organico*, che il giovane Edoardo segue con fascinazione la Collana viola, il progetto con cui, in collaborazione editoriale con Cesare Pavese, de Martino avvia il suo tentativo di storicizzazione, laicizzazione e adeguamento positivo ai mezzi della costruzione marxista di quei materiali «che per la scienza tradizionale si palesavano come irrazionali».⁶⁹ Ma, tornando al rapporto diretto con Palazzeschi, è possibile dire che la metodologia demartiniana, ovverosia l'operazione di storicizzazione e riconduzione a forma critica riutilizzabile in chiave illuministica e materialisticamente edificativa di autori e concetti irrazionalisti e potenzialmente reazionari, costituisca un antecedente e un modello abbastanza chiaro e pertinente per la procedura cui si è detto esser stato sottoposto il fiorentino da parte dei critici marxisti degli anni Sessanta, con la loro costruzione d'un primo Palazzeschi sanguinetiano, crudele ideologo anti-borghese. In seconda battuta appare poi Lanternari, a sua volta conoscitore della *Fine del mondo* («evidenti sono le suggestioni di Ernesto de Martino» dice del suo stesso libro nella prefazione alla seconda edizione, appena a pagina 9), che viene letto da Sanguineti solo a fine anni Novanta,⁷⁰ in una scoperta che getta una luce retrospettiva sull'azione neoavanguardista più recente e si accompagna agli ultimi interventi critici sul fiorentino (quelli, non a caso, che meno ne celano la linfa irrazionalista). Anche *La grande festa*, così, può diventare un antecedente che abbia,

⁶² E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977. L'opera esce postuma, anticipata, de Martino vivente, dall'intervento *Il problema della fine del mondo* ad un convegno a Perugia nel 1963 e dal saggio *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», 1964, 69-71, pp. 105-141.

⁶³ V. Lanternari, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari, Dedalo, 1976. L'introduzione alla sua seconda edizione è firmata proprio da de Martino, a evidenziare ulteriormente l'intreccio fra il pensiero dei due autori.

⁶⁴ E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002, e F. Curi, *Struttura del risveglio*, Bologna, il Mulino, 1991. Di quest'ultimo, si vedano le pp. 202-204, nelle quali si parla dell'opera sanguinetiana come dell'operazione che, analiticamente, sintetizza formalmente, grazie agli spunti di de Martino, «la fine-del-mondo e il mondo-che-comincia» in forma di *laborinto*.

⁶⁵ E. de Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 298.

⁶⁶ Ivi, *Introduzione*, p. XXXI.

⁶⁷ Assieme a Benjamin e Adorno, Sanguineti affermerà che, negli anni Sessanta, «le loro categorie mi aiuteranno a spiegare meglio quello che facevo all'epoca di *Laborintus*» (F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 29), ponendo esplicitamente de Martino ad un livello pari a quello delle due *auctoritates* principi della critica neoavanguardista.

⁶⁸ E. Baccarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 48. Non bisogna trascurare, poi, il fatto che le pagine 14-86 de *La fine del mondo* sono dedicate al *Vissuto di alienazione e delirio di fine del mondo*.

⁶⁹ E. de Martino, C. Pavese, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 197. Il libro, attraverso le lettere fra i due protagonisti e l'analisi di Angelini, ricostruisce la storia del progetto della einaudiana *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, partita nel '48 con *Il mondo magico* dello stesso curatore e terminata nel '56 con la pubblicazione degli *Aborigeni australiani* di Elkin.

⁷⁰ Come afferma lui stesso nel 2008, in E. Sanguineti, *Antropologia e materialismo storico*, ora in *Cultura e realtà*, cit., p. 172.

contro determinate «correnti d'ispirazione extra-scientifica», opposto una «prospettiva chiarificatrice, fondata sulla religione laica e sulla scienza aconfessionale»,⁷¹ che non distruggesse nulla, ma integrasse l'elemento esterno nel processo dialettico della storia. Ma non solo. Leggendo Lanternari, Sanguineti scopre un autore già capace di problematizzare abilmente i «rapporti fra logica simbolica, propria del mondo del rito-mito, e logica razionale assunta nella civiltà occidentale», per cui «il nostro compito consisteva e consiste nello scoprire e chiarire i nessi che legano tra loro le due logiche». ⁷² Questi rapporti si intersecano col lavoro sanguinetiano, nella sua fase matura, almeno a due livelli. Al loro grado zero, nel senso letterale, essi si affiancano all'*exemplum* junghiano (che Lanternari, a pagina 32, cita come uno degli autori che sostanziano la bibliografia imprescindibile per la lettura de *La grande festa*) per comprendere il riutilizzo del materiale mitologico e rituale di *Laborintus* in forme nuove. A un livello ulteriore, se nuovamente si assolutizza l'opposizione mito/logica in un sistema dicotomico più ampio, del tipo irrazionale/razionale, il paradigma scientifico di Lanternari diventa un corrispettivo accademico, all'interno del campo delle scienze umane, che va a giustificare, a mo' di *exemplum* parallelo, lo sforzo con cui Curi, Sanguineti, Guglielmi, nella seconda fase della loro lettura critica (ovvero quando, come si è detto, senza forzare il profilo palazzeschiano si tenti semplicemente di inserirlo nel solco storico dell'avanguardia, dagli anni Novanta in poi), tentano di correlare coerentemente nichilismo palazzeschiano e pratica avanguardistica del secondo Novecento. Se, cioè, è conclamato e dichiarato, in questo *capolavoro* (come lo chiama Sanguineti), che sia apprezzabile lo sforzo connettivo fra i tratti sociologicamente rilevanti del procedimento mitico-fantastico a livello etnologico, pare concordabile ritenere che possa essere altrettanto fruttuosa la volontà di inserire un autore irrazionalista ma eversivo nel solco storico-dialettico del marxismo militante, nella sua azione interpretativa del mondo, o quantomeno di adoperare il primo per poter arricchire, in termini di mezzi e metodi, il secondo. Se, per Lanternari, tali tratti culturali «debbono e possono storicizzarsi. Anzi soltanto se storicizzat[i] [...] la loro "comprensione" risulta obiettiva e comunicabile»,⁷³ la comprensione dei testi di Palazzeschi diventa fruttuosa solo quando, appunto, inserendola nel canale della filosofia della *praxis*, se ne evidenziano i legami, ad esempio, con la deriva relativistica della società dei consumi, senza costringerli all'interno d'un profilo rivoluzionario coatto. Lanternari, in tal senso, diventa, all'altezza cronologica della comprensione effettiva della profondità distruttiva del pensiero del fiorentino, la garanzia antropologica che confermi che, da questa energia annichilente, è sempre e *comunque* possibile trarre un guadagno in ottica interpretativa e positivamente attiva all'interno della dialettica storica, divenendo, definizione di Curi, *modello di consapevolezza*, attestato di una realtà (anti)ideologica forte e presente, che non va ignorata ma compresa e, nei limiti, sfruttata. Dividendosi, in un certo senso, il posto di garante ideologico e metodologico del procedimento interpretativo palazzeschiano, nelle due fasi in cui esso si svolge, di Martino e Lanternari costituiscono uno dei tanti tributi pagati da Sanguineti alla cultura del tempo, quello vivo e operante, nella sua veste più organica, andando a indicare l'armonia e la coerenza con cui la ricerca del poeta e quella del critico si nutrono degli avanzamenti prodottisi in ogni campo del sapere, di

⁷¹ Ivi, p. 169.

⁷² V. Lanternari, *Introduzione a La grande festa* (2004), così come riportata da E. Sanguineti in *Antropologia e materialismo storico*, cit., p. 170.

⁷³ V. Lanternari, *La grande festa*, cit., p. 37.

ogni, per citare proprio il poeta, *qualità dei tempi*. È poi chiaro, ovviamente, che il marxista non prenda in considerazione l'ipotesi fondativa di un'ontologia del nulla, di un'epistemologia che trovi la propria risposta negativa nella constatazione del nucleo irrazionale del divenire continuo, ma arrivi anzi a comprendere come questo, nel lungo termine, possa portare, come si è detto, a una sottovalutazione della pericolosità insita nel relativismo e nel nichilismo in quanto matrici antiideologiche della società dei costumi. L'attraversamento di questo materiale, però, ne permette al contempo la fuoriuscita in stato di salute, l'impermeabilità al rischio di caduta del baricentro morale nel vortice relativista, grazie ad una domestichezza «che ha vaccinato molti di noi, come Sanguineti stesso alla fine degli anni Cinquanta, dal catastrofismo e dalla disideologizzazione».⁷⁴ Vale infatti la pena notare come questi elementi siano stati presenti anche nell'autore, che si è impegnato così a problematizzarli a denunciarne l'impraticabilità, convergendone la funzione in ottica positiva al fine di assoggettarli alla progettualità marxista. Non è quindi un caso che il Sanguineti maturo, guardando retrospettivamente al sé adolescente, abbia ritenuto la sua adesione alle forme ideologiche del materialismo storico come favorita proprio dal trapasso attraverso quei materiali irrazionalistici e esistenzialisti che stavano iniziando a permeare la cultura italiana, i quali «hanno dato una sorta di ripulitura primaria, con elementi critici, sia pure di tipo irrazionalistico-conservatore e magari reazionario, che però facevano piazza pulita di tante convenzioni».⁷⁵ La prima forzatura palazzeschiana, in tal modo, appare come l'inserimento del fiorentino all'interno del solco seguito dall'evoluzione del pensiero del genovese per il quale, a questo punto, attualizzare Palazzeschi non può che significare imprimergli quella che Sanguineti ha vissuto in prima persona come la naturale evoluzione e progressione di quel tipo di pensiero. È grazie anche a questa consapevolezza critica che, ad esempio, in sede ermeneutica, si può leggere e comprendere la palude magmatica di *Laborintus* non come «documento del "ritorno al disordine", bensì della lotta col disordine per dominarlo»,⁷⁶ risalendo la catena dell'espressività fino a rinsaldarne il nucleo ideologico, nello stesso procedimento per cui, in Marx, la riconquista di sé dall'alienazione risale il processo alienante stesso, per eradicarlo.

⁷⁴ N. d'Antuono, *Gli "anni salernitani" e il realismo dell'ideologia*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: Lavori in corso*, Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Cesati, 2012, p. 35.

⁷⁵ Intervista di G. Bonino, E. Sanguineti, *I miei consigli? Vigo, Dreyer e Buñuel*, «L'Indice dei libri del mese», XIII, 1996, 4, p. 15.

⁷⁶ T. Wlassics, *Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. IV, Milano, Marzorati, 1974, p. 1919.

«Verd ch'i ti brami verd»
Bozze per un ritratto di Pasolini
traduttore di Federico García Lorca

Giorgio Giuffrè

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

Accepting Rienzo Pellegrini's call to delve deeper into Pasolini's translations of twentieth-century Spanish poets, this research aims to investigate a largely overlooked aspect, perhaps the least known, of Pasolini's wide production. Placed between the categories of «tempo del mito» and «tempo della storia», in which Guido Santato includes Pasolini's dialectal production, the translations, including the Lorchian versions can be traced back to an aesthetic and cultural project which should have been a considerable part of a poetic anthology entitled *La zolja*. Despite its significant incompleteness, the manuscripts and typescripts of this anthology of contemporary poets, with particular reference to the Spanish poets of the 20th century, allow us to trace some sketches of Pasolini as a translator, or rather poet-translator.

Raccogliendo l'invito di Rienzo Pellegrini ad approfondire le traduzioni di Pasolini dai poeti spagnoli novecenteschi, la presente ricerca si propone di indagare un aspetto largamente trascurato, forse il meno conosciuto, dell'assai vasta produzione pasoliniana. Collocate a cavallo tra il «tempo del mito» e il «tempo della storia», efficaci etichette in cui Guido Santato racchiude la produzione friulana di Pasolini, le traduzioni dell'autore bolognese, tra le quali le versioni lorchiane, sono riconducibili a un progetto estetico e culturale che avrebbe dovuto assumere la forma di un'antologia poetica intitolata *La zolja*. Nonostante il suo stato di sostanziale incompletezza, i manoscritti e i dattiloscritti del florilegio di poeti contemporanei a noi pervenuti, con particolare riferimento ai poeti spagnoli del XX secolo, consentono di tracciare qualche schizzo del Pasolini traduttore, o meglio poeta-traduttore.

Parole chiave: friulano; Lorca; Pasolini; ricezione; traduzione.

Giorgio Giuffrè: Università di Torino
✉ giorgio.giuffre@edu.unito.it

Copyright © 2024 Giorgio Giuffrè
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. Il 'félibrige' friulano e la ghirlanda di Pasolini

Per rintracciare i prodromi dell'incessante vivacità progettuale pasoliniana in «quel paese di temporali e di primule»,¹ occorre risalire all'adolescenza bolognese di Pasolini, caratterizzata dal proficuo scambio di idee, dall'amicizia intellettuale e da tentativi editoriali² che avrebbero visto la luce soltanto nella stagione friulana. In tal senso, una tappa decisiva fu senz'altro l'eremo decameroniano di Versuta, durante il quale il poeta delle ceneri fondò, insieme alla madre e agli amici di Casarsa, una piccola scuola per i ragazzi sfollati, ai quali, durante la guerra, leggeva i grandi poeti contemporanei. Dalla sintesi tra esperienza poetica, vocazione pedagogica e riflessione linguistica scaturisce il «modesto félibrige»³ dell'Academiuta di lenga furlana, un istituto linguistico-letterario il cui organo principale è una rivista: lo «Stroligut di cà da l'aga», poi rinominato «Stroligut» e infine «Quaderno romanzo».

«Friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia»,⁴ è la formula, comparsa in apertura del primo numero, in cui è condensato il manifesto programmatico della rivista. Si tratta di un programma riconducibile al personale canone romanzo di Pasolini, un *fil rouge* che dal «fantasma estetico»⁵ del *trobar clus* provenzale approda ai più moderni e difficili poeti; o ancora, una tradizione che «trova la propria caratteristica essenziale nella coscienza della poesia, o, in termini più netti, nella poesia pura; e dove è quindi esasperata la ricerca linguistica». ⁶ Giacché i primi versi friulani di Pasolini nascono «all'incrocio tra lo studio della poesia provenzale [...], l'amore per i poeti spagnoli e la memoria delle recenti letture pascoliane»,⁷ non stupiscono le serie triadiche suggerite in una lettera inviata alla promettente poetessa Novella Cantarutti:

Parli della tua solitudine, perché non la popoli di letture? Hai Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Poi magari gli spagnoli: Machado, Jiménez, García Lorca. Poi magari i negri [*sic*] del Nord America. Il tutto dopo un'attenta lettura di Montale e Ungaretti, che, al nostro fine, direttamente, hanno meno possibilità di suggerimenti.⁸

Il valore di tale canone si estende oltre la mera dichiarazione di poetica o l'immediata indicazione di lettura: buona parte di questi poeti, infatti, sono stati tradotti da Pasolini e dai giovani compagni dell'Academiuta in vista della pubblicazione degli Strologùs, ma anche – e questo è il

¹ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1267.

² Tale tentativo si riferisce al progetto di «Eredi», rivista ideata da Pasolini insieme agli amici Francesco Leonetti, Luciano Serra e Roberto Roversi il 22 giugno 1941 e mai realizzata, cfr. R. Roversi, *Gioventù d'un poeta. Gli anni bolognesi di Pasolini nei ricordi di un amico*, «Bologna incontri», VI, 1975, II-12, p. 15.

³ P.P. Pasolini, *Lettera dal Friuli*, «La Fiera Letteraria», I, 1946, 21, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di S. De Laude, W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, p. 174.

⁴ Id., *Academiuta di lenga furlana*, «Il Strologut», I, agosto 1945, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 75.

⁵ Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 137, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 856.

⁶ Id., *Presentazione dell'ultimo «Strologut»*, «Libertà», 26 maggio 1946, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 164.

⁷ M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2021, p. 44.

⁸ P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 557.

caso di Pasolini e del cugino Naldini – della realizzazione di due volumi di poesia straniera contemporanea. Peraltro, proprio *poesiis forestis di vnei* è il sottotitolo della raccolta di traduzioni pasoliniane, che si sarebbe dovuta intitolare *La zoja*, appunto la ghirlanda. Il progetto, caratterizzato, come di consueto, dalla «tipica dismisura pasoliniana»,⁹ avrebbe compreso un numero piuttosto consistente di poesie tradotte principalmente in dialetto, da oltre dieci lingue, e tutte riconducibili ai filoni prediletti da Pasolini.

L'attenzione rivolta alle questioni linguistiche, mai scevre di implicazioni politiche, in particolar modo rispetto alle «piccole Patrie di lingua romanza»,¹⁰ consente di osservare da una prospettiva inconsueta il rapporto tra lingua e dialetto: «se innestato in una tradizione in lingua, e divenuto quasi “metafora” di questa lingua, – afferma Pasolini, sulla scorta delle teorie ascolicane – il friulano può riscattarsi non teoricamente ma praticamente dalla sua inferiore condizione di dialetto».¹¹ Ai fini di colmare tale distanza, proprio la traduzione costituirebbe per il friulano – benché nella pratica poetica esso si conservi entro l'alveo aurorale e cristallino di un «*pur langage de l'exil*»¹² – «il passo più probatorio»¹³ per la sua promozione a lingua:

Non si tratterebbe (e qui si innesta la nostra polemica anti-zoruttiana e anti-vernacola) di ridurre, ma di tradurre; cioè non si tratterebbe di trasferire la materia da un piano superiore (la lingua) a un piano inferiore (il friulano), ma di trasporla da un piano all'altro a parità di livello.¹⁴

2. Una cassapanca piena di manoscritti di uno dei tanti ragazzi poeti

La scrivania e la cassapanca della dimora casarsese sono i simboli della bulimia intellettuale del poeta delle ceneri. Lì si trovano le bozze e gli appunti di alcuni tra i suoi romanzi più riusciti, ma soprattutto le traduzioni poetiche in friulano, che una volta giunto a Roma, nel gennaio 1950, Pasolini domandò insistentemente al cugino Nico Naldini di salvare e di spedirgli:

Aspetto, intanto, con particolare ansia le traduzioni da Teocrito. Poi, per quanto dispero profondamente, ecco un nuovo incarico: spediscimi seduta stante gli “Scartafacci”,¹⁵ quelli che hai trovato nel cassetto destro della mia scrivania, per metterli in salvo. Nell'ultimo o nel penultimo di quei fascioletti ci devono essere delle traduzioni da Verlaine. Prima di spedirmi tutto assicuratenene.¹⁶

Oltre agli scartafacci e alle versioni dai francesi, è quantomeno verosimile che tra i materiali richiesti figurasse anche il fascicolo contenente le traduzioni dallo spagnolo e recante l'intestazione autografa di Pasolini, *Traduzioni. 'Piccola antologia ibèrica'* [corretto su: 'Pissula antologia ibèrica'], apposta sul frontespizio di una cartellina. I fogli manoscritti e dattiloscritti, in tutto

⁹ W. Siti, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 1783.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Academiuta di lenga furlana*, cit., ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 74.

¹¹ Id., *Presentazione dell'ultimo «Stroligut»*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 163.

¹² G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 8.

¹³ P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano, «Ce fastu?»*, XXIII, 1947, 5-6, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 282.

¹⁴ Ivi, pp. 282-283.

¹⁵ Gli scartafacci a cui si riferisce Pasolini nella lettera a Naldini corrispondono ai fascicoli contenenti le traduzioni da Guillaume Apollinaire, da Jules Laforgue, che recano l'intestazione *Scartafaccio '49*, e da Paul Verlaine, con l'intestazione *Scartafaccio '44-48*, tutte contenute nell'Archivio Pasolini (AP), cfr. W. Siti, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1784.

¹⁶ P.P. Pasolini, *Le lettere*, cit. p. 653.

una cinquantina, avrebbero dovuto comporre un florilegio di poeti spagnoli contemporanei nel pieno spirito degli anni Trenta del Novecento, durante i quali, in aperto contrasto con la politica culturale del regime, l'antologia e la traduzione si configurarono come preziosi strumenti di apertura verso ciò che «in linguaggio fascista si chiamava esterofilia».¹⁷

Benché rimasto incompiuto, il progetto di Pasolini rivela sin dal primo sguardo l'assoluta preminenza di García Lorca,¹⁸ pur essendo, il poeta granadino, meno apprezzato rispetto a Juan Ramón o ad Antonio Machado, come afferma il poeta stesso in un'intervista concessa al giornalista spagnolo Luis Pancorbo nel maggio del 1975, rispondendo ad alcuni quesiti posti dall'intervistatore riguardo al suo rapporto con la Spagna:

La poesía española ha tenido una gran importancia en mi período de formación, es decir, un poeta como Antonio Machado, o Juan Ramón Jiménez, han tenido más influencia sobre mí que Ungaretti o Montale. [...] Porque los leí en aquellos años, 1938, 1939, estaban traducidos, y los leí, y me quedé impresionado. Por ejemplo, Machado junto con Kavafis, y quizá Apollinaire ha sido el mayor representante de la poesía europea de este siglo. Y yo me quedé casi traumatizado al leer estos poetas. García Lorca, en cambio, me impresionó mucho menos.¹⁹

Tuttavia, l'encomio rivolto ai poeti più amati è un elemento del tutto secondario ai fini della ricostruzione della traiettoria ricettiva di Lorca e, ancor di più, della sua traduzione. Assumendo come centrale il dato cronologico, parrebbe piuttosto inverosimile che il sedicenne Pasolini, ancorché lettore insaziabile, avesse avuto modo di confrontarsi in maniera sistematica con la poesia lorchiana nel biennio '38-39 per diverse ragioni.²⁰ Innanzitutto, gli esigui contributi su García Lorca antecedenti il 1940 riguardano primariamente la notizia della morte del poeta,²¹ peraltro giunta tardivamente in Italia, e a latere la traduzione di Bo del *Llanto*, quella di Macrì dell'*Oda a Salvador Dalí* e alcuni articoli sulla poesia lorchiana.²² Perciò si fa strada l'ipotesi di

¹⁷ C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi* (1951), Torino, Einaudi, 1990, p. 197.

¹⁸ I componimenti spagnoli tradotti da Pasolini e inclusi nel Meridiano sono: quattro versioni da Juan Ramón Jiménez (*Doraba la luna el río, A la puente del amor, Sé bien que soy tronco, Viene una música lánguida*), cinque da Guillén (*Arroyo claro, Río, Los jardines, Advenimiento, Vocación de ser*), una da Salinas (*Far West*), e sei da Lorca (*Romance sonámbulo, Cazador, Canción de la muerte pequeña, Preciosa y el aire, La balada del agua del mar e Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*). Tra le traduzioni lorchiane non incluse nel Meridiano figurano anche *Malagueña, San Miguel (Granada), Romance de la luna, luna* e un tentativo cassato di *Canción de jinete*.

¹⁹ L. Pancorbo, *Es atroz estar solo. Entrevista con Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Occidente», tercera época, 1976, 4, pp. 42-43.

²⁰ La data del '39 è da escludere anche per Machado, per il quale il 1940 è «la data spartiacque tra la circolazione "specialistica" della poesia machadiana, che non oltrepassava la cerchia di ispanisti e letterati, e l'effettiva diffusione della sua poesia anche al di fuori di tali confini», S. Sartore, *La poesia spagnola nel Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato in cotutela, Università per Stranieri di Perugia e Universidad de Castilla-La Mancha, 2014-2015, p. 41. Tale data si potrebbe forse apporre alla prima lettura di Juan Ramón, di cui Carlo Bo tradusse cinque poesie che si aggiungono alle sette già tradotte l'anno precedente. Tuttavia, lo spartiacque anche per Juan Ramón Jiménez è il 1941, infatti a questa data risalgono sia i *Lirici spagnoli* sia il prezioso saggio *La poesia con Juan Ramón*. Quest'ultimo in particolare si trovava con certezza nella biblioteca di Pasolini recando il timbro della Libreria Beltrami di Firenze, cfr. G. Chiarcossi, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki, 2017, p. 12.

²¹ Cfr. M. Intaglietta, *García Lorca*, «Meridiano di Roma», IV, 1939, 18, 1939, p. 12.

²² Cfr. A. Marcori, *Poesia spagnola contemporanea*, «Letteratura», I, 1937, 2, pp. 124-138; C. Vian, *Note sulla poesia e sul teatro di Federico García Lorca*, «Vita e pensiero», XXV, 1939, 30, pp. 64-74. Si tenga presente che una più ampia diffusione della poesia lorchiana è principalmente ascrivibile a Carlo Bo e alle traduzioni e i saggi risalenti alla prima metà degli anni Quaranta, realizzati da figure come Oreste Macrì, Luigi Panarese e Giovanni Maria Bertini.

una lettura postdatabile di almeno un biennio rispetto a quanto dichiarato nell'intervista.²³ Il nome del poeta granadino, del resto, compare per la prima volta in un articolo scritto per «Architrave» nell'agosto 1942, quando, al ritorno da un raduno della Hitler-Jugend, Pasolini riflette sul concetto di cultura europea:

Così passeggiando con ansia quasi tremante, come chi si senta di respirare un'aria non regionale, ma europea, e quasi sommerso e sconcertato in essa, lungo le favolose vie di Weimar insieme con i giovani camerati spagnoli, io potevo, conversando con essi, risalire a Calderón e a Cervantes o a Velázquez, attraverso García Lorca o Picasso; soffermarci quindi, ciò che mi stava più a cuore, sull'ultima generazione di scrittori, i cui nomi a me erano nuovi. [...] Trovandomi con i miei amici, a discutere con i giovani spagnoli, noi potemmo discorrere abbastanza agevolmente di Machado, García Lorca ecc., mentre essi non conoscevano nemmeno il nome di Ungaretti.²⁴

L'incontro con i coetanei spagnoli nella cittadina tedesca ha consentito a Pasolini di travalicare i confini marcati dal rigido regionalismo culturale di regime e di affacciarsi sul panorama poetico della Spagna contemporanea, mentre le precedenti generazioni – da quella del '98 a quella del '27 – erano per lui già piuttosto familiari. Dal momento che il nome di Federico García Lorca era già noto in Italia, quantomeno limitatamente ai più attenti alle novità provenienti d'oltralpe, è facilmente attestabile una distinta conoscenza della poesia lorchiana all'altezza dell'estate del 1942. Del resto, la scoperta di Lorca per Pasolini «si deve al frontespiziano ed ermetico Carlo Bo»,²⁵ traduttore e prefatore della prima consistente raccolta di versi lorchiani comparsa in Italia,²⁶ nonché curatore della più celebre antologia degli anni Quaranta, i *Lirici spagnoli*,²⁷ che da vorace lettore quale era egli potrebbe aver posseduto nella sua vasta biblioteca.²⁸ Inoltre, a suffragare l'ipotesi di postdatare la scoperta di Lorca al biennio '40-41, contribuiscono diversi luoghi della corrispondenza epistolare con gli amici, ai quali l'aspirante poeta bolognese forniva consigli di lettura e giudizi sugli autori letti recentemente.²⁹

È una lunga fedeltà, quella con i poeti spagnoli, che perdurerà per buona parte del decennio friulano, passando per il decameroniano eremo a Versuta, necessaria tappa durante la quale i

²³ Una vicenda analoga riguarda la lettura giovanile di Freud, che Pasolini sostiene di aver letto interamente durante la sua adolescenza bolognese, mentre Nico Naldini pensa che si tratti di «un'enfasi memorialistica che anticipa i tempi di quella conoscenza, dato che Freud sotto il regime fascista era un autore proibito e solo un'edizione universitaria semiclandestina di *Tre contributi alla teoria sessuale*, ottenuta dalla riproduzione di un testo dattiloscritto, fu quella che Pasolini ebbe modo di leggere in quegli anni», N. Naldini, *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporalità e di primule*, a cura di N. Naldini, Parma, Guanda, 1993, p. 22.

²⁴ P.P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, «Architrave», II, 10 agosto 1942, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di S. De Laude, W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 7-9.

²⁵ Id., *Poesia popolare e poesia d'avanguardia*, «Paragone», VI, 1955, 64, 1955, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 597.

²⁶ Cfr. F. García Lorca, *Poesie*, a cura di C. Bo, Parma, Guanda, 1940.

²⁷ Cfr. C. Bo (a cura di), *Lirici spagnoli*, Milano, Corrente, 1941.

²⁸ «Comprava tutti i libri che desiderava, fino a possedere a vent'anni una biblioteca molto consistente di letteratura classica e moderna, di grandi monografie d'arte e di intere collezioni delle principali riviste del tempo: "Primato", "Prospettive", oltre alle annate arretrate del "Frontespizio", N. Naldini, *Al nuovo lettore di Pasolini*, cit., p. 17.

²⁹ Si vedano a tal proposito le lettere inviate all'amico Franco Farolfi tra l'inverno e l'autunno del 1941: «Ma queste ultime settimane ho forse esagerato in questo senso; ho letto in media un libro e mezzo al giorno; la mia cultura si è del tutto rinsanguata, si è estesa in nuove estese regioni, ancora in parte oscure: hanno tutto il fascino vergine di ciò che è ignoto e si deve scoprire. (Letteratura moderna, contemporanea s'intende)», P.P. Pasolini, *Le lettere*, cit., p. 346; «[...] E insieme ad essa molte altre passioni: quella dello spagnolo, quella del latino (!), quella dell'Arte (conseguenza di queste passioni sarà un'enorme spesa di libri)», ivi, p. 410.

versi lorchiani e machadiani allontanarono Pasolini e Naldini dalla tragica realtà bellica, immergendoli in quell'«Abril divino, que vienes l cargado de sol y esencias»³⁰ (*Canción primavera*) e porta con sé il ricordo del «buen perfume de la hierbabuena l y de la buena albahaca»³¹ (*El limonero lánguido suspende*). Risultato di tale inebriante esperienza di lettura è il parallelismo istituito tra il paesaggio andaluso di Lorca, quello castigliano di Machado e il Friuli de *La meglio gioventù*: un paesaggio simbolico-poetico caratterizzato da continui echi e reminiscenze, che costituiranno uno degli elementi chiave della traduzione dei poeti spagnoli. Non è dunque un caso che tra le «reti di lettura»³² degli anni friulani il nome di Lorca figuri imprescindibilmente, soprattutto «por su inclinación hacia lo popular y por la manera dialogada en que hace su poesía»,³³ ma anche in ragione del singolare impiego dell'analogia e del vivido espressionismo linguistico, che costituirà la cifra dello stile unico di Pasolini.³⁴

Riavvolgendo il nastro per recuperare il nocciolo dell'indagine, la centralità del dato cronologico è altrettanto fondamentale per quanto concerne l'individuazione del periodo preciso in cui Pasolini ha realizzato le sue versioni da Lorca. Come rileva Siti, le traduzioni «appartengono a un preciso progetto di politica culturale, databile agli anni 1945-1947»,³⁵ e nello specifico un foglietto che accompagnava lo «Stroligut» dell'aprile 1946 annunciava i volumi di traduzioni, ossia *Seris par un frut* di Naldini e *La zoja* di Pasolini, in preparazione per le Edizioni dell'Accademia. In conclusione, se Pasolini scoprì Lorca nel biennio '40-'41 è assai verosimile che le traduzioni lorchiane siano state realizzate tra il periodo della scuoleta di Versuta, e la fine del '47 o, al massimo, l'inizio del '48, che con l'avvicinamento al Partito Comunista sancisce di fatto la fine della stagione poetica friulana. La pietra definitiva è posta dal poeta stesso in un articolo intitolato *Dalla lingua al friulano* e pubblicato sulla rivista «Ce fastu?» il 31 dicembre 1947:

Noi abbiamo tentato traduzioni soprattutto dai moderni, in quanto presentano difficoltà il cui superamento sarebbe stato più probatorio per il friulano, mettendolo a confronto con un'asperata coscienza linguistica. Abbiamo tradotto quindi da Ungaretti, [...] J. Guillén, J. R. Jiménez, García Lorca.³⁶

3. «Romance sonámbulo», o «Verd ch'i ti brami verd»

Il *Romance sonámbulo*, uno dei componimenti capitali del *Romancero gitano*, fu composto da Lorca entro il settembre del 1923, data in cui il poeta granadino ne farebbe menzione in una lettera all'amico Melchor Fernández Almagro.³⁷ Il *Romance* lorchiano appare in Italia per la prima volta grazie alla mediazione di Bo, che lo include nella prima edizione delle *Poesie* di

³⁰ F. García Lorca, *Obras completas* (1965), vol. 1, recopilación y notas de A. Del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1980, p. 18.

³¹ A. Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de G. Ribbans, Madrid, Cátedra, 2021, p. 98.

³² G.L. Beccaria, *In contratempo. Un elogio della lentezza*, Torino, Einaudi, 2022, p. 8.

³³ J.C. Díaz Pérez, *Presencia de la cultura española en la obra de Pier Paolo Pasolini*, «Revista de Filología Románica», 1993, 1993, p. 66.

³⁴ Cfr. W. Siti, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana», VII, 1989, 1, pp. 97-135, ora in *Quindici riprese*, Milano, Rizzoli, 2022, pp. 127-160.

³⁵ Id., *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1783.

³⁶ P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, cit., p. 284.

³⁷ Cfr. A. Josephs, J. Caballero, *Introducción*, in F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, edición de A. Josephs, J. Caballero, Madrid, Cátedra, 2020, p. 70. Tuttavia, secondo gli autografi lorchiani pubblicati da Martínez Nadal il *Romance sonámbulo* sarebbe invece stato composto precisamente il 2 agosto del 1924.

Lorca, uscita nel 1940 per Guanda, poi successivamente nel 1941 nei *Lirici spagnoli*, sempre a cura di Bo, e nel 1943 sia nei *Poeti spagnoli contemporanei* di Bertini sia nella seconda edizione delle *Poesie*. Dal momento che l'antologia bertiniana è priva di traduzione italiana, sarebbe più probabile ipotizzare come fonte il secondo volume curato dall'accademico urbinato, di cui Pasolini avrebbe più verosimilmente potuto disporre. Quale delle traduzioni di Bo sia la fonte certa del poeta-traduttore bolognese è difficile a dirsi; tuttavia, esaminando alcune varianti testuali, si potrebbe propendere per i *Lirici spagnoli*.³⁸

*Romance sonámbulo*³⁹

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura 5
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana, 10
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

*Cansoneta sonàmbula*⁴⁰

Verd ch'i ti brami verd.
Verd àiar, verdís ramis.
La barcia sor'il mar,
Il çaval in montaña.
Con l'ombrena tai flancs 5
ic a duarm tal balcon,
vierda çar, vers çavei
con vui di frèit arzent.
Verd ch'i ti brami verd,
sot la luna gitana 10
li robis a la vuardin
ma ic non pol vuardalis.

Il *Romance* lorchiano immerge il lettore, sin dal primo dei suoi ottantasei *octosílabos asonantados*, in una coltre di ambiguità entro la quale è necessario muoversi cautamente, da un lato per via delle metafore ardite «capaci di creare risposdenze sottili che saldano in un unico blocco forme e profilo, realtà e apparenze, colori e sensazioni»;⁴¹ dall'altro in virtù dell'impossibilità di dire del colore verde, ma non soltanto, «que significa una sola cosa».⁴² Della prima strofa ottosillabica, il celebre verso incipitario «verde que te quiero verde» è architettato in maniera talmente suggestiva dal punto di vista fonosimbolico – con il vocalismo di –e appoggiato ora alla velare ora alla vibrante – da renderne assai complessa la traduzione.⁴³ Tuttavia, Pasolini non si scoraggia dinanzi all'impresa e traduce il metro ottonario con un settenario, a lui più familiare e congeniale, che estenderà pressoché all'intero componimento, salvo qualche sporadica eccezione. La modificazione del ritmo, percepibile sin da una prima lettura, è imputabile al maggior numero di parole

³⁸ Dal punto di vista formale la traduzione pasoliniana presenta la medesima suddivisione in strofe dei *Lirici spagnoli* (L.s.), che, contrariamente alle *Poesie* del 1943 (Po43), mancano di una divisione della seconda strofa tra il v. 24 e il v. 25, poi tra il v. 34 e il v. 35, e infine tra il v. 40 e il v. 41. Dal punto di vista lessicale invece al v. 17 «a grata» di Pasolini corrisponde a «frega» di (L.s.) e non a «raschia» di (Po43); al v. 27 «abit» si rifà a «montura» (L.s.) più che a «bardatura» (Po43); al v. 36 «desentimintri» richiama chiaramente «decentemente» (L.s.) e non «onoratamente» (Po43); al v. 52 «suna» corrisponde a «risuona» (L.s.) più che a «rimbomba» (Po43); al v. 73 «vas-cia» si rifà evidentemente a «vasca» (L.s.) e non già a «cisterna» (Po43). Non sono state considerate varianti di minor conto come segni di interpunzione poco rilevanti o forme alternative, la cui occorrenza è spesso dettata da precise scelte stilistiche del poeta-traduttore.

³⁹ C. Bo (a cura di), *Lirici spagnoli*, cit., pp. 282-291.

⁴⁰ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1440-1445.

⁴¹ G. Morelli, *García Lorca*, Salerno, Roma, 2016, p. 77.

⁴² A. Josephs, J. Caballero, *Notas*, in F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, cit., p. 229.

⁴³ Bo nelle *Poesie* del 1943 mantiene infatti il verso lorchiano nella sua traduzione, e lo stesso fa ad esempio Maria Rosso nel più recente volume *I poeti del Ventisette*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 193.

tronche presenti in friulano e, di conseguenza, impiegate dal poeta-traduttore che ne fa buon uso alternandole sapientemente con quelle piane in clausola, come testimonia esemplarmente la prima strofa. Dal secondo *octosílabo* di Lorca emerge il «viento verde», simbolo di oscuri presagi, che si alza e spira in *Preciosa y el aire*, al cui v. 64 la traduzione pasoliniana rende «viento» con «vint», come suggerisce anche il titolo, mentre «àiar» traduce l'«aire» del v. 2 di *Cazador*. «La barcia sor' il mar», con elisione della preposizione, e «il çaval in montaña», con conservazione della grafia spagnola per via dell'omofonia con il corrispondente italiano, sono due immagini giustapposte per antitesi «como medios de locomoción o más bien de transporte de mercancías». ⁴⁴ Se da un lato sono attinenti ai contrabbandieri che compariranno sulla scena al v. 25, d'altro canto, nell'ampio ventaglio di simboli lorchiani esse sono correlate alla presenza di una radice oscura insita nella voce di Lorca, di cui è etimologicamente martire Soledad Montoya, «caballo que se desboca | al fin encuentra la mar | y se lo tragan las olas» ⁴⁵ (*Romance de la Pena negra*).

Al v. 5 una misteriosa «sombra», secondo Morelli «l'ombra antropomorfa della morte», ⁴⁶ cinge una donna «tai flancs» – così Pasolini rende il lorchiano «cintura» –, che «sueña en su baranda». Dopo una sequenza eminentemente lirica capace di calare tutti gli elementi in un paesaggio traslucido, Lorca introduce un piano narrativo grazie alla presenza di un'ignota figura femminile che in Pasolini «a duarm» e non «a insumia», alterando così l'onirico sonnambulismo ordito dal poeta granadino. Se la «vierda çar», con dittongamento insolito funzionale però al mantenimento dello schema metrico, e i «vers çavei» della ragazza possono essere compenetrati tanto di vita quanto di morte, non v'è alcun dubbio per quanto riguarda l'attributo seguente. Infatti, i lorchiani «ojos de fría plata», linearmente tradotti con «vui di frèit arzent», sono correlati sia per la forma circolare sia per il colore dettato dalla metafora materiale ⁴⁷ alla «luna gitana» del v. 10, che nel *Romancero* tornerà sotto forma di «ajo de agónica plata» ⁴⁸ (*Muerto de amor*). Procedendo tra gli ultimi versi della prima strofa, il ritorno dell'incipitario «verde que te quiero verde», che rinnova l'insolubile ambiguità circa lo statuto del tu, anticipa l'altrettanta vaghezza scaturita dai due *octosílabos* finali. Suggestionati dal potere della «luna gitana» anche gli elementi inanimati divengono presenze antropomorfe dotate di vista. Queste «la están mirando | y ella no puede mirarlas», anche se nella versione pasoliniana tale intensità dello sguardo, determinata dalla perifrasi progressiva lorchiana, sfuma nell'indicativo presente «a la vuardin». Un tentativo di compenso è individuabile nell'avversativa pasoliniana del v. 12 che mira a sottolineare lo scarto tra chi osserva e chi, inerme e cinto da un'oscura coltre, viene osservato.

Considerando la strofa nella sua interezza, oltre al settenario che assicura unità strutturale alla versione pasoliniana, una rispondenza ai versi assonanzati di Lorca è costituita dalle rimalmezzo «àiar»-«mar» e «çaval»-«tal» e da precise corrispondenze fonosimboliche, come testimoniano i vv. 7-8. L'inversione «vers çavei», rispetto all'originario «pelo verde», è dunque funzionale a

⁴⁴ M. Gauthier, *Poesía y Realidades en el «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 2010, p. 88.

⁴⁵ F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 408.

⁴⁶ G. Morelli, *García Lorca*, cit., p. 77.

⁴⁷ Per un elenco esaustivo delle metafore lorchiane riferite ai materiali e, in particolare ai metalli, cfr. C. Zardoya, *La técnica metafórica de Federico García Lorca*, «Revista Hispánica Moderna», XX, 1954, 4, p. 323.

⁴⁸ F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 421.

sottolineare la combinazione tra la vibrante e i timbri vocalici -a ed -e, unitamente ai dittonghi che occorrono in entrambi i versi.

Verde que te quiero verde.		Verd ch'i ti brami verd	
Grandes estrellas de escarcha		grandis stelis di brusa	
vienen con el pez de la sombra	15	vegnin cu'l pes d'ombrena	15
que abre el camino del alba.		c'a viers la strada a l'alba.	
La higuera frota su viento		Il figar a grata il vint	
con la lija de sus ramas,		cu «...» dai soi ramps,	
y el monte, gato garduño,		la montaña, giat lari,	
eriza sus pitas agrias.	20	[...]	20
Pero ¿quién vendrá? Y por dónde?		Cùì vegnia? Par dulà?	
Ella sigue en su baranda,		Ic simpri sta al balcon	
verde carne, pelo verde,		verda ciar, verd ciavièl,	
soñando en la mar amarga.		sugnant il mar amaru.	

Dopo il reiterato verso incipitario la seconda strofa si apre con un'altra sequenza lirica, il cui susseguirsi di immagini contribuisce alla vivificazione del paesaggio e alla simbolica definizione dello stesso. In primo luogo, figurano le grandi stelle «di brusa», venetismo per «escarcha», e il «pez de sombra», evidente rimando alla «noche llena de peces»⁴⁹ (*Preciosa y el aire*), che indica il cammino all'alba. Stagliate sul limitare del giorno, momento di «confluencia de luz y sombras»,⁵⁰ compaiono gli altri due elementi animati: da un lato il fico che «frota su viento», privato nella traduzione del possessivo «su» con il rischio di rendere ambiguo il verso, e dall'altro il monte, «gato garduño», accostato a un animale che «tiene fama de saltar tapias y comer gallinas»,⁵¹ appunto un «giat lari». In questa sequenza Pasolini procede con l'impiego del settenario, interrotto da un solo ottonario al v. 17, mentre dal punto di vista lessicale, oltre all'omissione dell'intero v. 20 e del sostantivo «lija», sono rilevanti i termini «strada» e «alba», italianismi solo apparenti giacché presentano la pasoliniana desinenza in -a, comune a buona parte della poesia friulana di Pasolini; e infine il plurale monosillabico «ramps» al posto del bisillabico «ramis».

Il v. 21 costituisce un netto spartiacque per via della duplice interrogazione che preannuncia l'arrivo e l'entrata in scena di qualcuno, fattore di drammatizzazione del componimento poetico, come si vedrà a partire dal v. 25. Oltre alla sostituzione del futuro spagnolo con il presente indicativo friulano, negli ultimi tre versi il costruito «sigue» con gerundio viene rimpiazzato dall'avverbio «sempri» che indica il protrarsi del sogno della giovane gitana.

– Compadre, quiero cambiar	25	– Compari i vuei giambià	25
mi caballo por su casa,		il ciaval cu la ciasa,	
mi montura por su espejo,		il me abit pal so spieli,	
mi cuchillo por su manta.		il curtis pal pleòn.	
Compadre, vengo sangrando,		Compari, insanganàt	
desde los puertos de Cabra.	30	i vend ai puàrts di Cabra.	30
– Si yo pudiera, mocito,		– Si podares, fantàt,	
ese trato se cerraba.		il contràt i farès.	
Pero yo ya no soy yo,		Ma jo i no soi pi jò,	
ni mi casa es ya mi casa.		ciasa me a no è me.	

⁴⁹ Ivi, p. 395.

⁵⁰ C. Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 138.

⁵¹ A. Josephs, J. Caballero, *Notas*, cit., p. 230.

Il piano drammatico del componimento si inserisce *ex abrupto* con una parte dialogica in cui, riprendendo e rinnovando l'antica arte del *romancero*, Lorca narra le avventure non già di eroi della tradizione bensì di due contrabbandieri; si tratta precisamente di ciò che Josephs e Caballero definiscono «la agitanización del universo». ⁵² Attraverso i diversi allocutivi impiegati nel testo lorchiano si percepisce lo stacco delle voci, segnalato già nella traduzione di Bo dai trattini, che permette di individuare i ruoli dei due interlocutori, cioè l'amante e il padre della ragazza. Il primo si rivolge al secondo manifestando il suo desiderio di cambiare vita e cessare l'attività contrabbandiera abbandonandosi a un'esistenza tranquilla dedicata all'amore per sua figlia, e lo fa attraverso l'anaforica contrapposizione di tre elementi afferenti ora alla *gitanería* ora alla vita sedentaria. Nei settenari pasoliniani il «ciaval», il «me abit», cioè la montura del cavallo, e il «curtis», nuovamente senza l'aggettivo possessivo – elementi senza i quali il gitano diverrebbe un cervantino caballero Andrés – dovrebbero essere scambiati con la «ciasa», il «so spieli» e il «pleòn». L'assenza dell'anafora degli aggettivi possessivi «mi» e «su» nella versione di Pasolini non consente di mettere a fuoco la radicalità del cambiamento che vuole compiere il giovane liberandosi soprattutto del coltello e del cavallo, paradigmaticamente associati alla morte nella poesia lorchiana. Alla prima richiesta il gitano aggiunge, sempre rivolgendosi al *compadre*, «vengo sangrando, l desde los puertos de Cabra», che, sia per mantenere la misura del settenario sia per creare una rima con «fantà» e una rimalmezzo con «puàrts», viene tradotto con il participio «insanganà» prima del verbo venire.

Non si fa attendere la risposta del padre della giovane gitana, le cui parole rendono ancor più fosche le vicende di Cabra, occorse al di fuori del testo e dinanzi alle quali egli è impotente: «pero yo ya no soy yo, l ni mi casa es ya mi casa». L'allitterazione dell'approssimante palatale, seppur parzialmente, è mantenuta da Pasolini, il quale rende personale il verso «se cerraba» riferito verosimilmente a un accordo matrimoniale. Tuttavia, il «contrà» non può più essere siglato poiché mentre i due discorrono, come ben evidenzia Ramos-Gil, «ya es tarde; la gitana se halla en los “barandales de la luna l por donde retumba el agua”». ⁵³

– Compadre, quiero morir decentemente en mi cama. De acero si puede ser, con las sábanas de Holanda. ¿No ves la herida que tengo desde el pecho a la garganta?	35	– Compari i vuei murì tal me jet, desentimintri. Sa è pussibil, di fiar, e cu'ì pleons di Olanda. Ioditu se ferida dal sen al gosarò?	35
– Trecientas rosas morenas lleva tu pechera blanca. Tu sangre resuma y huele alrededor de tu faja Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa.	40	– Tresinta rosis scuris ta la blanca ciamesa. Il sanc al <...> e a odora intor da la to fasa. Ma jo i no soi pi jò, ciasa me a no è me.	40
	45		45

Il *mocito*, dunque, cambia la sua richiesta manifestando il desiderio di morire «decentemente en mi cama», che nella traduzione di Pasolini subisce l'inversione «tal me jet, desentimintri»

⁵² Idd., *Introducción*, cit., p. 68.

⁵³ C. Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, cit., p. 125.

dando vita a un ottonario assonanzato con il verso precedente. Il giaciglio assume tuttavia una configurazione ben precisa, infatti esso, «de acero si puede ser, | con las sábanas de Holanda», allude chiaramente alla risonanza funebre dei metalli e della «sábana», che ricomparirà nel celebre *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Per quanto concerne l'ambito lessicale, «sa», «possibil» e «fiar» si discostano naturalmente dalla forma friulana dal momento che essa è intrisa di quel veneto parlato *di cà da l'aga*, cioè sulla sponda destra del Tagliamento, e dell'italiano letterario, che resta il codice di riferimento per il poeta-traduttore. Sempre inerente al lessico, il termine «pleon», invece, manifesta qui la sua natura polisemica traducendo tanto «manta» quanto «sábana», che peraltro indica la ferita riportata dal giovane gitano «desde el pecho a la garganta».

Per mantenere invariato lo schema metrico di settenari, interrotto solamente dall'ottonario del v. 36, Pasolini riduce al minimo l'elaborazione del verso sostituendo la relativa «que tengo» con il dimostrativo «se», ed elimina la negazione che introduceva la domanda retorica. Ne scaturisce una più asciutta e disadorna domanda «ioditu se ferida | dal sen dal gosaròt?», di cui l'ultimo termine, indicante il gozzo, mostra una certa prossimità tanto con il friulano *gose* quanto con il veneto *gòso*. Nella risposta del *compadre* figura un'iperbolica metafora floreale di ascendenza barocca che evidenzia il contrasto cromatico tra il colore del sangue e quello che «leva tu pechera blanca», semplificato in Pasolini nel complemento «ta la blanca ciamesa», che in parte scarnifica l'espressionismo del verso lorchiano. I versi successivi presentano un *signum crucis* nella traduzione proprio in corrispondenza del verbo spagnolo «rezuma», che significa emanare o trasudare riferito in questo caso al sangue, mentre «faja» è reso con la forma degeninata «fása» rispetto al friulano standard «fasse». Nonostante l'insistenza del giovane, la risposta del padre si arena sulla constatazione dell'impossibilità di agire in balia delle forze oscure che percorrono il *Romancero*: «la “pena negra”, la “soledad sin descanso”, el dolor de cauce remoto que mantiene despiertas las cosas y no está presente en el espíritu». ⁵⁴

– Dejadme subir al menos	– Lassimi vegni su
hasta las altas barandas	fin ai als balconùs
¡dejadme subir! dejadme,	lassimi, ah, vegni su
hasta las verdes barandas. 50	fin ai vers balconùs. 50
Barandales de luna	«...» da la luna.
por donde retumba el agua.	dulà c'a l'aga suna.

L'estesa seconda strofa si conclude con sei versi teatrali dal pathos crescente in cui l'innamorato riprende parola supplicando il padre della ragazza affinché lo lasci salire «hasta las verdes barandas». Il desiderio impellente di arrivare a casa e vedere la «niña amarga» si manifesta al v. 49, dove all'esclamazione si accompagna l'iterazione del verbo, sostituito in Pasolini per necessaria *brevitas* dall'interiezione, che peraltro è ampiamente ricorrente in Lorca. Nonostante tale alterazione della sfumatura semantica, non viene compromessa in alcun modo l'identificazione dei tre elementi cardinali, «barandas», «luna» e «agua», che, anzi, il poeta-traduttore correla strutturalmente grazie all'identità di rima. Ciononostante, la versione pasoliniana si dimostra ulteriormente incompleta proprio al v. 51, dove il termine «barandales», cioè ringhiere, resta privo di traduzione. Al verso seguente, invece, lo spagnolo «retumba» restituisce anche foneticamente

⁵⁴ Ivi, pp. 38-39.

l'impressione dello sprofondamento e dell'annegamento, che la traduzione, occupata a ricreare la rima, non riesce a rendere con «suna», calco della versione di Bo.

Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas.		A van su i doi comparis fin in alt sui pajols.	
Dejando un rastro de sangre.	55	Lasant un fil di sanc	55
Dejando un rastro de lágrimas.		Lasant un fil di lacrimis.	
Temblaban en los tejados Farolillos de hojalata.		A trimavin sui cops lampionùs di lata.	
Mil panderos de cristal herían la madrugada.	60	Mil tamburs di cristàl a ferivin l'aurora	60

La terza strofa, che consta di soli otto versi nell'edizione di Bo, riporta in primo piano la dimensione narrativa che si sviluppa con la salita dei «dos compadres | hacia las altas barandas», di cui Pasolini muta il complemento diretto rendendolo indiretto in «fin in alt sui pajols», variante lessicale del già impiegato «balcon». I vv. 56–57 sono costruiti secondo il parallelismo «sangre»–«lágrimas» che indica le tracce lasciate dai due uomini mentre salgono in casa, uno sanguinando e l'altro piangendo. In Pasolini «rastro» è tradotto con «fil», una lieve variazione sul testo lorchiano dal cui significato originario tuttavia non si discosta, mentre il termine «lacrimis» manca della sonorizzazione della velare, che è tipica del friulano di Pasolini in questo contesto. Chiudono la strofa due immagini spalmate su quattro versi, di cui nella prima, contenuta nell'unico senario della strofa, figurano dei lampioncini di latta che «a trimavin sui cops», traducendo metonimicamente «los tejados». Della seconda invece, come dice lo stesso Lorca, il significato deve rimanere oscuro e non si può spiegare, nonostante i «panderos de cristal» rimandino al tamburello suonato da Preciosa nell'omonimo componimento lorchiano. Pasolini riprende il settenario lasciato al v. 57 e traduce quest'ultima immagine simbolica mantenendo intatto il quoziente di oscurità e mistero insito nel testo di partenza.

Verde que te quiero verde, verde viento. Verdes ramas. Los dos compadres subieron. El largo viento dejaba en la boca un raro gusto	65	Verd ch'i ti brami verd verd àiar, verdís ramis. Sevin su i doi comparis. Il lunc vint a lassava in bocia un stran savòur	65
de hiel, de menta y de albahaca. ¡Compadre! ¿Dónde está, dime, donde está tu niña amarga? ¡Cuántas veces te esperó!		di fièl, menta e basilic. Compari! Dulà èisa, dimi la nina amara? Quant c'a ti à spetàt.	
¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo, en esta verde baranda!	70	Quant c'a ti ò spetàt, musa fres-cia, nigra testa in chistu verd balcon!	70

Nei primi versi della penultima strofa fa il suo ritorno quella voce fantasmica che proviene da spazi indefiniti portando con sé una duplice traccia, colta e popolare, e avvolgendo «todo el romance en un velo de irrealidad y pesadilla».⁵⁵ Poi dinanzi agli occhi dei «doi comparis», posposti al verbo nella traduzione, spira «el largo viento» che lascia nelle loro bocche l'amaro sapore di

⁵⁵ Ivi, p. 226.

«fièl, menta e basiilc», senza la ripetizione della proposizione «de». Riprende invece la sezione dialogica al v. 67, quando il *mocito*, impiegando il *tuteo*, domanda al padre dove si trovi la «tu niña amarga», la cui correlazione con la morte per acqua è già presagita dall'attributo che l'accompagna. La versione pasoliniana riduce allo scheletro il senso di sospensione e di attesa creato dall'iterato «donde está» e dalla frapposizione dell'imperativo «dime» nell'originaria domanda lorchiana.

Nella risposta del *compadre* gli interventi di Pasolini, oltre all'eliminazione dell'anaforico «veces», risultano evidenti soprattutto al v. 70, dove la traduzione riporta una significativa variazione rispetto al testo *source*. «Quant c'a ti ò spetà», infatti, attribuisce la condizione di indugio e di attesa al padre della ragazza, mentre nel *Romance* di Lorca è lei che avendolo aspettato invano si toglie la vita morendo annegata, come la *niña* di *Poeta en Nueva York*. Dopo i due senari di Pasolini seguono i mutati tratti distintivi con cui si identifica la ragazza, ovverosia da un lato l'assonanzata «musa fres-cia, nigra testa», la cui vitalità è sopraffatta dal colore nero, e dall'altro il «balcon» illuminato dalla mortale luce verde della luna.

Sobre el rostro del aljibe, se mecía la gitana.		Tal vuli da la vas-cia a si mouf la gitana.	
Verde carne, pelo verde,	75	Verde ciar, verda testa	75
con ojos de fría plata.		cun vui di frèit arzent.	
Un carámbano de luna		Un <...> di luna	
la sostiene sobre el agua.		la ten su sora l'aga.	
La noche se puso íntima		La not a si fá íntima	
como una pequeña plaza.	80	coma un pìsul curtif.	80
Guardias civiles borrachos		Carabiners bevùs	
en la puerta golpeaban.		a batin ta la puarta.	
Verde que te quiero verde.		Verd ch'i ti brami verd.	
Verde viento. Verdes ramas.		Verd aiar, verdìs ramis.	
El barco sobre la mar.	85	La barcia sor'il mar	85
Y el caballo en la montaña.		Il çaval in muntagna.	

L'ultima strofa si apre con la gitana che «a si mouf» – mentre in Lorca «se mecía» – «tal vuli da la vas-cia», cioè sopra il centro del pozzo, luogo angosciante e profondo in cui, insieme alle «hondas cisternas»⁵⁶ (*Poema de la soledá*), giacciono inermi i corpi dei morti per acqua. Pasolini, per non modificare la struttura metrica della strofa, traduce «sobre» con il monosillabico «tal» e non con «sora», come farà al v. 78, poi sceglie «vas-cia» per tradurre «aljibe» e «vuli» per «rosto», non alterando in alcun modo il significato della metafora pur cambiandone i referenti. Nei due versi seguenti ricompaiono invece «verde carne, pelo verde» e «ojos de fría plata», tratti identificativi della donna che il poeta-traduttore ripropone nella versione friulana in due settenari identici a quelli dei vv. 7-8. Più avanti il «carámbano de luna», che «la ten su sora l'aga», non viene tradotto da Pasolini, il quale procede verso la notte intima paragonata al «pìsul curtif», cioè il cortile che rimpiazza la lorchiana «pequeña plaza». In questa strofa la versione realizzata dal poeta-traduttore bolognese è quasi del tutto priva delle assonanze che caratterizzano il testo di Lorca e mantengono tra loro legati gli elementi maggiormente significativi. L'ultimo cambiamento significativo nel testo pasoliniano è ravvisabile al v. 82, dove l'originario sintagma «en la puerta» viene

⁵⁶ F. García Lorca, *Obras completas*, cit., p. 167.

postposto al verbo «a batin», ripristinando l'ordine SVO proprio in corrispondenza dei settenari che concludono la vicenda dei tre gitani sui quali si è abbattuta la *Pena negra*. Dopo i colpi alla porta delle «guardias civiles borrachos», per eccellenza antieroi e nemici dei gitani, l'atmosfera onirica introdotta nei primi quattro versi ritorna dando vita a una struttura ad anello e dissolvendo nella sua opacità il *mocito* e il *compadre*, «el barco sobre la mar» «y el caballo en la montaña». Si tratta, come afferma Scamuzzi, della «più chiara manifestazione che il canto dell'umanità sofferente può portare al secolo della crisi».⁵⁷

4. Bozze per un ritratto di Pasolini traduttore

Il traduttore di poesia, «anche se finge ossequi alla natura, all'oggetto e quindi al testo di partenza, in pratica opera in vista del testo d'arrivo».⁵⁸ Sulla scorta del ritratto fortiniano del traduttore, con lo sguardo teso verso la foce e le spalle voltate alla sorgente, il testo d'arrivo, che necessita primariamente di un'analisi comparativa con il testo di partenza, in ultima analisi merita anche un'autonoma e indipendente valutazione critico-qualitativa.⁵⁹ L'ipotesi di Fortini, come ammette lo stesso autore, non è scevra di dubbi e di riserve, benché, nonostante la sua provvisorietà, sembri applicabile al caso di Pasolini. Nelle sue versioni da Lorca egli rivolgerebbe chiaramente il suo orientamento verso il *target context*, – si badi, dunque, non solo verso il testo –, in quanto la «letterarizzazione della lettera», come la definisce Berman, sarebbe motivata da ragioni letterarie ed extra-letterarie ambedue individuabili nella scelta del friulano. Riavvolgendo il nastro si può fare ritorno con maggiore indugio sulle parole dello stesso Pasolini, il quale, accantonando le questioni meramente letterarie, afferma a proposito delle traduzioni che «la dignità del friulano sarebbe egualmente dimostrata anche da una mediocre riuscita di una simile operazione».⁶⁰ È dunque lecito domandarsi se si possa parlare di traduzione etnocentrica o di acculturazione seguendo la prospettiva extra-letteraria, e se piuttosto la lettera, scalzata dal suo centro di gravità, mantenga ancora la sua centralità o si defili dirigendosi verso una parziale autonomia del testo di arrivo rispetto a quello di partenza. Non è certo semplice fornire una risposta sistematica e universalmente valida, benché nel binomio letteralità-letterarietà Pasolini sembri propendere per quest'ultima, meno interessato a una resa letterale del testo quanto più incline a una sua ri-scrittura. Il bisogno di ricostruire analogicamente in friulano, e non di tradurre, non scaturisce dalla distanza o dall'incomunicabilità tra le due lingue, bensì dall'intenzione chiara di innestare i propri moduli poetici sulla voce e sulla scrittura di Lorca. Sfruttando alcuni punti di contatto, come il largo impiego del settenario e le corrispondenze fonosimboliche ricreate *mutatis mutandis* nella traduzione, il dantesco legame musaico si disgrega «ricomponendosi poi nel testo d'arrivo ma con altra gerarchia».⁶¹ Lo straniamento che ne deriva è ben visibile nelle versioni pasoliniane, in cui la traduzione si configura innanzitutto come un'operazione di selezione che privilegia alcuni aspetti invece di altri. Del resto, la traduzione pone sempre un

⁵⁷ I. Scamuzzi, *L'eterno canto della Pena: Adorno, Garcia Lorca e il Cante Jondo*, in G. Sertoliet al. (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. 558.

⁵⁸ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Trinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 118.

⁵⁹ Ivi, p. 85.

⁶⁰ P.P. Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, cit., p. 283.

⁶¹ F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 116.

problema di forma e di stile rispetto a cui il traduttore delinea una propria personale «gerarchia di elementi»⁶² che non rispecchia necessariamente quella presente nel testo di partenza.

Considerando invece l'aspetto meramente letterario, il movimento di allontanamento dall'originale compiuto dalla traduzione accentua lo scavo nei più profondi antri della parola, laddove risiede «la lingua pura che è stata esiliata».⁶³ La prossimità *de lonh* tra lingua traducete e lingua tradotta, cioè l'«albergo nella lontananza»,⁶⁴ è infatti l'elemento essenziale affinché l'estraneo si apra al proprio spazio poetico, e dunque linguistico, preservando nella sua manifestazione un vento di novità. Inoltre, tale carattere della traduzione risulta ulteriormente accentuato se all'incontro tra le lingue poetiche si aggiungono anche quelle private – come il friulano di Pasolini – le quali sono foriere di significati estranei alla dimensione letteraria, capaci di spiegare da una diversa prospettiva le sue motivazioni estrinseche, cioè non rintracciabili nel testo. Le traduzioni in friulano da Lorca richiedono, dunque, la fissità di uno sguardo che, con un occhio sul testo e uno sul mondo, possa elaborarne gli innumerevoli stimoli da sintetizzare in un'immagine complessa, magari caleidoscopica.

⁶² Ivi, p. 124.

⁶³ Ivi, p. 16.

⁶⁴ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, trad. it. di G. Giacometti, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 62.

Francesco Biamonti e la Guerra d'Algeria Notizie su un romanzo incompiuto

Matteo Navone

Pubblicato: 7 agosto 2024

Abstract

The Ligurian writer Francesco Biamonti (1928–2001) is best known for his five novels published by Einaudi between 1983 and 2003. This essay investigates the period preceding the writer's publishing debut, *i.e.* the long literary 'apprenticeship' that saw Biamonti, between the late 1950s and the end of the 1970s, working on various projects, all of which were destined to remain unfinished, but nonetheless interesting for understanding the genesis of themes and images characteristic of the novels of his maturity. More specifically, this study deals with the so-called 'romanzo algerino', an outline inspired by the events of the Algerian War, of which Biamonti composed several partial drafts. The different compositional phases of this draft, its links with other unfinished Biamonti works (*Il testimone inumano* and the *Romanzo di Gregorio*) and its possible literary ancestry are reconstructed here in the light of the manuscripts and typescripts conserved at the writer's home-archive in San Biagio della Cima, in the Imperia province.

Lo scrittore ligure Francesco Biamonti (1928–2001) è noto soprattutto per i suoi cinque romanzi pubblicati presso Einaudi tra il 1983 e il 2003. Il saggio indaga il periodo che precedette l'esordio editoriale dello scrittore, ovvero il lungo 'apprendistato' letterario che vide Biamonti, tra i tardi anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, impegnarsi su diversi progetti romanzeschi, tutti destinati e rimanere incompiuti, ma comunque interessanti per comprendere la genesi di temi e immagini caratteristici dei romanzi della maturità. Più precisamente, questo studio si occupa del cosiddetto 'romanzo algerino', un abbozzo ispirato agli eventi della Guerra d'Algeria, del quale Biamonti compose varie stesure parziali. Le diverse fasi compositive di questo abbozzo, i suoi legami con altri incompiuti biamontiani (*Il testimone inumano* e il *Romanzo di Gregorio*) e le sue possibili ascendenze letterarie vengono qui ricostruite sulla base dei manoscritti e dattiloscritti conservati presso la casa-archivio dello scrittore a San Biagio della Cima, in provincia di Imperia.

Parole chiave: «L'angelo di Avrigue»; letteratura italiana contemporanea; Malraux; storia della Francia; Tolstoj.

Matteo Navone: Università degli Studi di Genova
✉ matteo.navone@unige.it

1. Tra le carte dell'archivio di Biamonti¹

Gli studi più recenti dedicati allo scrittore ligure Francesco Biamonti si sono esercitati volentieri nel non semplice compito di fare luce sui suoi primi tentativi letterari, ovvero quelli antecedenti al 1983, anno di pubblicazione del suo primo romanzo, *L'angelo di Avrigue*, tassello iniziale della 'pentologia' einaudiana proseguita con *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994), *Le parole la notte* (1998) e il postumo *Il silenzio* (2003).² La difficoltà principale di queste ricerche è stata quella di aggirare il riserbo e i depistaggi con i quali Biamonti ha sempre cercato di scoraggiare e sviare i tanti interlocutori che hanno provato a incalzarlo su questo tema,³ paradossalmente però lo strumento principale per colmare almeno una parte di queste reticenze l'ha fornita l'autore stesso, attraverso le sue carte e i suoi libri, oggi ancora conservati presso quella che fu la sua abitazione a San Biagio della Cima,⁴ nell'estremo ponente ligure. Sono stati infatti proprio questi documenti, assieme alle altrettanto preziose testimonianze di amici e familiari, a permettere a diversi studiosi – in particolare a Claudio Panella, Simona Morando, Matteo Grassano⁵ – di ricostruire con profitto le letture e gli esperimenti di scrittura che costituiscono le radici del Biamonti conosciuto e caro alla comunità dei suoi lettori. Il presente contributo intende inserirsi in questo filone, occupandosi di un testo incompiuto pubblicato per la prima volta nel 2014, e solitamente indicato negli studi con il titolo convenzionale di *romanzo algerino*.⁶

¹ Questo contributo prosegue una ricerca avviata una decina di anni fa, alla quale sono legati due miei precedenti lavori: cfr. M. Navone, «*Fredde oasi*» e «*sporchi paradisi*»: un abbozzo di romanzo inedito, in S. Morando, G.L. Picconi, C. Ramella (a cura di), *Per Francesco Biamonti*, «Resine», XXXII, 2014, 141-142, pp. 29-30; Id., *Sull'incompiuto 'racconto algerino' di Francesco Biamonti. Prime novità dalle carte d'archivio*, in M. Grassano, C. Panella (a cura di), *Francesco Biamonti: le carte, le voci, gli incontri*, Atti del Convegno Internazionale (San Biagio della Cima-Ventimiglia, 22-23 ottobre 2021), Genova, Il canneto, 2023, pp. 43-55, in parte qui rielaborato e aggiornato nel par. 2.

² Tra le riedizioni dei romanzi biamontiani, va segnalata la recente proposta in volume unico dei primi tre libri: F. Biamonti, *L'angelo di Avrigue. Vento largo. Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 2020.

³ Valga per tutte la citatissima risposta data a Paola Mallone, da cui traspare un totale disinteresse per il 'biografismo' letterario: «Io sono da cancellare. La mia vita non conta nulla; i miei natali non hanno importanza; il mio paese è insignificante. Scriva che non si sa nulla. Che sono stato abbandonato da degli zingari di passaggio. [...] Scriva che non credo alle biografie» (*Intervista*, in P. Mallone, «*Il paesaggio è una compensazione*». *Itinerario a Biamonti. Con appendice di scritti dispersi*, Genova, De Ferrari, 2001, pp. 47-59: 50).

⁴ L'archivio e la biblioteca sono gestiti dall'Associazione «Amici di Francesco Biamonti», attiva dal 2002. Ringrazio in particolare il presidente dell'associazione, Corrado Ramella, e Gian Luca Picconi per il prezioso aiuto con cui hanno supportato la mia ricerca. Una prima descrizione dell'archivio di casa Biamonti (ora da aggiornare, soprattutto per quanto concerne la parte manoscritta) è in C. Panella, «*Io sono da cancellare*». *Memoria e oblio nell'archivio di Francesco Biamonti*, in C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino (a cura di), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011), t. III, Pisa, Ets, 2013, pp. 223-232.

⁵ Per tutti loro, si rimanda ai contributi citati nelle note successive.

⁶ Cfr. F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, in S. Morando, G. L. Picconi, C. Ramella (a cura di), *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 31-45. Anch'io adotto qui la formula 'romanzo algerino', diversamente da quanto fatto nel mio precedente *Sull'incompiuto 'racconto algerino' di Francesco Biamonti*, cit., dove usavo appunto l'espressione 'racconto algerino': mi hanno

Prima di addentrarsi nella questione, è utile riepilogare alcune coordinate biografiche essenziali.⁷ Biamonti esordì ufficialmente come scrittore relativamente presto, nel 1951, quando, poco più che ventenne e fresco di diploma in ragioneria, vide il suo racconto *Serenità tra i fiori* incluso in un opuscolo edito in occasione della battaglia dei fiori di Ventimiglia; cinque anni dopo fu un altro racconto, *Dite a mio padre...*, a conquistare un premio al concorso «Cinque Bettole» di Bordighera e la pubblicazione su un giornale locale.⁸ Questi primi esiti, assieme all'amicizia con artisti e intellettuali come lo scrittore Guido Seborga e il pittore Ennio Morlotti, spinsero Biamonti a tentare subito la strada del romanzo: la prima stesura di questo progetto prese forma intorno al 1960, quando Biamonti la fece leggere all'amico Seborga,⁹ che apprezzò il testo e propose per esso il titolo di *Colpo di grazia* (l'autore pensò invece di intitolarlo *Il testimone inumano*).¹⁰ Questa bozza fu inviata ad autorevoli lettori, tra i quali certamente lo scrittore Oreste Del Buono, di cui si conserva una missiva inviata a Biamonti con un parere sul romanzo,¹¹ e forse anche Elio Vittorini e Dante Isella;¹² tali invii vanno ricollegati al tentativo di pubblicare presso un editore importante quale Einaudi o Mondadori,¹³ tentativo mai concretizzatosi per le perplessità tanto degli editori quanto dell'autore stesso che, stando alla testimonianza di Morlotti, «fu quasi contento» del mancato approdo alla stampa.¹⁴ Di questo tentativo sopravvivono però alcune testimonianze: l'unico lacerto pubblicato, che uscì su iniziativa di Seborga in un libretto locale,¹⁵ e soprattutto una decina di dattiloscritti (completi e parziali, in originale e in

spinto a questa scelta una riconsiderazione dell'ampiezza del disegno narrativo tentato da Biamonti e l'individuazione di un manoscritto (Q1) in cui l'autore stesso si riferisce a questo progetto definendolo «romanzo» (cfr. *infra*, par. 3 e n. 76).

⁷ Per una puntuale e aggiornata sintesi biografica cfr. M. Grassano, *Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)*, Milano, FrancoAngeli, 2019, pp. 13-21.

⁸ F. Biamonti, *Serenità tra i fiori*, «La battaglia dei fiori», numero unico, 20 maggio 1951, p. 3; Id., *Dite a mio padre...*, «Il Nuovo Eco della Riviera», 12 agosto 1956, pp. 1-2. Entrambi i racconti si possono leggere in P. Mallone, «*Il paesaggio è una compensazione*», cit., pp. 99-106; si veda anche C. Panella, *Prima dell'Angelo: incontri e scritture di Francesco Biamonti negli anni Cinquanta e Sessanta*, in S. Morando, G. L. Picconi, C. Ramella (a cura di), *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 7-27: 9-15.

⁹ Si veda la lunga lettera di Seborga del 28 marzo 1960, conservata nell'archivio di casa Biamonti e trascritta in *ibid.*, pp. 16-17.

¹⁰ Si utilizzerà qui questo secondo titolo.

¹¹ La lettera, datata 19 giugno 1960 e anch'essa conservata nell'archivio dello scrittore, si legge in *ibid.*, p. 18.

¹² Per Isella si veda la testimonianza di Morlotti riportata in *ibid.* Della lettura da parte di Vittorini parlò Biamonti stesso in due interviste: quella a S. Zaghi, «Il Secolo XIX», 23 ottobre 1991, p. 23 («Ho ancora nel cassetto un libro [il *Testimone*] che era piaciuto molto a Vittorini, ma che non mi sono mai deciso a pubblicare perché me ne sono disamorato») e quella a J. Marongiu, «Libération», 21 ottobre 1999, p. 8 («A 25 ans, j'étais probablement trop jeune, j'ai envoyé un roman à [Elio] Vittorini [...]. Il m'a demandé de le simplifier, de changer la fin, de la faire moins pessimiste. J'ai laissé tomber»). Quest'ultima dichiarazione contiene un'evidente inesattezza, in quanto Biamonti non può aver inviato il *Testimone inumano* in lettura a Vittorini quando aveva 25 anni, cioè nel 1953, dal momento che tutte le testimonianze concordano nel collocare la conclusione della prima stesura del romanzo nella primavera del 1960.

¹³ Per Einaudi, l'Archivio Storico della casa editrice conserva un «foglietto di accompagnamento a una raccomandata del 6 settembre 1960 con cui si restituiva a Biamonti, allora residente a Ventimiglia, copia de *Il testimone inumano*» (C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., p. 17, n. 47); per Mondadori, ne era allora collaboratore Del Buono, caporedattore del settimanale «Epoca», sulla cui carta intestata è redatta la missiva a Biamonti del 19 giugno 1960.

¹⁴ C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., p. 18.

¹⁵ F. Biamonti, *Colpo di grazia* e G. Seborga, *Notizia sul romanzo di Francesco Biamonti*, «A Barcà. Notizie da Bordighera», numero unico a cura dell'Aast di Bordighera, dicembre 1960, ora in P. Mallone, «*Il paesaggio è una compensazione*», cit., pp. 107-113.

fotocopia) conservati tra le carte appartenute all'autore.¹⁶ Per quanto è possibile intendere da questi materiali superstiti, la vicenda del *Testimone inumano*, ambientata alla fine di un'estate degli anni Cinquanta, ruota intorno a un ragazzo divenuto cieco (Enrico, che vive la sua condizione abbandonandosi alla rabbia e alla follia) e a un gruppo di personaggi (il padre di lui, Eugenio Angeli, l'amico Stefano e la giovane Mylène) che provano a salvarlo dalle sue ossessioni; intorno a questo nucleo si muovono altre figure (tra cui Alberto Vicini, amico di Stefano con pensieri suicidari) e, come già in *Dite a mio padre...*, riaffiorano tragici ricordi della Seconda guerra mondiale, le cui ripercussioni ancora tormentano i personaggi. In una scrittura che riflette le letture predilette dal giovane Biamonti, sia letterarie (Camus, Pavese, a tratti Malraux) sia filosofiche (Merleau-Ponty, soprattutto Sartre),¹⁷ vari elementi annunciano già le opere della maturità: l'ambientazione in un paesino dell'entroterra ligure, l'esiguità dell'intreccio, la predilezione per il dialogo, l'attenzione per il paesaggio e per i moti interiori dei personaggi.

Ma cosa avvenne dopo che il *Testimone inumano* mancò l'appuntamento con la stampa, che Seborga, in diverse note scritte nei primi anni Sessanta, aveva presentato come imminente?¹⁸ È soprattutto a proposito di questo nodo biografico che le dichiarazioni di Biamonti appaiono, oltre che reticenti, volutamente depistanti, come risulta evidente nell'intervista concessa a Jean-Baptiste Marongiu per «Libération», quando Biamonti afferma, a proposito del periodo successivo all'abbandono del *Testimone inumano*: «Pendant vingt ans, je n'ai pas pu écrire une ligne de roman».¹⁹ I vent'anni di questa 'tendenziosa' ricostruzione sono quelli che, guarda caso, separano il *Testimone* (l'unico abbozzo giovanile impossibile da cancellare, per via del frammento edito nel 1960) dall'*Angelo di Avrigue*, il primo romanzo compiuto e pubblicato. Biamonti vuol dunque farci credere di aver trascorso due decenni lontano dalla scrittura, dedicandosi alla coltivazione delle mimose e, tutt'al più, a qualche conferenza a tema letterario o artistico:²⁰ ma a smentire questa versione intervengono una serie di quaderni e taccuini sopravvissuti nell'archivio dello scrittore, che comprovano un indefesso esercizio di scrittura che impegnò l'autore per tutti gli anni Sessanta e Settanta, in una prima fase attorno al citato romanzo algerino e, in un secondo momento, al cosiddetto *Romanzo di Gregorio*, versione primigenia dell'*Angelo di Avrigue*. Se questo secondo cantiere è già stato efficacemente studiato da Simona Morando,²¹ è sul primo che resta ancora molto da dire. In questa sede, si cercherà di dimostrare come questo progetto costituisca un'evoluzione del *Testimone inumano* e come al suo interno si possa rintracciare una progressione che conduce gradualmente verso il *Romanzo di Gregorio*.

Ma quali tracce si sono conservate del romanzo algerino? Il primo lacerto restituito dall'archivio dello scrittore sono stati due dattiloscritti anepigrafi di ventidue cartelle ciascuno, ognuno recante la medesima redazione: solo uno dei due dattiloscritti (d'ora in poi D1) presenta

¹⁶ Ai due testimoni integrali già noti (C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., p. 19) se ne sono recentemente aggiunti altri nove, reperiti tra i materiali custoditi dalla compagna di Biamonti, Angelina Cappelletti (a tutti nota come Federica), e da lei donati alla casa-archivio dello scrittore (cfr. G.L. Picconi, *Il testimone inumano*, in Id. et al., *Il fondo Federica Cappelletti. Primo inventario e prime indagini*, in *Francesco Biamonti: le carte, le voci...*, cit., pp. 23-26).

¹⁷ Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo. Francesco Biamonti e il romanzo prima del 1983*, in F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio. Testi e materiali preparatori verso "L'angelo di Avrigue"*, a cura di S. Morando, Genova, Il canneto, 2015, pp. 5-71: 8-9.

¹⁸ Cfr. C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., pp. 18-19.

¹⁹ Cfr. *supra* la n. II.

²⁰ Cfr. C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., pp. 19-29.

²¹ Cfr. F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit.

alcune piccole cancellature e correzioni a penna, segno evidente di una revisione d'autore, mentre l'altro (D2) è una semplice copia carbone su carta velina. In occasione della prima pubblicazione dell'abbozzo, nel 2014, è stata messa a testo la lezione di D1, con il corredo di un apparato (recante le poche varianti interne) e di un'introduzione contenente poche informazioni, tra cui la presumibile datazione dell'inedito ai primi anni Sessanta, ovvero all'epoca dell'evento storico che fa da sfondo alla vicenda, la guerra d'indipendenza dell'Algeria, combattuta tra il 1954 e il 1962. Ulteriori ricerche condotte tra le carte biamontiane hanno permesso di individuare altri due dattiloscritti²² e, soprattutto, una notevole quantità di materiali manoscritti, in parte antecedenti e in parte posteriori (o almeno questa è l'ipotesi che qui si propone) alle copie battute a macchina. I manoscritti cui faccio riferimento sono alcuni degli oltre sessanta documenti (agende, taccuini, quaderni e quadernoni) redatti da Biamonti durante tutta la sua attività letteraria, veri e propri zibaldoni che contengono materiali eterogenei: testi per conferenze, bozze di saggi di critica d'arte, appunti di varia natura (relativi anche al lavoro agricolo di Biamonti), ma soprattutto le più antiche redazioni sia dei romanzi editi sia di quelli rimasti incompiuti. Queste carte documentano insomma la lunga e articolata fase manoscritta che, sul tavolo di lavoro di Biamonti, precedeva sempre quella affidata ai dattiloscritti: per di più, la maggior parte di esse risale proprio ai due decenni del presunto 'silenzio' biamontiano, e documenta pertanto l'impegno profuso dallo scrittore sanbiagino sul romanzo algerino e sul *Romanzo di Gregorio*, cui possono essere ricondotti, rispettivamente, una ventina e una quindicina di testimoni.²³

Prima di addentrarsi nello studio di questo *corpus*, è senz'altro utile ricordare cosa racconta la stesura dattiloscritta del romanzo algerino pubblicata nel 2014. Essa è strutturata in tre brevi capitoli ambientati tra Nizza e il confine franco-italiano, nei quali, lungo un esile filo narrativo, si dispongono alcune scene notturne dal sapore vagamente *noir*. La sequenza d'apertura descrive una Nizza tappezzata da scritte inneggianti all'*Organisation de l'Armée Secrète* (Oas), l'organizzazione paramilitare e terroristica di estrema destra che cercò di bloccare – con attentati compiuti dapprima in territorio algerino e poi anche nella Francia metropolitana – il percorso intrapreso da Charles de Gaulle verso la concessione dell'indipendenza all'Algeria.²⁴ Tra le vie e i night del *Vieux Nice* si muove il protagonista Stefano, un ligure dell'estremo ponente a cui si

²² I due esemplari riproducono lo stesso testo di D1 e D2 (coincidono anche le correzioni eseguite direttamente durante la battitura a macchina). Il primo (D3), conservato in una cartellina di cartoncino azzurro marca «Schlichter», è stato rinvenuto tra le carte appartenute a Federica Cappelletti; il secondo (D4) è invece contenuto in una cartellina blu con la dicitura «Bordighera | Premi Cinque Bettole», per cui cfr. n. 55. Né D3 né D4 recepiscono le correzioni a penna presenti in D1; D4 reca un paio di piccoli interventi d'autore non attestati in D1 (una variante alternativa a p. 8 e la correzione di un refuso a p. 12, dove due brevi porzioni di testo sono delimitate tra parentesi, come a segnalare un dubbio sull'opportunità di mantenerle). D4 sembra testimoniare una rilettura d'autore cronologicamente anteriore a quella attestata in D1, come induce a pensare il fatto che il brano contrassegnato come dubbio a p. 12 di D4 figura cassato in D1. È dunque lecito ipotizzare che D2, D3 e D4 siano copie di D1 realizzate contemporaneamente o in momenti ravvicinati, secondo un metodo di lavoro consueto per Biamonti, che «era solito produrre, tramite carta carbone e/o fotocopie, numerosi esemplari di una singola redazione dattiloscritta» (M. Meschiari, *Il laboratorio paesaggio di Francesco Biamonti. Per una critica delle varianti de "L'angelo di Avrigue"*, in C. Griggio, R. Rabboni (a cura di), *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, Verona, Fiorini, 2010, pp. 783-803: 787).

²³ Su questi documenti, tutti conservati presso l'archivio di casa Biamonti, ma ancora in attesa di una catalogazione sistematica, cfr. anche S. Morando, *Nota al testo*, in F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., pp. 62-64.

²⁴ Cfr. B. Stora, *La guerra d'Algeria*, Bologna, il Mulino, 2009.

rivolgono Mayoll e R.H.²⁵ – due fiancheggiatori francesi del Fronte di liberazione nazionale algerino (Fln) – per chiedergli di aiutare un giovane nordafricano, ricercato dall'Oas e dalla polizia, a passare clandestinamente la frontiera con l'Italia. Compiuto il suo incarico di *porteur* attraverso i «campi di pietre»²⁶ del monte Grammondo, Stefano ricompare al fianco di un altro combattente algerino in procinto di lasciare la Francia, Hammed, che lo prega di recarsi a Nizza per portare un importante messaggio a Mayoll. Tornato in città e unitosi a Mayoll, che trova in compagnia di un altro giovane francese, Alain,²⁷ Stefano assiste a una rapina in una gioielleria, poi a un attentato (verosimilmente compiuto dall'Oas) in cui esplode la Mercedes di un trafficante d'armi della Germania Ovest in affari con gli arabi, e ancora all'uccisione di un giovane nordafricano esagitato da parte di un gruppo di poliziotti; per finire, scampa assieme ad Alain a un'imboscata tesa probabilmente da membri dall'Oas e fa ritorno da Hammed; sul dialogo tra quest'ultimo e Stefano il dattiloscritto si interrompe. Arricchiscono il quadro le improvvise e sfuggenti apparizioni di una donna di nome Arnik, amica e verosimilmente amante del protagonista, e alcuni fugaci ricordi della guerra civile spagnola e della guerra partigiana combattuta nell'entroterra ponentino: evidenti *trait d'union*, questi ultimi, con *Dite a mio padre...* e soprattutto con *Il testimone inumano*. Proprio da questo legame conviene partire.

2. La prima fase: l'evoluzione del «Testimone inumano»

Ricostruire con precisione la cronologia di un processo così ramificato come la gestazione interrotta del romanzo algerino è operazione ardua, ma si può provare intanto a fissare qualche punto fermo, prendendo le mosse da un dato meramente quantitativo. Si è detto della quindicina di quaderni dedicati integralmente o parzialmente a questo progetto: ciò dimostra che quella di raccontare una storia legata alla guerra d'Algeria non fu un'ispirazione peregrina rapidamente accantonata, ma un'idea che resistette per diversi anni nella mente di Biamonti. A ulteriore conferma di ciò, l'analisi delle testimonianze manoscritte ha consentito di rilevare l'esistenza di almeno due distinte fasi redazionali, legate tra loro, come si dirà, da una sorta di passaggio intermedio. Il testo pubblicato nel 2014, ovvero quello recato da DI e dagli altri dattiloscritti, appartiene al primo progetto, mentre non contiene alcuna traccia del secondo; solo una parte degli abbozzi manoscritti appare collocabile a monte delle copie battute a macchina, ed è ovviamente questa sezione del *corpus* (la più antica) che colloco, assieme ai dattiloscritti, nella prima fase progettuale. Tra le stesure manoscritte della prima fase si registrano vari gradi di approssimazione a DI, senza però che sia possibile identificare un sicuro antigrafo della redazione dattiloscritta, quasi che quest'ultima sia il risultato dell'assemblaggio di brani prelevati da diversi quaderni.²⁸

²⁵ Pochissimi i dettagli forniti su questi e gli altri personaggi: di R.H. si precisa che era stato «un dirigente della Resistenza [anti-tedesca] delle Basse Alpi» (F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 32).

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ In un brano cassato in DI, Mayoll lo presenta a Stefano come un «compagno del P.S.U.» (*ibid.*, p. 39, n. 29), forse il *Parti socialiste unifié*, formazione politica francese fondata nel 1960.

²⁸ Del resto, come riferito dal fratello dello scrittore, Gian Carlo Biamonti, scomparso nel 2016, una parte dei quaderni è purtroppo andata perduta. A casa Biamonti si trovano alcuni esemplari in pessimo stato di conservazione e praticamente illeggibili.

L'esame di questi manoscritti ha permesso di capire che il romanzo algerino nacque come una sorta di espansione del *Testimone inumano*. Sappiamo dalle parole di Seborga che Biamonti continuò a lavorare al suo primo tentativo romanzesco almeno fino al 1962,²⁹ probabilmente cercando di affrontare, oltre ai suoi dubbi, le perplessità che erano state avanzate dai primi lettori, in particolare da Del Buono, che aveva trovato il finale a tratti «precipitoso» e il «procedere della narrazione» talvolta compromesso da una troppo marcata «letterarietà».³⁰ Così, forse anche per conferire più vivacità al racconto, Biamonti dovette a un certo punto decidere di far collaborare il protagonista del *Testimone*, Stefano, con un *réseau d'aide*, uno dei gruppi di militanti francesi di sinistra che aiutavano gli agenti del Fln attivi in Francia.³¹ Questa connessione tra *Il testimone inumano* e il romanzo algerino è dimostrata non solo dall'omonimia dei protagonisti delle due storie,³² ma soprattutto dall'intreccio tra i due abbozzi documentato in almeno otto quaderni.

Il più antico tra questi nessi potrebbe essere quello attestato nel quaderno qui siglato Q25,³³ che accoglie, al pari degli altri brogliacci biamontiani, una serie di prove di scrittura, della misura di una pagina o poco più, spesso relative a un medesimo brano, riscritto più volte con variazioni anche minime: si tratta di un procedimento tipico di Biamonti, da lui stesso confessato e rivendicato in più occasioni in età matura (valga per tutte questa dichiarazione: «Sono un autore che riscrive le sue pagine molte volte. Per ricavarne cento ne ho scritto più di un migliaio»)³⁴ Nelle pagine di Q25 compaiono personaggi e temi del primo romanzo (Stefano, Mylène, Eugenio ed Enrico Angeli, i ricordi della guerra partigiana e altro ancora) accanto a nuove figure e, soprattutto, a una serie di luoghi che torneranno in DI, come la sede del quotidiano comunista «Le Patriote» e i bar della vecchia Nizza; mancano però riferimenti espliciti al

²⁹ In un suo articolo per «Il Lavoro Nuovo» del 23 agosto '62, Seborga annuncia che, l'anno venturo, Biamonti avrebbe pubblicato un romanzo presso un «grosso editore» milanese (C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., p. 19).

³⁰ *Ibid.*, p. 18. Similmente Seborga, nella citata lett. del 28 marzo 1960, parla di un «finale» ancora da immaginare e allude a un «futuro lavoro o sviluppo» del *Testimone* (*ibid.*, p. 17).

³¹ Il «*réseau d'aide* agli algerini» è menzionato anche in DI (cfr. F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 36).

³² Già notata da S. Morando (cfr. *Il primo volo dell'angelo*, cit., p. 9). Va però anticipato che il nome Stefano compare solo in alcune stesure manoscritte e in DI.

³³ Archivio Biamonti, San Biagio della Cima (d'ora in poi indicato con la sigla ABSB). Autogr., databile alla prima metà degli anni Sessanta; quaderno a righe di mm 165 × 120, 60 cc. n.n. (bianche da c. 37r), copertina color marrone chiaro su cui è stampata la scritta in bianco «Appunti»; le carte, secondo l'abitudine dell'autore, sono spesso redatte solo sul recto. Nelle descrizioni successive non verrà ribadita l'autografia, che accomuna tutti i documenti qui considerati. I numeri utilizzati nelle sigle dei manoscritti non rispecchiano una successione cronologica.

³⁴ *Non c'è più pace tra gli ulivi*, intervista a cura di A. Troiano, «Corriere della Sera», 31 marzo 1991, p. 11. La dichiarazione è relativa a *Vento largo*, ma resta valida per tutta l'attività letteraria di Biamonti, sulla cui prassi scrittoria cfr. M. Meschiari, *Il laboratorio paesaggio di Francesco Biamonti*, cit.; M. Arnaldi, «*Vento largo*», *evoluzione di una storia. Varianti dell'incipit e dell'explicit*, «Autografo», LI, 2014, pp. 31-61; Ead., *Gli autografi inediti di "Vento largo": il paesaggio dei sentimenti. Varianti e geografia dell'anima*, in S. Morando, G. L. Picconi, C. Ramella (a cura di), *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 72-83; S. Morando, *Nota al testo*, cit., pp. 62-63; M. Grassano, *Il territorio dell'esistenza*, cit., pp. 245-256. L'esigenza della riscrittura continua nasce in Biamonti anche dalla ricerca di un ritmo e una melodia precisi per la sua prosa: cfr. G.L. Picconi, *La prosodia del mondo: "Vento largo" di Francesco Biamonti*, «Istmi», XIX-XX, 2007, pp. 39-75.

conflitto, esattamente come si osserva in un altro quaderno dalle caratteristiche simili, Q7bis, redatto certamente nella prima metà degli anni Sessanta.³⁵

Ulteriori dettagli si aggiungono in un altro quaderno per cui ipotizzo una datazione alta, Q26:³⁶ qui Stefano, in molte pagine rappresentato alla vana ricerca di Mylène, in altre scorge – mentre attraversa in macchina, di notte, il bosco di Cap Martin – il cadavere di un «algerino»,³⁷ sulla cui tragica fine fa diverse supposizioni; poco dopo, in un bar di Mentone, si imbatte in un nordafricano esuberante, descritto come «un Dostoievski [sic] giovane e africano» che, mentre gli chiede di offrirgli un panino, lo redarguisce sul fatto che gli arabi sono «meglio dei francesi» e che «fra tre anni» saranno forti «come gli americani». ³⁸ Questo personaggio, il paragone con Dostoevskij e altri dettagli ricompaiono in D1,³⁹ ma anche in una miriade di riscritture documentate nei quaderni, in cui Biamonti assegna a questa figura di emarginato tratti di malinconica follia, talvolta spostando ad altri personaggi l'accostamento con l'autore di *Delitto e castigo*.

Un più cospicuo inserimento di materia algerina si ritrova in una serie di cinque quaderni (Q3, Q4, Q5, Q6, Q7) la cui prima e ultima coppia presenta una numerazione progressiva da 1 a 5:⁴⁰ se, come credo, questi testimoni formano un gruppo compatto, la sequenza numerica che li contrassegna non indica la progressione di un racconto strutturato, ma piuttosto l'ordine temporale delle prove di scrittura affastellate in queste pagine, nelle quali si susseguono riscritture in cui variano i nomi dei personaggi (il protagonista si chiama a volte Stefano e a volte Paolo) ma persiste l'intreccio tra luoghi di *Testimone inumano*⁴¹ e il graduale plasmarsi del romanzo algerino. A titolo d'esempio, si confronti la seguente stesura attestata in Q3 con l'*incipit* di D1:

³⁵ ABSB, quaderno a righe di mm 150 × 100, 40 cc. n.n., copertina color ocra su cui è stampata la scritta «Note» in nero e sottolineata. La datazione è possibile grazie all'ultima carta del documento, in cui sono appuntati i recapiti di due periodici culturali, «Il Contemporaneo» (verosimilmente la versione mensile, edita dal marzo 1958) e l'«Europa Letteraria», diretta da Giancarlo Vigorelli e pubblicata tra il 1960 e il 1965.

³⁶ ABSB, quaderno a righe di mm 150 × 100, 40 cc. n.n. (bianche da c. 34r), copertina uguale a Q7bis.

³⁷ Q26, c. [26r]. La lezione «algerino» segue un precedente «arabo» barrato.

³⁸ *Ibid.*, c. [30r].

³⁹ «Stefano capì subito ch'era un po' pazzo ma non si trattenne dal sorridere. «Siamo più potenti dei francesi, fra tre anni saremo come gli americani» urlò ancora il giovane arabo. [...] Effettivamente con quella gran fronte, gli occhi chiari, la parte inferiore del viso tormentata, sembrava su quella strada lungo il mare un intellettuale pellegrino, un Dostoevsky [sic] giovane e africano» (F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 41). Si tratta dell'arabo che finirà ucciso dalla polizia francese.

⁴⁰ Q3, Q4, Q6 e Q7 recano in copertina, rispettivamente, i numeri 1, 2, 4 e 5, scritti sempre a penna nell'angolo in alto a sinistra; manca invece il n. 3 in testa a Q5, che credo vada però collocato in terza posizione in questa serie. Per Q3 vale la stessa descrizione di Q25, mentre per Q5, Q6 e Q7 quella di Q7bis. Per Q: quaderno a righe di mm 120 × 80, 40 cc. n.n., copertina color beige su cui è stampata la scritta «Note», in carattere corsivo marrone chiaro.

⁴¹ È facile individuare corrispondenze tra questi quaderni e i dattiloscritti del *Testimone inumano*, come si esemplifica qui confrontando due estratti, il primo prelevato da uno dei due esemplari in pulito del fondo Cappelletti dell'ABSB (cc. 2-3) e il secondo da Q3 (cc. [14r-15r]): «Strada facendo, Stefano [...] rivedeva suo padre camminare fra gli ulivi e in una catena segreta d'impressioni, schiere di contadini abbandonati alla fatica, figli di coloro che un tempo s'erano stretti attorno alla chiesa romanica, al Cristo-Re dagli occhi pieni d'ardore e di trattenute lacrime»; «[Paolo] Rivedeva >suo fratello< camminare fra gli ulivi e in una catena segreta d'impressioni, schiere di contadini abbandonati alla fatica, figli di coloro che un tempo, fino a un secolo prima, s'erano stretti attorno alla chiesa romanica, al Cristo (Cristo-Re) dagli occhi pieni d'ardore e di trattenute lacrime» (miei i corsivi). Questa e tutte le successive trascrizioni dai quaderni riproducono grafia e punteggiatura dell'originale; le parti cassate sono di norma omesse, salvo quando utili per la comprensione, come nell'esempio appena proposto (sono in questi casi poste tra uncinate rovesciate).

Q3

Al "Prado", a Nizza, in fondo a via Massena, Paolo⁴² aspettava. L'uomo che gli era a lato al bar, continuava a parlare. Aveva una fine camicia di lana, scolorita, il volto emaciato.

«La Francia va verso il fascismo. È il riposo, il nulla. Io stesso ebreo in Palestina sarei di estrema destra».

Paolo non l'ascoltò più. All'Olimpia davano "Les [sic] olvidados" e al Ritz "Au seuil de la vie". «Appena viene Mylène, andiamo al cinema».

Tornò ad ascoltare.

«Il cuore è a sinistra, mi creda, io desidero il fascismo per un complesso di colpa...».

Paolo passò qualche minuto senza udire. Tese la mano per salutare.

«Buona fortuna» l'uomo disse «buona vita. Viene spesso a Nizza[?] Io vengo dalla Touraine».

Paolo non rispose.

«Non ci si vedrà forse più», mormorò l'uomo.⁴³

DI

Al "Prado", in fondo a via Massena, l'uomo che era accanto a Stefano continuava a parlare. Aveva una fine camicia scolorita, il volto emaciato.

«La Francia va verso il fascismo. È il riposo, il nulla. Io stesso, ebreo, in Palestina sarei di estrema destra». L'uomo posò sul banco il bicchiere di wischy [sic]. «Mi creda, il cuore è a sinistra ma il fascismo è per me... carnale».

Stefano gli diede la mano per salutarlo.

«Buona fortuna» disse l'uomo, «buona vita. Forse non ci si vedrà mai più».

Stefano non rispose, benché vi fosse un certo strazio nel volto dell'uomo.

«Io vengo dalla Touraine, quasi tutti i mesi. È mai stato in Touraine?... Buona vita» ripeté, vedendo che Stefano non voleva riprendere discorso.⁴⁴

A questa breve scena – che rende piuttosto efficacemente il clima politico che si respirava oltralpe nella fase terminale della guerra d'Algeria, quando, come si legge altrove, «fascismo e tortura» sembravano prevalere «sulla Francia sensibile e civile»⁴⁵ – Biamonti sembra essersi affezionato, come suggerisce la lunga teoria di rielaborazioni rintracciabile nei quaderni a cominciare da Q3, probabile latore della lezione più antica, e destinata ad approdare, come si vedrà, in uno dei testi preparatori del *Romanzo di Gregorio*: circostanza questa che comprova la circolarità di lungo corso di questi materiali nell'officina di Biamonti. Un solo altro esempio: in un passaggio di DI («Ricordava qualcosa che aveva letto su coltelli come astri definitivi per piangere e non più piangere, per distruggere le fondamenta della vita e conoscere la fine dell'assurdo») Grassano ha riconosciuto una ripresa di alcuni versi di Paul Éluard:⁴⁶ il dato interessante è la longevità di questa reminiscenza, a monte della quale sta la redazione manoscritta di Q3 (c. 7r), in cui i versi del poeta sono riportati ancora direttamente in francese, e a valle la citazione inserita in una pagina de *Le parole la notte* («"Coltelli come astri definitivi", disse Alain»), dove, tra l'altro, si parla delle violenze tra clandestini «negri» e «arabi» sul confine franco-italiano,⁴⁷ un tema che consuona con la trama del romanzo algerino.

A tal proposito, è proprio in questo gruppo di quaderni che si delinea sempre più nitidamente la funzione di *porteur* del protagonista, mentre le variazioni sui nomi di alcuni personaggi

⁴² Significativo che il nome del protagonista sia preceduto da uno «St[efano]» barrato.

⁴³ Q3, cc. [4r-5r].

⁴⁴ F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 31 (corsivi mei).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ Cfr. M. Grassano, *Il territorio dell'esistenza*, cit., pp. 252-254. Sempre Grassano ha colto in un altro luogo di DI una ripresa di *Feuillets d'Hypnos* di René Char (*ibid.*, p. 255).

⁴⁷ F. Biamonti, *Le parole la notte*, Torino, Einaudi, 2014 (1998¹), p. 92.

permettono di individuare nell'André nominato in Q3 l'antesignano di Mayoll,⁴⁸ mentre in Q5 – che ospita la stesura più prossima a quella di DI, con il nome del protagonista che si riassume su Stefano e gli elementi tratti dal *Testimone inumano* che si riducono al minimo⁴⁹ – il nome della principale figura femminile cambia da Mylène ad Arnik, che è appunto la variante attestata in DI.

Una serie di dettagli presenti sia nei manoscritti sia nel dattiloscritto consente di individuare il periodo in cui è ambientato il racconto, permettendo altresì di situare nel tempo, almeno in modo approssimativo, la stesura di questi abbozzi. Il primo indizio è fornito ovviamente dalla menzione dell'Oas, la cui attività eversiva si concentrò soprattutto tra la primavera del 1961 e l'estate del 1962. Il racconto biamontiano contiene però riferimenti anche più circostanziabili, il più importante dei quali è contenuto nel seguente passo, in cui Mayoll informa i compagni su un attentato appena verificatosi a Nizza: «Hanno plasticato “le Patriote”. Non dormiremo più separati. La notte scorsa hanno ferito il responsabile della sezione».⁵⁰ Già è interessante l'uso del verbo *plasticare*, nel senso di ‘compiere un attentato con esplosivo al plastico’, tipica tecnica terroristica dell'Oas cui i giornalisti francesi dell'epoca facevano riferimento con espressioni come *plasticages* e *plastiqué*, su cui Biamonti, abituale lettore della stampa d'oltralpe, pare aver costruito un vero calco linguistico.⁵¹ In un articolo uscito su «Le Monde» del 23 dicembre 1961, si parla di una serie di «attentats au plastic» compiuti dall'Oas a Nizza, che hanno colpito, tra gli altri, il «journal communiste local *le Patriote*», proprio quello citato da Biamonti, che nelle sue pagine allude quindi a eventi realmente accaduti.⁵² Né questo né un successivo articolo pubblicato sullo stesso quotidiano⁵³ precisano le date in cui questi attentati ebbero luogo, ma in entrambi si fa riferimento ad un paio di trasmissioni pirata diffuse dallo stesso nucleo terrorista il 25 novembre e il 9 dicembre 1961. A partire da questo dato, si può ipotizzare che gli attentati contro «Le Patriote» abbiano avuto luogo tra l'estate e l'autunno del 1961, periodo al quale riporta anche un'altra allusione contenuta in DI:

«L'O.A.S. vuol tentare il colpo a Nizza» disse ancora [Mayoll], «vuol impossessarsi di Nizza e della Corsica per costringere De Gaulle a ritirarsi».
«Prima si parlava di Toulouse».

⁴⁸ André (cui è assegnato il cognome «Maillol», da cui è poi derivato Mayoll) è presentato come un esponente del Psa (forse il *Parti socialiste autonome*, fondato nel 1958 e confluito nel 1960 nel citato *Parti socialiste unifié*) che Paolo va a incontrare a Nizza su incarico di un compagno del Psi. Tutto questo episodio, in cui compare anche R.H. (cfr. Q3, cc. [38r] ss.) contiene interessanti riflessioni sul socialismo e sulla situazione politica in Italia e Francia all'inizio degli anni Sessanta.

⁴⁹ Come avviene nel dattiloscritto: cfr. la nota 56.

⁵⁰ F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 39.

⁵¹ L'uso del participio passato 'plasticato' in riferimento ai bersagli di attacchi terroristici si diffuse a partire dagli anni Sessanta: cfr. N. Sabbatucci, *Il linguaggio dei politici: glossario*, Roma, Armando, 1965, p. 146 (che lo indica come «neologismo» attestato dal 1964) e il *Grande dizionario della lingua italiana* fondato da S. Battaglia (vol. XIII, Torino, Utet, 1986, p. 642), dove è presentato come «voce del linguaggio giornalistico degli anni '60».

⁵² Cfr. M. Vivès, *Les douze membres du réseau Bayard de Nice sont pour la plupart des militants poujadistes*, «Le Monde», 23 dicembre 1961, p. 15. L'articolo attribuisce gli attentati al «réseau Bayard», cellula terrorista legata all'Oas e composta per lo più da militanti dell'Udca, il movimento politico fondato da Pierre Poujade.

⁵³ Cfr. M. Legris, *Quinze membres du «réseau Bayard» de Nice [...] répondent de plasticages et d'«émissions-pirate»*, «Le Monde», 24 gennaio 1963, p. 7. Le «diffusions pirates» trasmisero l'audio di un comizio di Poujade.

«La Spagna ha tolto il suo appoggio. Malraux ha minacciato d'aiutare il Campesino. L'O.A.S. tenterà qui, ci sono ottanta o novantamila "pieds noirs"». ⁵⁴

Il «Campesino» è il generale spagnolo Valentín González, protagonista della guerra civile spagnola sul fronte repubblicano, riparato in Francia dopo la vittoria franchista; González, che anche in esilio era rimasto attivo nel contrasto al regime di Franco, fu arrestato e mandato in una sorta di confino all'inizio dell'ottobre 1961, una mossa letta all'epoca come un tentativo di De Gaulle di compiacere il dittatore spagnolo e dissuaderlo dall'appoggio alle attività dell'Oas. Non è ben chiaro il riferimento ad André Malraux, allora ministro della cultura (par di capire che questi abbia minacciato il governo spagnolo di intervenire a favore della revoca delle misure restrittive inflitte a González): ad ogni buon conto, l'allusione ci riporta ancora alla seconda metà del 1961.

Un ulteriore indizio arriva da un passo di Q5 assente nel dattiloscritto. Si tratta di una delle riscritture dell'incontro al «Prado» con l'uomo della Touraine, in cui il protagonista (come si è visto nell'estratto di Q3 citato sopra) pensa di accompagnare al cinema Mylène. La voce narrante registra la programmazione dei cinema nizzardi per quella serata, citando pellicole degli anni Cinquanta (che cambiano da Q3 a Q5), ma anche *Cléo de 5 à 7* di Agnès Varda, ⁵⁵ uscito nelle sale francesi nell'aprile 1962, poco prima della sua partecipazione al festival di Cannes.

Dunque, tirando le somme, questi abbozzi sembrano raccontare una vicenda ambientata tra l'estate del 1961 e la primavera del 1962; allo stesso periodo, o comunque ai primissimi anni Sessanta, farei risalire tutta questa fase redazionale, che si colloca dunque immediatamente a ridosso della stesura del *Testimone inumano* e che ha come esito la redazione del dattiloscritto DI. ⁵⁶

Come si possono spiegare la scelta di allargare la trama del *Testimone inumano* includendo il tema algerino e l'opposta decisione di estrapolare dai nuovi abbozzi il solo 'distillato' di DI, focalizzato sulla sola materia algerina, con un unico relitto testuale del *Testimone*? ⁵⁷ Per il primo quesito si può pensare a un tentativo di conferire più azione – nonché più attualità e motivi d'interesse – al racconto, venendo incontro alle obiezioni mosse dai primi lettori del romanzo. Biamonti volle forse da un lato attenuare quel pronunciato lirismo che, anni dopo, in una delle sue rare dichiarazioni sul *Testimone*, avrebbe denunciato come uno dei limiti principali di

⁵⁴ F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito...*, cit., p. 39. L'espressione *pieds-noir* era comune al tempo per indicare i francesi originari dell'Algeria (e, per estensione, della Tunisia e del Marocco) che si trasferirono in Francia negli anni in cui le colonie nordafricane raggiunsero l'indipendenza.

⁵⁵ In Q3 [c. 4r] sono menzionati *Los olvidados* (*I figli della violenza*) di Luis Buñuel (1950) e *Au seuil de la vie* (*Alle soglie della vita*) di Ingmar Bergman (1958); in Q5 [c. 1r] la pellicola di Bergman e quella di Varda. In quest'ultima, tra l'altro, compare fra i personaggi un soldato in licenza che sta per tornare al fronte proprio in Algeria.

⁵⁶ Si ricordi anche la datazione di Q7bis (cfr. n. 34) e il fatto (di per sé non dirimente, ma coerente con gli altri indizi) che D4 è conservato in una cartellina del Premio «Cinque Bettole» (cfr. n. 21), la cui ultima edizione si tenne nell'estate del 1961 (cfr. C. Panella, *Prima dell'Angelo*, cit., pp. 12 e 24).

⁵⁷ Si tratta del ricordo dell'amico Gian Paolo, fucilato durante la guerra partigiana, che nel *Testimone* è affidato ad alcuni appunti scritti da Stefano e letti da Alberto Vicini, mentre in DI è evocato alla memoria di Stefano dall'immagine dell'arabo ucciso dalla polizia. Si confrontino alcuni estratti dal *Testimone* («Rivedevo la prigionia sulla rupe come mi era apparsa dalla strada: dietro i rami di un ulivo, una riga bianca di mani contratte sulle sbarre delle inferriate [...]», c. 24; «Le fronde di un ulivo ondeggiavano contro la parete, sul bassorilievo di volti incastrati fra le sbarre delle finestre», c. 34) con F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito*, cit., p. 44: «Stefano torna a vedere le mani dell'arabo contro un mare saturo di notte e... un bassorilievo di mani contratte su sbarre d'inferriata alla finestra d'una villa adibita a prigionia nell'inverno del 44» (corsivi miei).

quell'esperimento («un racconto fatto tutto di monologhi interiori, che non ho giudicato fruibile dal pubblico»)⁵⁸ e dall'altro rafforzare il riferimento alla Storia, limitato nella prima prova romanzesca alle vicende della Resistenza, e intensificato nel nuovo progetto dal richiamo a un conflitto tra istanze libertarie e rinnovati rigurgiti autoritari in pieno svolgimento o da poco concluso. In tutto questo potrebbe aver influito anche un desiderio di approssimarsi maggiormente a uno dei modelli cui Biamonti più guardava all'inizio del suo percorso di romanziere, André Malraux, «scrittore di azione»⁵⁹ e narratore di conflitti vissuti in prima persona. Per quanto concerne il secondo quesito, forse Biamonti maturò a un certo punto l'idea di rendere la materia algerina autonoma da quella del *Testimone*, magari per trarne, se non un romanzo vero e proprio, almeno un racconto: un progetto, se così fu, abortito dopo le rapide riletture documentate nei dattiloscritti, ma non ancora accantonato completamente.

La mia ipotesi è infatti che qui si chiuda solo il 'primo tempo' del progetto algerino, su cui Biamonti dovette insistere ancora, come inducono a pensare almeno sette altri quaderni che credo siano da considerare posteriori a tutti i documenti sin qui esaminati, e soprattutto latori di una seconda fase progettuale, in cui il legame con la guerra d'Algeria si sposta su un altro piano temporale.

3. La seconda fase: il tema del reduce

La transizione dal primo al secondo stadio di questo esperimento narrativo fu graduale, come suggeriscono alcuni quaderni collocabili in una sorta di fase intermedia. Il più interessante è certamente Q29,⁶⁰ ritrovato tra i materiali appartenuti a Federica Cappelletti, nella cui sequela di abbozzi varie pagine ci riportano a personaggi e situazioni sia del *Testimone inumano* sia del soggetto algerino (le scene ambientate al Prado e nel *Vieux Nice*, Stefano che aiuta Hammed a passare il confine). Più interessanti sono le carte che aprono e chiudono la parte compilata del quaderno. Nelle prime si dipana un triangolo amoroso con al vertice una bretone di nome Arnik, divisa tra il nuovo sentimento che sente nascere verso l'anonimo protagonista e la fedeltà ad Alain, lontano da lei perché impegnato nel servizio militare in Algeria.⁶¹ C'è spazio anche qui per qualche sparuto riferimento ai francesi che aiutano i ribelli algerini e, di contro, per un ex commilitone di Alain, Dominique, insofferente verso gli arabi, ai quali attribuisce una naturale propensione alla menzogna.⁶² Nell'ultima carta si legge invece la traccia di un progetto di romanzo – una delle tante depositate in questi quaderni – che documenta un'ipotesi di innesto della materia algerina nella struttura del *Testimone inumano*:⁶³ nel primo dei tre punti in cui è diviso questo schema, si parla del protagonista («Giovanni», che prevale però su uno «Stefano»

⁵⁸ *Il Biamonti dell'intimità*, intervista a cura di A. Troiano, «La Gazzetta del Popolo», 2 marzo 1983.

⁵⁹ L'espressione, da riferire proprio a Malraux, si legge in F. Biamonti, *Romanzo di Gregorio*, cit., p. 170. Per l'influenza del letterato francese su Biamonti cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo*, cit., pp. 9 e 16-17 e M. Grassano, *Il territorio dell'esistenza*, cit., pp. 221, 237-241 e *passim*.

⁶⁰ ABSB; quadernone a quadretti di mm 310 × 210, 60 cc. n.n. (bianche le cc. [31v-60v]), copertina con motivo scozzese quadrettato blu.

⁶¹ Cfr. *ibid.*, cc. [1r-12r].

⁶² Alla curiosità del protagonista sul carattere degli arabi, Dominique replica che sono «immediatamente falsi. Se un arabo risponde subito mente di sicuro. Se fa fatica a rispondere può anche dire la verità. Se riflette mente di nuovo» (Q29, c. [4r]).

⁶³ *Ibid.*, c. [31r].

cassato) e del suo rapporto con Enrico, che per le sue caratteristiche («delirante», «emblema di un dopoguerra avvilito») è sovrapponibile al suo omonimo del *Testimone*.⁶⁴ Negli altri due punti, Giovanni è raggiunto e distratto dall'immane presenza femminile, Françoise (nome già assegnato nel *Testimone* alla moglie di Gian Paolo, ma qui probabilmente in sostituzione di Mylène),⁶⁵ per poi imbattersi a Nizza in un gruppo di algerini che accompagna al confine italiano. Qui si inserisce uno sviluppo tragico: Giovanni, dopo aver involontariamente causato la morte di un giovane arabo che, irritato con lui, «insulta la polizia» (dettaglio che ricorda l'analogo episodio di DI con protagonista il «Dostojevsky giovane e africano»),⁶⁶ torna a casa con «voglia di uccidersi».

Q29 è il testimone più arduo da collocare, soprattutto rispetto a DI. La presenza di uno spunto assente nei testimoni della prima fase (il triangolo sentimentale tra Arnik, Alain e il protagonista) ed elementi materiali⁶⁷ mi inducono a ipotizzare che possa essere di poco posteriore rispetto a DI, senza però appartenere integralmente alla seconda fase del progetto algerino; potrebbe piuttosto ricondursi a una sorta di passaggio intermedio, al pari di altri due quaderni, Q12 e Q13,⁶⁸ che contengono prove di scrittura (in Q13 anche in francese) in larga parte compatibili con la traccia che chiude Q29. In Q13 si fa notare una pagina in cui un personaggio di nome Tayeb accenna alcune riflessioni sulla società araba che torneranno, più o meno variate, anche in vari taccuini posteriori. Trascrivo qualche passaggio a scopo esemplificativo:

«È sangue abituato a vecchie schiavitù» disse Tayeb «a lutti antichi. E anche laggiù l'altro versante delle cose sono sogni, delirii. Credono di risolvere le cose chiamandosi "fratelli"». [...]

«Fratelli di sangue... L'appartenenza a un gruppo umano è la sola solidarietà possibile per loro. Solo un clerico-fascista può resistere fra essi». [...]

«Un popolo dalle mani tagliate e... peggio... pronto a rigettarsi in un vecchio ordine».⁶⁹

A quella che definisco la seconda fase del progetto algerino ci introduce Q14,⁷⁰ che reca per buona parte abbozzi contenenti ancora permanenze del *Testimone inumano*, ma nelle ultime carte ci consegna una nuova traccia di racconto: poco più di un elenco di nomi di personaggi, alcuni vecchi e altri nuovi («Luciano, Alberto, Arnik, Fernanda, Noumi, Tayeb, Saddek»),⁷¹ appena arricchito da qualche spunto di caratterizzazione. Ad esempio, di Tayeb si dice che «vuol salvare Saddek», il quale «ha ucciso un giovane che aveva venduto [...] dei suoi compagni ai flics», cioè ai poliziotti: note che già fanno pensare al conflitto algerino, a cui rimanda ancor più

⁶⁴ Tra l'altro, nelle prime righe si legge un appunto («si potrebbe già inserire il pezzo di Enrico sulla barella») riferibile a una scena presente nei dattiloscritti di *Testimone inumano*, e precisamente al primo ricordo del protagonista, legato alla guerra partigiana, in cui Marco e Gian Paolo portano appunto Enrico, presumibilmente ferito, disteso su una barella.

⁶⁵ La prima occorrenza di «Françoise» è preceduta da un «My[lène]» sotto cassatura.

⁶⁶ Cfr. *supra*, n. 38.

⁶⁷ La copertina di Q29 è simile a quella di altri quaderni collocabili nella fase redazionale più tarda (Q8, Q9 e Q11, su cui cfr. *infra*).

⁶⁸ ABSB, Q12: quaderno a quadretti di mm 200 × 140, 80 cc. n.n., copertina color ciclamino con motivo a stelle rovesciate. Q13: quaderno a quadretti di mm 200 × 140, 80 cc. n.n. (bianche da [13]), copertina color carta zucchero con motivo a stelle rovesciate.

⁶⁹ Q13, c. [2r].

⁷⁰ ABSB; quaderno a quadretti di mm 200 × 140, 96 cc. n.n. (bianche da [66r]), copertina con disegni paesaggistici in vari colori.

⁷¹ Q13, c. [60r], da cui anche le citazioni seguenti.

esplicitamente la didascalia relativa ad Alberto e Luciano, dei quali si precisa che «hanno fatto parte [...] del reseau [*sic*] d'aide». Di Noumi e Tayeb si dice anche che sono amici, «berberi» e «cabili», cioè originari della Cabilia, una regione del nord est dell'Algeria. Troppo poco, evidentemente, per trarne grandi deduzioni, ma si notino almeno due dettagli: l'assenza di elementi riconducibili al *Testimone* e, per la prima volta, la declinazione al passato del tema della guerra d'Algeria («hanno fatto parte»). C'è di più: nelle carte che seguono questo schizzo, si trovano alcuni appunti facilmente identificabili come citazioni ricavate da Tolstoj, cui si aggiunge un passo tratto da Maksim Gor'kij, ma relativo sempre all'autore di *Guerra e pace*.⁷² Queste citazioni – contenenti critiche al patriottismo e alla religione intesa come *instrumentum regni* – provengono in massima parte dagli scritti politici del romanziere russo, che Biamonti deve aver letto nella traduzione italiana di Maria Salvi, e più precisamente nella raccolta intitolata *Ai governanti – Ai preti*, pubblicata per la prima volta nel 1905 e poi riedita fino al 1928.⁷³ Il brano più lungo è però tratto dal settimo capitolo del trattato filosofico-autobiografico *La confessione*, in cui Tolstoj, in cerca di risposte alla domanda suprema sul senso dell'esistenza, racconta di aver rivolto la sua attenzione al comportamento degli altri uomini, individuandovi quattro possibili «soluzioni», cioè quattro diversi atteggiamenti con cui affrontare il mistero e il dramma dell'esistenza. Ecco come Biamonti riassume questi concetti:

Soluzioni alla vita

1^a soluzione: ignoranza – non sapere, non comprendere che la vita è un male un'assurdità

2^a soluzione: epicureismo – conoscendo la disperazione della vita approfittare dei beni che s'offrono a noi

3^a soluzione: forza e energia – distruggere la vita dopo aver compreso che è male e un'assurdità

4^a soluzione: debolezza – si è compreso il male e la vanità della vita, ma si continua a vivere sapendo già in anticipo che non ne risulterà nulla. Gli uomini di questa specie hanno l'aria di attendere qualche cosa.⁷⁴

La nuova ipotesi di romanzo e le citazioni tolstoiane sono legate tra loro: le troviamo infatti rielaborate e rifuse insieme all'inizio di un testimone molto importante (di cui le pagine finali di Q14 sembrano una sorta di antigrafo), il quaderno Q1,⁷⁵ nel quale la guerra d'indipendenza algerina non è più contemplata come evento in corso, ma piuttosto come un'esperienza conclusa, che riaffiora nei ricordi di un gruppo di reduci italiani e algerini, in vari modi costretti a fare i conti con lo strascico di delusioni e traumi generati dal conflitto.

Nelle prime carte del quaderno Q1, Biamonti deposita un nuovo soggetto, stavolta più dettagliato dei precedenti, che si apre con un elenco di personaggi in buona misura coincidente con quello visto in Q14, con l'aggiunta di uno spagnolo (Manuel) e la sostituzione di Luciano e Alberto con Giulio ed Enrico, presentati rispettivamente come rappresentanti della quarta e della

⁷² *Ibid.*, cc. [61r-v].

⁷³ Cfr. L. Tolstoj, *Ai governanti – Ai preti*, Milano, Sonzogno, 1905, pp. 39, 83, 85. Una citazione proviene dal famoso articolo *Non uccidere*, qui pubblicato sotto il titolo *Agli imperatori, ai re, ai presidenti, ecc.*, in cui Tolstoj, pur da una posizione filo-anarchica, critica il proliferare di regicidi (tra cui quello del re d'Italia Umberto I) verificatisi in Europa a cavallo tra Ottocento e Novecento; altre due provengono dallo scritto qui intitolato *Dell'educazione religiosa*.

⁷⁴ Q13, c. [61r]. Da questi e da un successivo estratto proveniente dal terzo cap., si capisce che Biamonti lesse il testo nella traduzione edita per la prima volta a Milano da Sonzogno nel 1913, con il titolo *Le confessioni*.

⁷⁵ ABSB, quaderno a quadretti di mm 150 × 100, 200 pp. numerate (100 cc.), di cui bianche le pp. 198-200, copertina color marrone chiaro con la scritta «Notes».

seconda soluzione tolstoiana.⁷⁶ Dopo una sorta di breve promemoria metodologico, in cui Biamonti fissa la «tecnica» di cui dovrà dar prova il progettato «romanzo»,⁷⁷ si trova una più articolata presentazione dei personaggi, in cui si delineano anche le linee generali della trama. Dei due eroi tolstoiani – entrambi ex membri di un *réseau d'aide* e dunque già fiancheggiatori degli indipendentisti algerini – Giulio appare come la figura più complessa, nonché l'erede dello *status* di protagonista detenuto da Stefano nella prima fase: da giovane è stato «stupidamente e romanticamente fascista» (da sinistra, avendo visto nel fascismo una sorta di «anti-borghesia»), poi sindacalista, giornalista e «militante» di sinistra «strettamente legato al popolo»; ancora, «nell'azione [...] è problematico e malato», ma più disincantato che disilluso di fronte alla «problematicità del reale», cioè i cambiamenti politico-sociali in atto intorno a lui, in un occidentale «in decomposizione», in una società sempre più massificata e dominata dalle logiche dell'economia e del mercato. Insomma, come prescritto dalla quarta soluzione di Tolstoj, in lui la consapevolezza della negatività del reale non soffoca l'attesa che si verifichi una qualche svolta («una guerra atomica, una trasformazione sociale lenta, un sussulto rivoluzionario»): forse per questo accetta di aiutare gli algerini Tayeb e Saddek, facendo passare clandestinamente il secondo in Italia: ma sarà, si precisa, la sua ultima «azione» da combattente, che compirà da solo, dopo che Enrico si è rifiutato di aiutarlo. Quest'ultimo – omonimo del personaggio del *Testimone inumano* (forse una sua evoluzione?) – è portatore di una disillusione più netta, di un arretramento nel privato che doveva essere la cifra peculiare del suo epicureismo. L'azione per lui «era lotta all'oppressione», ma la collaborazione con gli algerini lo ha condotto a mettere in discussione la portata internazionalista di questa lotta («ha capito [...] che i paesi non industrializzati hanno problemi propri differenti da quelli che si pongono nelle società occidentali, e che nei due gruppi di paesi si disegnano evoluzioni differenti»), osteggiata anche «dal limite della morte e dalla disciplina di partito»; potrebbe essere «un troskista [*sic*]», aggiunge Biamonti, ma in realtà è «un revisionista perché ha capito che questi sono anni di semplice strategia difensiva».⁷⁸

Sul versante algerino ci sono poi i già citati Tayeb e Saddek, berbero il primo e arabo il secondo, entrambi ex membri del Fln di stanza in Francia (al tempo della guerra risale la loro conoscenza con Giulio ed Enrico) e ora parte «di una piccola comunità di nord-africani rimasti in Provenza [...] dopo gli accordi di Evian», che nel 1962 avevano posto fine alla guerra d'Algeria. Biamonti li tratteggia, più ancora di Giulio ed Enrico, come due vinti dalla Storia. Di Saddek si dice chiaramente che ha compiuto azioni terroristiche (per cui è ancora ricercato: ecco il motivo della fuga in Italia), ma «per sfogo e realizzazione personale», mentre ora è un «relitto che ha solo sogni carnali»⁷⁹ e che ha scelto di non trasferirsi nella neonata Algeria indipendente, proprio come Tayeb; questi, arrestato durante la guerra e poi liberato in seguito agli accordi di Evian, è riparato a Nizza dall'Algeria, in seguito a un contrasto con Ahmed Ben Bella, leader carismatico della lotta indipendentista e primo Presidente della repubblica

⁷⁶ QI, p. 1.

⁷⁷ Questo il contenuto del promemoria, introdotto proprio dal titolo «tecnica»: «Cercare la libertà attraverso la forza liberatrice dell'ironia collocabile a livello della tecnica nel senso che il romanzo deve rivelare continuamente la sua cinematica interna, il suo "gioco metodologico", mostrando sempre, come in trasparenza, il meccanismo non tanto del suo divenire, quanto del suo farsi» (*ibid.*, c. 2).

⁷⁸ Per questa e tutte le precedenti citazioni, cfr. *ibid.*, pp. 2-5.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 3.

algerina.⁸⁰ Nel disegno biamontiano, proprio a Tayeb viene assegnato il compito di farsi portavoce sia della delusione verso l'indirizzo politico preso dall'Algeria subito dopo la conquista dell'indipendenza, sia di una più generale sfiducia verso le «folle musulmane», ancora gravate da «uno spirito gregario spaventoso» e da una religiosità fanatica che impedisce l'approdo a un maturo socialismo.⁸¹

Gli appunti di Q1 offrono anche altre informazioni sulle psicologie dei personaggi (soprattutto di Giulio ed Enrico), ma per ora ci si può limitare a quanto esposto.⁸² Va rilevato che le carte di Q1 sono tutte numerate, caso unico tra i quaderni che ho esaminato e probabile indizio di un tentativo di romanzo più meditato di altri. La posterità di questo testimone rispetto alla prima fase trova conferma nel fatto che alcune sequenze contenute nei dattiloscritti sono qui recuperate e rielaborate in forma di ricordi, come si vede nel passo in cui due personaggi rievocano il «Dostoievsky [*sic*] giovane e africano» ucciso a Nizza «vicino al campo di aviazione», quando quelli dell'Oas avevano «plasticato la Mercedes del tedesco che vendeva armi agli arabi».⁸³

Analogamente a quanto già osservato per la prima fase, le pagine di Q1 forniscono qualche indizio utile per provare a situare nel tempo questo nuovo tentativo di approccio alla materia algerina. Gli appunti contengono riferimenti agli accordi di Evian ma anche a un partito politico italiano fondato nel gennaio 1964, il Psiup (Partito socialista di unità proletaria), al quale è «iscritto»⁸⁴ il personaggio di Giulio, di cui si dice anche che ha approfittato «del centro sinistra» (inaugurato dal primo governo Moro, che giurò nel dicembre 1963) per un «prestito per la campagna».⁸⁵ Se questi elementi puntano concordemente al gennaio del '64 come termine *post quem* per la redazione di Q1, un ulteriore indizio sembra guardare anche più in là. Gli abbozzi algerini di Q1 sono infatti intervallati da appunti preparatori per uno dei tanti scritti dedicati da Biamonti alla pittura di Ennio Morlotti, che sembra possibile collegare con un testo pubblicato nel 1972.⁸⁶ La stesura di Q1 potrebbe quindi risalire, almeno in parte, alla seconda metà degli anni Sessanta o addirittura all'inizio del decennio successivo, periodo al quale dovrebbero appartenere anche gli altri quaderni che recano tracce di questo secondo progetto di romanzo algerino.

⁸⁰ Questi ultimi dettagli sul personaggio sono precisati in uno degli abbozzi narrativi contenuti in Q1 (cfr. *ibid.*, p. 44).

⁸¹ Cfr. *ibid.*, pp. 44 e 114.

⁸² Ad un certo punto (*ibid.*, p. 141), Biamonti sembra quasi fare un bilancio di quanto abbozzato, enunciando alcune intenzioni per il prosieguo della stesura, sia stilistiche («strozzare il lirismo») sia contenutistiche («Parlare del Vietnam (se è possibile)»).

⁸³ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁸⁶ Si tratta della presentazione a *Ennio Morlotti*, con commento iconografico di R. Modesti, Milano, Club Amici dell'Arte, 1972, pp. 7-14, poi riedita (col titolo *Considerazioni sul tempo e sull'esistenza nella pittura di Morlotti*) in F. Biamonti, *Ennio Morlotti. "Pazienza nell'azzurro"*, a cura di G.L. Picconi, Torino, Ananke, 2006, pp. 29-39. Si veda la somiglianza tra questi due passi: «Ora, io credo che Morlotti si sia sempre accostato alla materia del mondo per cercarvi una struttura pur avvertendo che la tensione esistenziale vi si addensava senza causa e che vi era sempre un fantasma di realtà intrinseca sorretto da forti ossature della memoria e che l'irrazionalità inconscia alimentava» (Q1, c. [155r]); «Credo che Morlotti, accostandosi alla materia del mondo, per cercarvi una struttura fondamentale, atta a fargli superare il lato negativo, l'angoscia dell'emozione, non ne abbia avvertito che la tensione dell'esistere, il fantasma quotidiano dalle forti ossature e dall'alone di irrazionalità» (F. Biamonti, *Ennio Morlotti*, cit., p. 31). Negli appunti di Q1 si legge anche una citazione della *Jeune Parque* di Paul Valéry, assente nello scritto edito nel 1972 ma accolto in altri testi coevi, come la breve presentazione inserita in due pubblicazioni del 1969 (tra cui il catalogo di una mostra su Morlotti apertasi ad Acqui Terme il 27 settembre '69), ora in *ibid.*, p. 27.

Del resto, altri documenti attestano un interesse per le vicende dell'Algeria ancora ben vivo tra il 1965 e il 1970, ovvero negli anni in cui Biamonti, per la prima e unica volta, accettò un impegno politico attivo nelle sezioni locali del Psi (Partito socialista italiano), come ricostruito da Morando.⁸⁷ A questa fase dovrebbe appartenere un lungo testo dedicato al conflitto arabo-israeliano, probabilmente preparato per essere letto durante una conferenza pubblica, conservato nel quaderno QII, che ospita anche prove di racconto ascrivibili al secondo progetto algerino.⁸⁸ In queste pagine, Biamonti elenca con minuta precisione le persecuzioni inflitte agli ebrei dalla cattività babilonese fino alla *Shoah*, auspicando il consolidamento dello stato d'Israele e riconoscendo al contempo nel conflitto tra arabi ed ebrei uno scontro tra «popoli fino a ieri ugualmente oppressi»;⁸⁹ ma quando l'analisi si concentra sull'«ossessione del sacro», cioè sul fondamentalismo religioso che ancora condiziona le sorti delle masse arabe, ecco che ricompare in primo piano il conflitto algerino, presentato come una «lotta di liberazione nazionale» che sembrava «potesse diventare una rivoluzione parzialmente socialista», e che invece si è trasformata «a poco a poco in fanatismo imperialista e religioso», che ha trionfato su due colonne portanti del Fln, il già citato Ben Bella, finito «in prigione», e il suo compagno e rivale Mohammed Boudiaf, mandato «in esilio».⁹⁰ Mi pare che questo amaro bilancio consuoni con i severi e perplessi giudizi espressi nelle prove di scrittura della seconda fase, che fanno talvolta riferimento ai medesimi eventi: in QI, un personaggio, parlando dell'«involuzione nazionalista» dell'Algeria, allude alla fuga cui è stato costretto nel 1964 Boudiaf, verso il quale Biamonti pare guardare con simpatia, riconoscendolo come il principale avversario della svolta militarista e anti-democratica che caratterizzò i primi anni di vita della repubblica algerina; non a caso, nella conferenza di QII, lo scrittore ricorda le tesi espresse da Boudiaf nel suo libro *Où va l'Algérie*, edito a Parigi nel '64.⁹¹ Il testo di QII, che vari elementi mi inducono a riferire agli anni dell'impegno nel Psi (forse proprio al periodo marzo-ottobre 1969, quando Biamonti esercitò brevemente la carica di segretario del partito per la provincia di Imperia),⁹² testimonia quindi un'attenzione per quanto avveniva sulle sponde nordafricane e mediorientali del Mediterraneo, tornate d'attualità soprattutto dopo la Guerra dei sei giorni (5-10 giugno 1967); una perdurante attenzione che, in un quaderno databile al 1970, si registra anche verso l'Oas, che in un breve appunto è accostato

⁸⁷ Cfr. S. Morando, *Per una storia di Francesco Biamonti socialista. Prime indagini*, in S. Magherini, P. Sabbatino (a cura di), *Per Franco Contorbia*, vol. II, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 923-935, in particolare 927-935.

⁸⁸ Si parla infatti anche qui di Tayeb, attorno al quale ruota però una trama dai contorni più 'gialli' rispetto a quella enunciata in QI. Per QII: ABSB, quaderno a quadretti di mm. 205 × 150, 94 cc. n.n. (bianche da [52v]), copertina con motivo scozzese in vari colori.

⁸⁹ *Ibid.*, c. [38r].

⁹⁰ *Ibid.*, cc. [45r, 46r]. Biamonti doveva pensare qui principalmente all'azione di Houari Boumédiène, nominato poche righe prima, dapprima alleato di Ben Bella contro Boudiaf e poi autore di un colpo di stato (giugno 1965) con cui destituì e fece arrestare Ben Bella, diventando unico *dominus* dell'Algeria.

⁹¹ Cfr. rispettivamente QI, p. 30 e QII, cc. [46r, 47r].

⁹² È interessante soprattutto questo passaggio dell'intervento di Biamonti: «Non dovremmo noi, intendo *noi socialisti* lavorare [...] per una cooperazione delle forze associative arabo-israeliane?» (*ibid.*, c. [45r], mio il corsivo). Inoltre, è tra le pagine di QII che si conserva la bozza della lettera inviata da Biamonti a Sandro Pertini nel maggio 1969 e pubblicata in S. Morando, *Per una storia di Francesco Biamonti socialista*, cit., pp. 930-931. Di ulteriori documenti sul rapporto tra Biamonti e Pertini si dà notizia in Ead., *Nuove acquisizioni epistolari*, in G.L. Picconi et al., *Il fondo Federica Cappelletti*, cit., pp. 33-36.

ad altri movimenti di estrema destra, l'italiano Ordine nuovo e il francese *Mouvement jeune révolution*.⁹³

Rispetto a quelli della prima fase, gli abbozzi più tardi sembrano percorsi dalla volontà di dare più spessore e rilievo al tema del conflitto algerino, sia rendendolo uno spartiacque nell'esistenza dei personaggi principali, sia tentandone un bilancio critico alla luce degli esiti del triennio 1962-1965, disponibile per di più ad allargarsi a considerazioni sulla realtà araba nel suo complesso. Un altro scarto tra primo e secondo momento del cantiere algerino può essere colto tornando alla presentazione di Saddek e Tayeb nelle prime pagine di Q1, in cui Biamonti si appunta che il futuro romanzo dovrà far cogliere ai lettori la «dissoluzione» di queste due figure, la loro trasformazione «da eroi in difesa di valori minacciati anche se miseri – razza indipendenza – a eroi della vita quotidiana».⁹⁴ Questo frammento anticipa un'espressione che Biamonti utilizzerà anni dopo in alcuni interventi pubblici, nei quali, riferendosi alle opere pubblicate negli anni Trenta da Malraux, Saint-Exupéry e altri romanzieri, ne coglierà il tratto distintivo nel loro proporre personaggi che, appunto, si ergono «in difesa di valori minacciati», come le libertà messe in pericolo dai totalitarismi. Si legga, ad esempio, questo estratto da una conferenza tenuta il 2 aprile 1993 all'Auditorium Monturbano di Savona: «Poi è nato, col Novecento, il romanzo dell'energia, dell'azione; in genere, erano uomini *in difesa di valori minacciati*: i grandi romanzi di Malraux, di Koestler, di Saint-Exupéry, in cui la malattia dell'eroe era impregnata di nietzschianesimo e di dostoevskismo, e c'era sempre questa bellissima posizione del personaggio che difendeva il valore dell'interiorità e della libertà».⁹⁵ Si è detto che il modello di uno scrittore d'azione come Malraux potrebbe aver influenzato la graduale diluizione del *Testimone inumano* nel romanzo algerino: proseguendo lungo la stessa linea, sulla scorta dell'appunto di Q1, si può vedere nel passaggio dalla prima alla seconda fase il riflesso di un cambio di paradigma letterario, da quello del *romanzo d'azione*, impostato su personaggi che, pur col loro carico di angosce e drammi individuali, si impegnano attivamente nella difesa di valori collettivi (le libertà civili e democratiche nuovamente minacciate dalla violenza coloniale e dagli attentati dell'Oas) a un'opzione in cui la dimensione dell'azione che cerca di incidere sulla Storia viene meno, mentre si vira verso personaggi che devono fare i conti con la quotidianità di «un mondo degradato», «senza valori», come quelli che popolano (torno alla conferenza del '93) i romanzi di Albert Camus o di Hermann Broch.⁹⁶

⁹³ ABSB, Q18, quaderno a quadretti di mm 150 × 100, copertina color grigio chiaro; nelle prime carte, si leggono alcuni appunti legati al raccolto delle mimose, datati tra il 15 gennaio e il 18 marzo 1970. Nello stesso quaderno si trovano anche un paio di brevissime note su Camus e Carlo Cassola (per quest'ultimo cfr. M. Bico, *L'ombra del paesaggio e la scrittura intransitiva: rapporti tra le scritture di Francesco Biamonti e di Carlo Cassola*, in *Francesco Biamonti: le carte, le voci...*, cit., pp. 135-151: 142). Sempre agli stessi anni risale un altro taccuino (Q22, quaderno a righe di mm 120 × 80, 40 cc. n.n., copertina color beige con la scritta «Note» in carattere corsivo marrone chiaro) che reca alcune annotazioni sulla Cabilia, regione dell'Algeria sulla quale anche Camus aveva scritto, nel 1939, un celebre *reportage* dal titolo *Misère de la Kabylie*. Anche Q22 contiene abbozzi ascrivibili alla seconda fase del romanzo algerino.

⁹⁴ ABSB, Q1, p. 3.

⁹⁵ L'intervento è trascritto integralmente in M. Grassano, «*La casta semplicità*». *Francesco Biamonti all'Auditorium Monturbano di Savona*, in S. Morando, G. L. Picconi, C. Ramella (a cura di), *Per Francesco Biamonti*, cit., pp. 84-88 (la citazione è da p. 87, mio il corsivo). Osservazioni simili ricorrono in un'intervista a Biamonti di M. Camponovo, *Con lo sguardo volto a occidente, un'elegia di fine secolo*, «Bloc Notes», 33, dicembre 1995, pp. 131-137.

⁹⁶ M. Grassano, «*La casta semplicità*», cit., p. 87.

Certo questo discorso non può che rimanere una mera ipotesi, forse anche solo una suggestione, dal momento che pure il secondo stadio del romanzo algerino rimase privo di un esito ben definito; né quindi si vuole dire che, tra questi disordinati appunti, si possa ritrovare già il Biamonti dei romanzi della maturità, ma semplicemente che in queste carte, di tentativo in tentativo, lo scrittore *in fieri* sta cominciando a trovare la sua strada.

Ma in questo percorso, che fine fece il romanzo algerino? Per una possibile risposta, conviene ritornare per un'ultima volta ai quaderni.

4. Verso il «Romanzo di Gregorio» (e non solo)

Il secondo progetto algerino, forse ancor più del primo, si ramifica in una serie di varianti che, pur mantenendo dei legami con la trama abbozzata in Q1 (il personaggio di Tayeb, i trascorsi suoi e di altre figure nel *réseau d'aide*), aggiungono nuovi nuclei di racconto. Più precisamente, le prove di scrittura cominciano a un certo punto a insistere su una sorta di tema spagnolo, non più declinato al passato della guerra civile, come già nel *Testimone* e nella prima fase del romanzo algerino, ma al presente, quello di una Spagna ancora nella morsa del franchismo, attraverso la quale viaggiano protagonisti maschili dai nomi variabili (Stefano, Paolo), per lo più in cerca della donna amata (Anne, che in stesure più tarde diventa Blanche), prima di far ritorno nella natia Liguria. Un simile intreccio evoca subito alla mente l'*incipit* del *Romanzo di Gregorio*, in cui il protagonista rientra a casa, nell'estremo ponente ligure, dopo essere sbarcato a Barcellona e aver attraversato la Spagna e la Francia. Non si tratta di una semplice suggestione: questi abbozzi proseguono infatti la sequenza di esperimenti che si snoda lungo tutto l'apprendistato letterario di Biamonti, di cui si possono ormai distinguere chiaramente le singole tappe, legate le une alle altre da passaggi sempre gradualità: in principio il *Testimone inumano*, poi confluito nel romanzo algerino, a sua volta destinato a dar luogo, durante gli anni Settanta, al *Romanzo di Gregorio*,⁹⁷ da cui germoglierà finalmente l'unico frutto destinato a piena maturazione, l'*Angelo di Avrigue*.

Prezioso per ricostruire (o almeno provare a farlo) lo snodo tra il romanzo algerino e l'*Ur-Angelo* è il quaderno Q8,⁹⁸ in cui Biamonti riscrive più volte la scena di un incontro tra Stefano e Tayeb, entrambi già coinvolti con la resistenza algerina e ora ripiegati su un versante tutto privato, incapaci di credere in qualunque valore (neppure nell'Islam, per Tayeb) dopo che la realtà ha sconfitto i loro ideali politici. Nel caso di Tayeb, il venir meno della tensione ideale di un tempo è evidenziato anche a livello fisico, quando Biamonti scrive che «la lucentezza bronzo-dorata dei suoi occhi s'era offuscata» e che «non assomigliava più a un pastore o a un vagabondo figlio di pastori»:⁹⁹ significativamente, dettagli fisici già attribuiti agli arabi di D1, ma in quel caso come caratteristiche ben evidenti di personaggi impegnati nel vivo della lotta.¹⁰⁰ Ma se questa descrizione riprende le vecchie stesure, il successivo paragone tra Tayeb e un cieco

⁹⁷ Morando data le varie stesure del *Romanzo di Gregorio*, pur con qualche margine di incertezza, «tra il 1970 e il 1978» (S. Morando, *Nota al testo*, in F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 63).

⁹⁸ ABSB, quaderno a quadretti di mm. 200 × 150, 94 cc. n.n., copertina con motivo scozzese rosso, nero, blu e bianco.

⁹⁹ Q8, c. [1r].

¹⁰⁰ «Poco dopo arrivò il giovane arabo, prese un cognac, ammiccò (aveva bellissimi occhi color bronzo dorato)»; «aveva, con la sua giacca troppo grande, un'aria di vagabondo e di mendicante o meglio [...] aveva l'aspetto di un pastore, di un mendicante figlio di pastori» (F. Biamonti, *Abbozzo di romanzo inedito...*, cit., pp. 33 e 35; corsivi miei).

visto da Stefano a Siviglia, su un ponte sul Guadalquivir,¹⁰¹ anticipa invece un'immagine che confluirà nel *Romanzo di Gregorio*, dapprima in uno dei testi preparatori, TPI («il ricordo [...] nitido di un cieco su un ponte del Guadalquivir e dei suoi globi tenebrosi»), e poi, rielaborata, nel dattiloscritto completo («un cieco, fisarmonica a tracolla e mantello goyesco [...] percorreva le “ramblas de los Capucinos”»).¹⁰² Si noti, nella redazione più antica, quella di TPI, il dettaglio dei «globi tenebrosi», che nasce dall'accostamento (attestato in Q8) tra il ricordo del cieco di Siviglia e i versi di una poesia di Baudelaire, *Les aveugles*, dove gli occhi dei ciechi sono appunto descritti come «globes ténébreux».¹⁰³

Se in Q8 il tema algerino è ancora molto presente, in testimoni più tardi acquista sempre più spazio la descrizione di una Spagna desolata, «piena di ciechi, di preti, di ritratti di un capo [il dittatore Franco] pieno di sonnacchiosa [*sic*] paura, di vizi spenti».¹⁰⁴ La tangenza più forte si registra tra il quaderno Q23¹⁰⁵ e il citato dattiloscritto TPI: in entrambi si assiste al ritorno al paese natale del protagonista (che in TPI si chiama ancora Stefano, nome spesso utilizzato negli abbozzi algerini), da un lato ancora turbato dalle immagini viste in Spagna, dall'altro subito preda del ricordo doloroso della madre ormai scomparsa.¹⁰⁶ In TPI, peraltro, il protagonista incontra in un ristorante nell'entroterra di Ventimiglia «un anziano professore» della «Touraine», che gli chiede le sue impressioni sulla Spagna, rivendicando poi il suo «cuore» a «sinistra» e la sua carnale attrazione per il fascismo: un'evidente rielaborazione della scena ambientata al Prado di Nizza nelle prime redazioni del romanzo algerino.¹⁰⁷

Pur gradualmente soppiantato dal nuovo progetto, il romanzo algerino ha comunque lasciato alcune tracce di sé nella successiva produzione di Biamonti, a livello sia di temi, sia di singoli passaggi testuali. Ad esempio, il tema del difficile rapporto col passato, con i rimorsi e i rimpianti portati dai ricordi, *leitmotiv* ricorrente dal *Romanzo di Gregorio* in poi, trova varie declinazioni già in tutta la produzione inedita giovanile di Biamonti, dal *Testimone* fino al problematico rapporto con la memoria del conflitto algerino che accomuna i 'reduci' protagonisti delle stesure della seconda fase.¹⁰⁸ Di queste ultime sembra sopravvivere un ricordo anche in *Le parole la notte*, in cui Corbières e Alain condividono un passato di militari in Algeria, similmente a quanto si legge in Q29,¹⁰⁹ e in Algeria, seppur dopo la guerra, ha trascorso tre anni anche il

¹⁰¹ La prima occorrenza in Q8 è a cc. [1r-2r].

¹⁰² F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., rispettivamente pp. 257 e 85. Nella seconda citazione, il cieco è evidentemente ricollocato a Barcellona.

¹⁰³ Q8, c. [8r].

¹⁰⁴ *Ibid.*, cc. [17r-18r]. Cfr. F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 85: «era in Ispagna, paese stremato e visionario».

¹⁰⁵ ABSB, quaderno a righe di mm 120 × 80, 40 cc. n.n., copertina color beige su cui è stampata la scritta «Note», in carattere corsivo marrone chiaro. Sempre sulla copertina, nella parte superiore, compaiono scritte, in penna blu, «Inizio» e, poco più sotto, «I».

¹⁰⁶ Cfr. Q23, cc. [2r-3r] con F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 257. Da notare che la scritta «Inizio» sulla copertina di Q23 potrebbe indicare che il testimone contiene prove di scrittura dell'*incipit* del nuovo progetto romanzesco.

¹⁰⁷ Cfr. *ibid.*, p. 258. Altre parentele tra Q23 e TPI si colgono a livello microtestuale: ad es., dalla battuta «Il mare può sembrargli l'Acheronte» a c. 13r del quaderno, deriva l'«azzurro d'acheronte» di TPI (F. Biamonti, *Il romanzo di Gregorio*, cit., p. 257). Sempre in Q23, la donna amata dal protagonista si chiama «Blanche», da cui deriva il nome «Bianca» attestato nelle prime stesure del *Romanzo di Gregorio* (*ibid.*, p. 140, n. 78).

¹⁰⁸ Cfr. S. Morando, *Il primo volo dell'angelo*, cit., p. 15. Tra le pagine di Q9 (testimone prossimo a Q8) si trova anche la genesi di un'immagine collegata a questo tema, quella della «memoria-sudario», poi in *Romanzo di Gregorio*, cit. p. 219.

¹⁰⁹ F. Biamonti, *Le parole la notte*, cit., pp. 106, 201, 213. Come si è visto, in Q29 compariva già un Alain impegnato nel servizio di leva in Algeria.

protagonista del romanzo, Leonardo.¹¹⁰ Ma il lascito più significativo che il romanzo algerino ha trasmesso ai suoi più fortunati successori è senz'altro da identificare nella figura del *porteur* e nei temi ad essa collegati (le migrazioni, il passaggio di confine): motivi su cui Biamonti lavorò per la prima volta nelle carte del suo romanzo incompiuto, e che sarebbero poi diventati i *topoi* più riconoscibili della sua narrativa, centrali soprattutto in *Vento largo*¹¹¹ e, ancora, ne *Le parole la notte*.¹¹²

¹¹⁰ F. Biamonti, *Le parole la notte*, cit., p. 21.

¹¹¹ Tra i clandestini che il protagonista Vari aiuta a passare la frontiera vi sono anche tre «arabi»; un altro dettaglio minore che rimanda al romanzo algerino è il riferimento al «Vieux Nice» nel quarto cap.: cfr. F. Biamonti, *Vento largo*, in *L'angelo di Avrigue. Vento largo. Attesa sul mare*, cit., pp. 133 e 138.

¹¹² La scena del «negro pugnalato» che Leonardo, assieme ad altri personaggi, ritrova «in un cespuglio di lentisco» (*Le parole la notte*, cit., p. 112) potrebbe avere la sua matrice nella sequenza del ritrovamento del cadavere dell'algerino in q26, su cui cfr. *supra* la n. 36.

