

38, 2011

FILOLOGIA Antica e Moderna



FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XXI, 38
2011

€ 25,00



Rubbettino

Università della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XXI, 38
2011

*PUBBLICATO CON CONTRIBUTI FINANZIARI
DEL DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA
E DELLA FONDAZIONE CARIME DI COSENZA*

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

IN REDAZIONE

FRANCESCO IUSI, MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

MARINA DATTOLA, FRANCESCO IUSI

Libri e riviste per scambio e recensione vanno inviati alla Segreteria di Redazione di «FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» presso il Dipartimento di Filologia, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, €40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
38, 2011

Saggi

Maria Luisa De Seta

- p. 5 *Thesaurus linguae Latinae: lessico, non dizionario*

Zuzanna Krasnopolska

- p. 13 *Emma a Parigi. Studio sull'effetto di Parigi sulla signora Bovary e sulle sue sopravvivenze letterarie*

Enrico De Luca

- p. 33 *Calchi boitiani in una traduzione novecentesca dell'Otello*

Gilberto Marconi

- p. 61 *Bonaventura Tecchi: gli altri come problema religioso. Una lettura di Gli onesti*

Alessandro Gaudio

- p. 69 *Ciò che è di Morselli e ciò che non è*

Ivan Pupo

- p. 81 *La piccola storia attraverso un dettaglio. Sciascia, il «paradigma indiziario» e gli «archivi della repressione»*

Eleonora Sposato

- p. 97 *L'educazione di un 'selvaggio' in un romanzo di Saverio Strati*

Gianluca Schiavo

- p. 117 *La scuola italiana vista dagli insegnanti*

Note di lettura

Maria Cristina Figorilli

- p. 149 *A proposito di un recente volume donnesco: La donna nel Rinascimento meridionale*

Antonella Falco

- p. 167 *Appunti su I demoni e la pasta sfoglia di Michele Mari*

Recensioni

- p. 177 **Enrico De Luca** (Claudio Sensi, *Parole di fuoco, parole di gelo. Tre saggi sull'Inferno*)
- p. 180 **Luca Bani** (Nicola Gardini, *Rinascimento*)
- p. 183 **Monica Lanzillotta** (Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi. Vocabolario, liste e statistiche*)
- p. 186 **Marco Dondero** (Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*)
- p. 188 **Stella Caporale** (Rosario Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*)
- p. 192 **Monica Lanzillotta** (Guido Gozzano, *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, a cura di Eliana A. Pollone)
- p. 197 **Anna Guzzi** (*Interpretazioni di Gianfranco Contini II*, numero monografico dedicato a Contini di «Ermeneutica letteraria»)
- p. 202 **Marzia Caira** (Lino Concas, *Il mio uomo*)
- p. 204 **Rosa Marisa Borraccini** (*L'Archivio Flora in Archilet. Inventario archivistico*, a cura di Gabriella Donnici e Francesco Iusi)

Maria Luisa De Seta

Thesaurus linguae Latinae:
lessico, non dizionario

Sed praeter ceteram tantarum divitiarum admirationem hoc erat praecipue magnificentum, quod
nullo vinculo nullo clauastro, nullo custode
totius urbis thesaurus ille muniebatur.¹

Il *Thesaurus linguae Latinae*,² «the most important and definitive [...] dictionary in modern times»,³ ha la sua sede al centro di Monaco di Baviera, al terzo piano della *Residenz*, che è insieme la dimora della *Bayerische Akademie der Wissenschaften*. Nell'atrio su cui si aprono le stanze dei *Mitarbeiter* troneggia, insieme alle teche con le foto dei primi filologi che vi hanno lavorato e con le copie delle prime pubblicazioni del *Thesaurus*, il busto di Eduard Wölfflin, al cui nome sono legate le origini del *ThLL*: il *Thesaurus* racconta la sua storia, traccian-

¹ Così recita il messaggio sulla chiave che permette l'accesso alla *Bibliothek* del *Thesaurus linguae Latinae*.

È per me un piacere più che un dovere esprimere, in questa sede, la mia gratitudine a Hugo Beikircher, che nel corso del mio periodo di permanenza al *Thesaurus*, dal settembre 2007 all'agosto 2009, è stato una guida preziosa. Colgo l'occasione per ringraziare Silvia Clavadetscher, *Generalredaktorin*, i professori Raffaele Perrelli e Francesco Bausi, che mi hanno concesso di trascorre al *Thesaurus* gran parte del periodo coincidente con quello del mio Dottorato di Ricerca, e Salvatore Monda, presenza costante e preziosa.

² *ThLL* o *TLL*, secondo le abbreviazioni più comuni.

³ Così s.v. in *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc. cfr.

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/591803/Thesaurus-Linguae-Latinae>.

do così una parte imprescindibile di quella della filologia classica. Attraverso una porta a due battenti si accede poi alla *Bibliothek* con le sue antiche edizioni, alcune delle quali recano vergati a matita i commenti e le annotazioni dei filologi del passato, da Hereus a Müller: un patrimonio, talvolta non privo di ironia, che non ha eguali in nessun'altra biblioteca. Attraversata la prima stanza si raggiunge lo *Zettelarkiv*. Qui, oltre a riviste e volumi di diversa natura, si trovano le 'scatole', *die Kasten*, al cui interno sono conservate le *Zettel*: queste ultime sono sottili fogli di carta, spesso ingialliti dal tempo, su cui sono stati trascritti, più di un secolo fa, *excerpta* dei testi della letteratura latina e su cui ancora oggi, con matite e colori, si lavora per la redazione di un articolo del *Thesaurus*.

A chiunque si sia interessato di lingua e letteratura latina è capitato di consultare il *Thesaurus linguae Latinae*, spesso visto come una serie di volumi, ricchi sì di informazioni non sempre facili da decifrare, una risorsa preziosa e degna di rispetto, ma, nella sua monumentalità, quasi priva di 'anima'. Avendo avuto la possibilità di lavorare al *Thesaurus* e di scoprire come nasce questo tesoro della lingua latina, raccolgo in queste riflessioni parte della mia esperienza del periodo di studio nell'*ergastulum in Munich*.⁴

1. Breve *Thesaurusgeschichte*

Il progetto di un lessico completo della lingua latina ha avuto origine alla fine dell'Ottocento per l'interesse e l'impegno di E. Wölfflin, che nel 1884 cominciò la pubblicazione dell'*Arkiv für lateinische Lexikographie und Grammatik*, in cui confluivano i risultati di ricerche lessicografiche intese come punto di partenza per la stesura del futuro *Thesaurus linguae Latinae*. Il progetto prevedeva fin dalle origini la

⁴ D. Iunii Iuvenalis, *Saturae*, editorum in usum edidit A.E. Housman, Cantabrigiae, Typis Academiae, 1931, p. LVI. Questo contributo è una rielaborazione della lezione da me tenuta presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria, nell'ambito delle lezioni interne organizzate nel corso delle attività del Dottorato di Ricerca in *Scienze Letterarie*.

schedatura completa di tutti i testi della letteratura latina fino al II sec. d.C. ed *excerpta* per i secoli successivi fino al VI: un'estensione che non ha paragoni in nessuno dei lessici latini oggi esistenti.⁵ Nel 1894 cinque Accademie delle Scienze (di Berlino, Gottinga, Lipsia, Monaco e Vienna) si accordarono per la realizzazione del progetto e nel 1900, sotto la guida di F. Vollmer in qualità di redattore generale,⁶ venne pubblicato il primo fascicolo, comprendente anche l'*Onomasticon*.⁷ Inizialmente si stabilì, come termine per il completamento dell'opera, il 1915; il termine fu poi posticipato al 1930, sebbene già allora sembrasse difficilmente precisabile una data finale effettiva, non essendovi alcun metro di paragone che potesse fornire una base indicativa per lo stesso. Le ragioni che hanno portato al differimento della data di conclusione del progetto sono diverse, di carattere lavorativo, storico ed economico.

Dal punto di vista lavorativo bisogna considerare che, a un certo punto, divenne necessario modificare il metodo di lavoro, inizialmente basato soltanto sull'uso del materiale schedato, integrando i dati forniti dalle schede con la consultazione di nuove edizioni critiche e del materiale bibliografico di più recente pubblicazione.

La stesura del *Thesaurus* fu, inoltre, vittima degli eventi storici. Essa rallentò e per alcuni anni si bloccò completamente durante le Guerre Mondiali: si interruppe una prima volta tra il 1915 il 1924; durante la Seconda Guerra Mondiale fu necessario spostare le *Zettel* e la

⁵ Oltre al *Thesaurus* di R. Stephanus, vanno ricordati altri lessici latini, redatti per l'impegno e il lavoro di singoli o di gruppi di studiosi. Il Forcellini *Totius Latinitatis Lexicon* (Pavavini 1864-1887) ha avuto diverse edizioni con modifiche ed è completo di un *onomasticon*. In inglese vanno ricordati il cosiddetto Lewis-Short (C.F. Lewis-C. Short, *A Latin dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879), anch'esso ormai datato, e l'*OLD* (*Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1968), elaborato da diversi studiosi, tra i quali L.R. Palmer, basato su edizioni critiche relativamente recenti, dotato di una veste tipografica di facile consultazione, ma limitato, come d'altra parte anche i due lessici già menzionati, agli autori fino al II sec. d.C.

⁶ A F. Vollmer seguirono in qualità di redattori generali E. Lommatzsch, E. Dittmann, B. Rehm, H. Rubenbauer, H. Haffter, W. Ehlers, P. Flury, H. Beikircher; dal 2009 Silvia Clavadetscher riveste il ruolo di *Generalredaktorin*.

⁷ La stesura dell'*Onomasticon*, com'è noto, è ferma alla lettera D: le lettere A e B sono comprese nei volumi relativi, la C e la D sono pubblicate in un volume autonomo.

biblioteca in un luogo più sicuro del *Maximillianeum*, che era allora la dimora del *ThLL*.⁸ Le difficoltà economiche furono affrontate grazie al supporto di diverse istituzioni internazionali, tra le quali la Rockefeller Foundation: la seconda di copertina di ogni fascicolo reca l'elenco delle istituzioni che sostengono la pubblicazione del *ThLL*.

Nel 1949 venne finalmente fondata la *Thesauruskommission*, costituita da 31 accademie e diverse organizzazioni scientifiche, che si fece carico del compito di supportare la continuazione del progetto del *Thesaurus*: la *Thesauruskommission* ricerca e fornisce fondi per la continuazione del progetto, finanzia la presenza di studiosi che collaborano temporaneamente alla stesura delle voci del *ThLL*, controlla e valuta l'andamento del progetto. Attualmente è stata terminata la pubblicazione della lettera P e si lavora contemporaneamente alle lettere N e R: due terzi dell'opera sono quindi completati⁹ e il 2050 sembra una data plausibile per la conclusione del progetto. Accanto alla storica e monumentale versione cartacea, da alcuni anni è disponibile, inoltre, una versione digitale del *ThLL*, che risponde alle nuove esigenze della ricerca scientifica.

Alla redazione del *Thesaurus* lavorano circa 20 persone: alcuni *Mitarbeiter* sono fissi, altri, invece, temporanei. Grazie alla disponibilità di fondi specifici, tra i quali il Müller-Fond e la borsa annualmente erogata dall'APA, con i quali si vuole favorire lo scambio interculturale e la collaborazione della comunità scientifica internazionale, giovani studiosi di tutto il mondo possono compiere presso l'*Akademie* un periodo di formazione.¹⁰ Nel corso della mia permanenza ho incontrato

⁸ Maggiori informazioni in C.B. Krebs, *You say 'putator'. The first word of the first day of a Latin lexicographer*, «*TLSt*», february 6, 2009, pp. 14-15. Sulla storia del *Thesaurus* cfr. anche G. Polara, *Il Thesaurus Linguae Latinae*, in A. Garzya-M. Gigante-G. Polara, *Omaggio a B.G. Teubner*, Napoli, M. D'Auria Editore, 1983, pp. 75-111 e T. Bögel, *Thesaurus Geschichten. Beiträge zu einer Historia Thesauri linguae Latinae*, hrg. von D. Krömer-M. Flieger, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1996.

⁹ Sul perché di questa scelta, che ha portato a saltare la N prima e la Q ora, cfr. H. Beikircher, *Der Fluch der Vollständigkeit*, «*Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerische Akademie der Wissenschaften*» (3), 2005, pp. 62-63.

¹⁰ Dopo molti anni è stata istituita per l'anno 2009-2010 una borsa di studio in parte finanziata dall'Italia, attraverso un contributo dell'AICC.

collaboratori di origine austriaca, svizzera, tedesca, italiana, spagnola, olandese, danese, americana: un crogiuolo di culture e lingue, tra le quali il latino, lingua madre del *Thesaurus*, trova la compagnia e il supporto del tedesco, la lingua base per la comunicazione quotidiana. Come le accademie e le istituzioni che attualmente sostengono e supportano il *Thesaurus*, anche quella che M. Flieger ha definito la *Thesaurusmannschaft* è internazionale: «like its language, the *Thesaurus* is international». ¹¹

2. La *Wortgeschichte*. Il lessicografo non traduce: riflessioni sul lavoro lessicografico¹²

Il lavoro che porta alla redazione di un articolo del *Thesaurus linguae Latinae* si svolge, come si è già detto, sul materiale compilato alla fine dell'Ottocento: per ogni parola sono stati copiati, sulle apposite *Zettel*, i passi dei testi latini in cui essa è attestata e su queste schede si lavora ancora oggi. Le schede iniziali sono aggiornate continuamente con *addenda* che inseriscono riferimenti alla letteratura secondaria e più recente, utile per lo studio di ogni lemma. La digitalizzazione di questo materiale cartaceo, di cui pur si parla, comporterebbe un notevole dispendio di tempo, nonché economico, e comunque sminuirebbe parte del fascino di questo lavoro.

L'inizio del lavoro del *Mitarbeiter* coincide con un necessario periodo di formazione guidata da un *Mitarbeiter* esperto, che fornisce le indicazioni necessarie all'avvio del lavoro autonomo; ogni *Mitarbeiter* ha poi una *Mitarbeitermappe* cui far riferimento. Ogni articolo nasce dalla stretta collaborazione tra i membri del *Thesaurus*: questa collegialità è uno degli aspetti che più positivamente colpiscono un giovane thesaurista, che trova in ogni suo collega aiuto e la disponibilità a di-

¹¹ C.B. Krebs, *You say 'putator'* cit. Un elenco completo e sempre aggiornato dei collaboratori del *Thesaurus*, insieme a tutte le informazioni relative al progetto, è consultabile all'indirizzo <http://www.thesaurus.badw.de/>.

¹² Le riflessioni di seguito riportate nascono in parte dalla lettura di C. Wick, *Am Beispiel, pudor': Lexikographien überstzen nicht*, «Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerische Akademie der Wissenschaften» (2), 2007, pp. 25-29.

scutare i problemi che si incontrano nella stesura di un articolo.

Il singolo *Mitarbeiter* legge ed elabora i testi a sua disposizione, individuando le prime informazioni basilari e stilando una prima scaletta, una *Gliederung*, per poi discutere il materiale con il redattore, ricevendone indicazioni e suggestioni, nonché suggerimenti che lo guideranno nella scrittura della voce. Ogni articolo viene poi rivisto, prima della pubblicazione, dal *Generalredaktor*: sia il redattore che il redattore generale controllano le citazioni, apportano correzioni e ne discutono con il primo autore. Studiosi internazionali forniscono, poi, la loro collaborazione esterna come revisori del lavoro finale. Questo procedimento spiega quello che molti additano come il maggior difetto del *ThlL*, il lento procedere nella pubblicazione. Nel corso degli anni, però, la precisione del lavoro è aumentata notevolmente: dimostrando quanto è cambiata la redazione di un articolo del *ThlL* dal 1900 a oggi, Corbeil evidenzia quante maggiori informazioni si trovino negli articoli moderni e come il numero delle imprecisioni sia notevolmente diminuito (da una ogni sedici citazioni a una ogni sessantatré).¹³

Prima di redigere un articolo vengono esaminate tutte le attestazioni del lemma e per ciascuna viene valutato attentamente il contesto e la tradizione testuale. Sulle *Zettel* è presente solo il testo, senza commento o traduzione: su di esse si segnano tutte le informazioni necessarie alla piena comprensione del passo e del lemma, siano esse relative all'ortografia, alla tradizione testuale, alla prosodia, alla sintassi; si individuano il contesto e i *loci similes* e tutto ciò che si ritiene utile alla conoscenza del lemma e che il redattore e il redattore generale, nonché chiunque sia interessato, in futuro, allo studio del medesimo passo, potrà successivamente utilizzare. Come ho detto, è necessario prestare attenzione non solo all'accezione del termine e al suo uso, ma anche alle sue particolarità grafiche, spesso connesse con la tradizione

¹³ Cfr. A. Corbeil, 'Going forward': A Diachronic Analysis of the *Thesaurus Linguae Latinae*, «Amer. Journ. Philol.» (128), 2007, pp. 469-496, soprattutto p. 484: l'autore contraddice così quanto si legge in A. Traina-G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Pàtron, 1986⁶, p. 382.

manoscritta degli autori (è necessario quindi documentarsi e conoscere quella di quegli autori presso cui il lemma presenta problemi testuali), e ai problemi filologici: tutte queste informazioni confluiranno nel *Kopf*, la prima parte di ogni articolo del *ThL*, dove si affrontano i problemi di natura critica (false lezioni, congetture), linguistica ed etimologica. Nel corso del tempo alcuni aspetti trattati nel *Kopf* hanno acquisito una maggiore importanza: tra questi, per esempio, gli esiti della parola latina nelle lingue romanze.¹⁴ Nella fase successiva del lavoro si passa all'interpretazione del lemma. Alla domanda 'cosa è rilevante' nell'analisi di un lemma penso si possa rispondere dicendo che rilevante è tutto ciò che almeno una volta determina una caratteristica o un uso particolare, una forma o un costrutto del lemma, sulla base dei quali costruire analogie o contrapposizioni, preferibilmente dicotomiche, che permettano di capire quando e come gli antichi hanno adoperato la parola in esame e come il suo uso è cambiato nel tempo. E rilevante è, ovviamente, anche un impiego consolidato e frequentemente attestato, in termini assoluti o solo in alcuni generi letterari o periodi storici, quando non sia proprio dell'*usus scribendi* di un singolo autore. La stesura della voce comporta l'attenta selezione del materiale (selezione opportunamente evidenziata negli articoli dall'abbreviazione *al.* e da altri segni dal significato equivalente), poiché la *brevitas* è uno dei principi guida del lavoro.

È per questo che definiamo il *ThL* non un dizionario, ma un lessico, il cui scopo non è quello di fornire la traduzione di un lemma in una lingua moderna,¹⁵ ma l'interpretazione del lemma, di cui si traccia

¹⁴ Cfr. A. Stefenelli, *Thesaurus und Romanistik*, in *Wie die Blätter am Baum, so wechseln die Wörter. 100 Jahre des Thesaurus Linguae Latinae*, hrg. von D. Krömer, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1995, pp. 89-98. Il lemma *prunus*, ad esempio, presenta anche il riferimento all'esito nel dialetto calabrese.

¹⁵ Per la storia dei dizionari latini che forniscono traduzioni in lingua moderna cfr. A. Traina-G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario* cit., pp. 380-385. I dizionari di questo tipo sono numerosi, ma essi hanno come unico obiettivo la resa in una lingua moderna e non chiariscono quale fosse l'uso e la percezione che gli antichi avevano della parola: adottano quella che si potrebbe definire la prospettiva della 'lingua di arrivo'. Inoltre essi forniscono solo interpretazioni parziali o comuni di un lemma, di cui il *ThL* mostra invece, spesso, accezioni e usi specifici.

una vera e propria biografia, segnalandone la comparsa e scomparsa nella lingua latina, l'evoluzione nell'utilizzo che gli autori ne hanno fatto, le particolarità stilistiche, semantiche e sintattiche. Scrivendo una voce del *Thesaurus*, dunque, si cerca di scrivere la storia di una parola e del suo ruolo nella cultura letteraria latina.

Zuzanna Krasnopolska

Emma a Parigi

Studio sull'effetto di Parigi sulla signora Bovary e sulle sue sopravvivenze letterarie

Paris: la grande prostituée. Paradis des femmes, enfer des chevaux.
(Gustave Flaubert)

Walter Benjamin in *I «passages» di Parigi* afferma che Parigi è la capitale del XIX secolo.¹ Dai progetti architettonici di Napoleone che la desidera centro del suo impero ai miglioramenti urbanistici del barone Haussmann, fino alla fondazione della prima linea degli omnibus e della rete della luce elettrica, Parigi diventa il punto più influente nella mappa del mondo ottocentesco. «Paris est le synonyme de Co-

¹ W. Benjamin, *Pasaże*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2005, p. 33. L'unica concorrente di Parigi, anche se solamente a cavallo fra l'Otto e il Novecento, era Londra: «Dopo Sedan e la Comune di Parigi il ruolo della Francia sulla mappa della politica e economia europea viene marginalizzato; è un processo parallelo alla crescita della potenza della Gran Bretagna» (E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa, PIW, 2010, p. 59; la traduzione è mia). Londra, grazie al progresso tecnico ed economico, inizia a rappresentare «libertà, progresso e possibilità che offre la civilizzazione. Nel 1894 Richard Jefferie, saggista e romanziere inglese, scrive così sulla Londra di fine Ottocento quale capitale del mondo, addirittura l'unico posto "veramente reale" che costituisce un punto di riferimento per tutte le altre città e paesi: "il cuore del mondo si trova a Londra", è qui che batte il polso dell'economia mondiale, è qui che passano i soldi che la stimolano» (*ibidem*). Tuttavia l'immagine di Londra, nello sviluppo della vita culturale, artistica e anche di quella delittuosa, trae origine dalla tradizione parigina. Altresì il modo di scrivere su Londra si fonda proprio su quella tradizione. Di conseguenza, nonostante Londra diventi potente e rappresenti la modernità, Parigi rimane un modello di città letteraria per eccellenza.

smos»² scrive Victor Hugo nei *Miserabili*, rappresenta l'essenza della realtà. Inoltre, se diamo la parola a Balzac, «Paris est la tête du globe, un cerveau qui crève de génie et conduit la civilisation humaine, un grand homme, un artiste incessamment créateur, un politique à seconde vue».³ Da tutta l'Europa arriva gente geniale e babbea, autorità morali e persone degenerate, cittadini onesti e mascalzoni. La città in via di modernizzazione, di progresso, si gonfia in tutte le direzioni, pulsa con il battito della vita sociale e culturale che offre salvezza o dannazione ai nuovi arrivati, risucchia le persone non badando alle loro origini e posizione sociale. Assorbe tutti, dagli elegantoni francesi fino ai «giovani barbari in viaggio»⁴ e alla gente di campagna e provincia. Ognuno può trovarci qualcosa per sé, visto che, semplicemente, «tout ce qui est ailleurs est à Paris».⁵ La città offre nuove possibilità e uccide speranze, diventando croce e delizia per il genere umano. Quasi una calamita gigantesca, attira migliaia di persone alla ricerca di felicità, ricchezza, promozione sociale o amore. Molti ce la fanno, come, per esempio

[...] quel vecchio che fu un artigiano modesto e lavorò sedici ore al giorno in rue Temple; suo figlio [...] fondò una bottega più grande in rue Saint-Antoine. Il nipote [...], da grande commerciante, si trasferì al boulevard Poissonniere, e il pronipote, il milionario abitò vicino ai Champs-Élysées perché... le sue figlie potessero ammalarsi di nervi al boulevard Saint-Germain.⁶

Nonostante l'imprevedibilità del successo diventi una caratteristica quasi proverbiale di Parigi, riescono a sopravviverci solo le persone che spiccano per genio carismatico o per corruzione travolgente. Del

² V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 236.

³ H. de Balzac, *La fille aux yeux d'or*, in *L'oeuvre de Balzac*, I, Paris, Formes et Reflets, 1949, p. 816.

⁴ Un verso della poesia *Rue Descartes* del 1980 di Miłosz (1911-2004), in Cz. Miłosz, *Wiersze*, III, Kraków, Znak, 2003, p. 272, v. 2; la traduzione è mia.

⁵ V. Hugo, *Les Misérables* cit., p. 235.

⁶ B. Prus, *Lalka*, II, Wrocław, Ossolineum, 1991, p. 126; la traduzione è mia. Bolesław Prus (1847-1912), pseudonimo di Aleksander Głowacki, fu celebre scrittore e giornalista polacco del periodo positivista.

resto, il simbolo della Repubblica Francese – e dunque, in un certo senso, anche di Parigi – è una donna, Marianne, che può essere conquistata non solamente dagli uomini brillanti e coraggiosi, ma anche dai mascalzoni seducenti e furfanteschi. Parigi, come donna, rimane «essentiellement aussi le pays des contrastes».⁷

Per il Rastignac di Balzac, la capitale rappresenta l'unica possibilità di una promozione sociale. Grazie alla scaltrezza dei consigli di Vautrin, egli sa che il fine giustifica i mezzi e per ottenere il proprio scopo non bisogna badare ai sentimenti altrui. Vede in Parigi un labirinto nel quale occorre un filo di Arianna, sotto forma di un protettore o, ancora meglio, di una protettrice potente. Uno come Rastignac, un provinciale povero, senza il sostegno di un cognome influente e senza fondi, non vi potrebbe sopravvivere altrimenti.

Parigi appare una creatura pulsante e ansimante, un mostro verace,⁸ a volte somigliante addirittura a un rettile,⁹ indipendente e autonomo che decide però per tutti gli altri. La forza di questa città – ossia il suo *parisiénisme*¹⁰ – di influire sulla psiche umana lascia un'impronta significativa nella letteratura europea, basta menzionare l'opera di Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* (1782-1789), oppure *Les Nuits de Paris ou le Spectateur Nocturne* (1788-1791) di Nicolas Edme Restif de la Bretonne. Entrambi gli scrittori, uno di giorno, l'altro di notte, si impegnano a spiare, inseguire, scoprire e leggere i segni nascosti di Parigi; un'impresa che in poco tempo si trasforma in un'ossessione e perfino in una travolgente pazzia. Tale effetto stregante e incantevole colpisce anche gli altri scrittori, non solamente france-

⁷ H. de Balzac, *La fille aux yeux d'or* cit., p. 818.

⁸ «Paris est le monstre qui fait toutes ces victimes» (H. de Balzac, *La femme de province*, www.bmlisieux.com/curiosa/balzac01.htm, in *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, www.bmlisieux.com/litterature/bibliogr/curmer01.htm, p. 8); «Paris est le monstre qui fait nos chagrins» (H. de Balzac, *La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, III, a cura di P.-G. Castex e P. Citron, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 226).

⁹ «Gli edifici sembrano un rettile attorcigliato/ Rizzano la squama dei tetti dentati» recitano alcuni versi della poesia *Parigi* di Słowacki (1809-1849), in J. Słowacki, *Wiersze*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im A. Mickiewicza, vv. 5-6, p. 78; la traduzione è mia.

¹⁰ H. de Balzac, *La femme de province* cit., p. 5

si, da Honoré Balzac, Charles Baudelaire, Denis Diderot, Gérard de Nerval, Jean-Jacques Rousseau a Heinrich Heine o Friedrich Schiller. Krzysztof Rutkowski, lo studioso polacco che si è occupato di Parigi, scrive:

Walter Benjamin negli appunti *Parigi, capitale del XIX secolo* notò che migliaia di testimonianze di vagabondaggi per Parigi, scritte da francesi, inglesi, tedeschi, danesi, russi e spagnoli sono legate all'ebbrezza. Il girare per Parigi porta il *flâneur* al raggiungimento di uno stato di ubriachezza come l'alcool fa con un ubriacone, porta all'estasi, squilibra, annulla le proporzioni.¹¹

Secondo Balzac, a Parigi vive «une portion d'êtres privilégiés auxquels profite ce mouvement excessif des fabrications, des intérêts, des affaires, des arts et de l'or».¹² Il gruppo è composto da donne che l'autore della *Commedia umana* divide in vari gruppi, tra cui spiccano due tipi generali: la donna di città – la protagonista del saggio *La femme comme il faut* (1840) – e la donna di provincia – la protagonista omonima del saggio *La femme de province* (1841); entrambi i testi vengono pubblicati nell'opera omnia di nove volumi composta di scritti di autori vari, intitolata *Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du XIX^e siècle* (1840-1842). Balzac introduce una netta divisione tra la donna parigina e quella della provincia, sostenendo che si tratta di due mondi radicalmente diversi, uno superiore, l'altro inferiore, ossia «objet de pitié».¹³ La rappresentante di quell'ultimo – intrapolata, abbandonata, infelice, insoddisfatta, priva di buon gusto, convinta della sua unicità, spesso educata male e snob, caratterizzata dal cuore «infiniment négligé, mal entretenu, peu compris»¹⁴ – sembra non arrendersi mai alla banalità e provincialità che la circondano. Costruisce la sua vita come una ricerca continua di evasione in un mondo migliore, in una realtà superiore che, secondo lei, si poteva trovare so-

¹¹ K. Rutkowski *Raptularz końca wieku*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 1997, pp. 241-242; la traduzione è mia.

¹² H. de Balzac, *La fille aux yeux d'or* cit., p. 818.

¹³ Idem, *La femme de province* cit., p. 2.

¹⁴ *Ibidem*.

lo in città, nella metropoli, nella capitale. Nostalgica della vita mondana, sogna fughe, amore eterno, si illude, si inganna, si perde – per questo «il n'y a rien de plus dangereux que l'attachement d'une femme de province».¹⁵ La sua ingenuità e ignoranza, mescolata a una grande dose di senso di superiorità, crea una figura fortemente attratta dalla visione di Parigi e ugualmente vulnerabile all'impatto, spesso nocivo, che la città ha su di essa. La donna di provincia segue ciecamente il suo ideale, cioè a tutti i costi desidera diventare donna di città, la donna come si deve.

È interessante dunque chiedersi come operi la città di Parigi sulle sopravvivenze letterarie della protagonista di Gustave Flaubert. Che impatto esercita su queste donne di provincia? Come le tormenta, cambia, forma? E innanzi tutto come influisce Parigi sulla stessa Emma Bovary, che è sineddoche del fenomeno?

Emma a Parigi

Sebbene Emma non sia mai stata nella capitale francese, la conosce bene. Il suo fascino per Parigi si cristallizza durante il viaggio di ritorno dal ballo presso il castello Vaubyessard del marchese Andervilliers, quando Charles, controllando la bardatura del cavallo, trova per terra un portasigari di seta che probabilmente appartiene al visconte con cui sua moglie aveva ballato prima. Il signor Bovary riesce pure a fumare uno dei due sigari rimasti, ma l'oggetto scompare subito dopo. Emma lo nasconde nell'armadio; lo tira fuori solo quando è da sola, lo guarda con ammirazione religiosa e rispetto assoluto cadendo in una trance quasi narcotica. Cresciuta in un convento isolato e successivamente nella campagna grezza, sogna il mondo sconosciuto e lontano incarnato nella sua immaginazione da Parigi che è «le porche du tourisme passionné dont elle rêve».¹⁶ Il ballo costituisce una fuga dalla quoti-

¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

¹⁶ M. Butor, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, Éditions de la Différence, 1984, p. 95.

dianità banale e grigia, «un trou dans sa vie»¹⁷ e, di conseguenza, l'as-tuccio diventa l'oggetto più prezioso, un souvenir dei momenti indimenticabili, un portafortuna che lega la realtà deprimente di Tostes alla vita mondana del visconte a Parigi:

Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant; là-bas! Comment était ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale! il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade.¹⁸

L'unione dell'elemento religioso – «un bourdon de cathédrale» («un campanone di cattedrale») – con quello della vita prosaica e effimera – «pots de pommade» («vasetti di creme di bellezza») – rispecchia visibilmente ciò che per Emma rappresenta questa città, cioè l'incarnazione suprema della santità e eleganza. Il nome Parigi diventa addirittura una formula magica. La signora Bovary, ripetendo questa parola, cerca di attribuirle una dimensione reale, tangibile, desidera in tal modo, oltre ai limiti del possibile, realizzare il proprio sogno. Non sembra azzardata l'affermazione che la protagonista si comporta in un certo senso come Adamo nel Paradiso, dando i nomi alle creature e dunque creando la loro essenza. Purtroppo, Emma chiama la sua visione con il nome di Parigi ma non la percepisce realmente perché «l'unico corpo che il sogno di Emma può avere è, appunto, quello di una voce, di un suono effimero, di un fantasma».¹⁹ Della bella Parigi, Emma ha solamente il nome, pieno di sogni e utopia.

Questa città attrae, ubriaca, narcotizza, irretisce la protagonista di Flaubert al punto che essa «souhaitait à la fois mourir et abiter Paris» (*MB*, p. 346) pur conoscendola solamente da mappe, riviste e libri. Il potere incantevole della metropoli esercita su di lei un forte impatto anche a distanza, senza contatto diretto. Il groviglio delle strade e viali

¹⁷ V. Brombert, *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, 1971, p. 55.

¹⁸ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1951, p. 343; d'ora in poi questa edizione sarà indicata con sigla *MB*, seguita dal numero di pagina, sia nel corpo del testo che nelle note.

¹⁹ A. Carrara, *Desiderio e "sacro" in Flaubert*, Milano, Vita e Pensiero, 1988, p. 25.

la manda in trance quando, incurvata sopra una cartina, la percorre con un dito, perdendosi e cercando di leggere i segni nascosti della città. Nella propria immaginazione è *une flâneuse* (che potrebbe essere la forma femminile di *flâneur*), vagabonda per le stradine parigine e non sente il dolore alle gambe, né muscoli tesi, ma «les yeux fatigués, à la fin, elle fermait ses paupières» (*MB*, p. 343) facendoli riposare un po'. La città la circonda, la intrappola; la donna non riesce e non vuole liberarsene e anche a occhi chiusi vede solamente Parigi. Nelle riviste «Corbeille» e «Sylphe des Salons» legge di balli, di moda, «savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra» (*MB*, p. 344). Impara tutto a memoria con la convinzione di chi, un giorno, dovrà soggiornare a Parigi e sapere in ogni minimo dettaglio come comportarsi e dove presentarsi. Segue alla lettera la definizione della donna di provincia coniata da Balzac, secondo la quale «elle compare, elle étudie, elle réfléchit, elle rêve, elle n'abandonne point son rêve». ²⁰ Studia i particolari, i costumi, la topografia delle strade e il taglio degli abiti, vuole sapere tutto di Parigi, conoscere ogni suo vicolo, scoprire e leggere ogni suo segno nascosto, vuole, come giustamente afferma il critico Carrara, addirittura «incorporarsela». ²¹ Sogna di esserci – vedendo i mercanti di pesce passare sotto le sue finestre, sospira: «Ils y seront demain!» (*MB*, p. 343). Ad ogni costo vuole diventare una parte di questa città. Se leggiamo attentamente l'apprezzamento di Emma da parte di Rodolphe Boulanger – «Elle est fort gentille [...]. De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne» (*MB*, p. 410) – possiamo ammettere che, agli occhi del seduttore di provincia, la donna sfiora il suo ideale di una gran dama. Eppure bisogna tener conto del fatto che Rodolphe, dongiovanni da quattro soldi, non costituisce una fonte affidabile visto che, anche se si crede un vero signore, lo è solo a Yonville e forse a Rouen ma non a Parigi.

La lettura di romanzi, cominciata durante il soggiorno al convento, cresce in modo significativo. La lettura funziona come petrolio al mo-

²⁰ H. de Balzac, *La femme de province* cit., p. 4.

²¹ A. Carrara, *Desiderio e "sacro" in Flaubert* cit., p. 25.

tore dell'immaginazione: sazia delle descrizioni fittizie, Emma può continuare il suo vagabondaggio per le strade di Parigi, modellando la sua visione su quello che ha letto nei libri. Costruisce la sua immagine con le citazioni, compone una specie di patchwork di impressioni, collage di punti di vista. Tuttavia, essendo una lettrice ingenua e ignorante, il montaggio di frammenti non ha niente di eccezionale, di cruciale, solamente la sua immaginazione scintilla con un fuoco effimero. Stavolta non cerca degli slanci sentimentali o delle descrizioni romantiche della natura selvaggia (come faceva di solito), ma «elle étudia [...] des descriptions d'ameublements» (*MB*, p. 344). Non potendo spiare dentro le case e gli appartamenti parigini come lo scrittore-vagabondo Restif de la Bretonne, e non trovandoli segnalati sulle mappe della città, approfitta di quello che aveva a disposizione, e dunque dei romanzi. Essi diventano la sua finestra sul mondo: da lì guarda Parigi o sbircia nell'interno delle case. Divora i libri di Honoré de Balzac, George Sand e Eugène Sue. Se prendiamo in considerazione i calcoli eseguiti da Vladimir Nabokov, possiamo supporre che i coniugi Bovary abbiano vissuto a Tostes, in Normandia, dal giugno 1838 fino a marzo 1840.²² Di conseguenza, in quel momento della sua educazione letteraria l'opera più importante di Eugène Sue, *I misteri di Parigi* (1843), non è ancora stata pubblicata visto che inizia a uscire su «Le Journal des débats» solo a partire del giugno del 1842; Emma può leggere quotidianamente le puntate, ormai dopo il trasloco a Yonville e dopo la nascita di sua figlia Berthe, anche se non ne esistono prove nel libro. Tuttavia è probabile che conosca numerosi altri romanzi di Sue, come, per esempio *Arthur* (1837-1838), la cui trama si svolge negli ambienti aristocratici di Parigi. Romanzi di questo tipo sono più che sufficienti per l'immaginazione affamata e ricettiva di Emma.

Basandoci ancora sui calcoli di Nabokov, possiamo supporre che la protagonista conosca la maggior parte dei romanzi parigini di Balzac, *Papà Goriot* (1835) incluso, e dunque anche l'urlo provocante di Rastignac verso la città, ancora da conquistare, dalla montagna di Santa

²² Cfr. V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, trad. di Z. Batko, Warszawa, Muza, 2000, p. 185.

Genoveffa (non a caso la patrona di Parigi): «À nous deux maintenant!»,²³ Emma stessa non avrebbe azzardato mai un'esclamazione del genere: la metropoli – «plus vaste que l'Océan» (*MB*, p. 344) – è da lei smodatamente venerata. Va osservato che questa metafora oceanica della città diventa l'argomento più convincente della conoscenza di *Papà Goriot* da parte della nostra protagonista: tale modo di caratterizzare la capitale sembra fedelmente ispirato al romanzo di Balzac, il quale, descrivendo l'universo denso e enigmatico della Parigi magica, la paragona, per l'appunto, all'oceano:

Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez-le? Quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs, littéraires.²⁴

Emma percepisce l'influsso e la potenza di Parigi, la sua presenza immensa e infinita. Considera le persone che vi abitavano migliori, più affascinanti, più eleganti, superuomini che conducono «une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, [...], quelque chose de sublime» (*MB*, p. 344) nell'universo mistico di Parigi, cioè nei circoli infernali di Balzac descritti dettagliatamente nel romanzo intitolato *La fille aux yeux d'or* (1835):

[...] ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûles, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fu plus ardente, ni plus cuisante.²⁵

Balzac elenca i ceti sociali abitanti a Parigi, dividendoli nei circoli dell'inferno che «peut-être un jour, aura son DANTE».²⁶ I gironi sono

²³ H. de Balzac, *Le père Goriot*, a cura di P. Citron, Paris, Flammarion, 1964, p. 276.

²⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁵ Idem, *La fille aux yeux d'or* cit., p. 802.

²⁶ *Ibidem*, p. 810.

i seguenti: nel primo, più centrale, risiedono gli operai e gli artigiani, poi, in ordine, i commercianti, la borghesia media (avvocati, dottori), gli artisti e nell'ultimo girone, quello più esterno, vi sono le persone eleganti. Pure Emma, in un modo certamente molto più ingenuo, divide i parigini idealizzati, «par parties» (*MB*, p. 344): il primo gruppo rappresenta il mondo dell'aristocrazia, della diplomazia («[dans] le monde des ambassadeurs [...] il y avait [...] des robes à queue, de grands mystères», *MB*, p. 344); poi viene il mondo ideale femminile («la société des duchesses: on y était pâle; on se levait à quatre heures», *MB*, p. 344); infine l'ultimo circolo è abitato da artisti («des gens de lettres et des actrices [...] pleins d'ambitions, idéales et de délires fantastiques», *MB*, p. 344). Léon, pur essendo *le premier clerc*, appartiene all'ultimo gruppo; Rodolphe, che per Emma incarna il lato seduttivo di Parigi, è in ognuno dei tre gruppi. Non c'è posto però, in nessuno dei suoi circoli, per le persone semplici e provinciali in mezzo alle quali Emma vive ogni giorno. Semplicemente, nella sua visione di Parigi, il resto del mondo «était perdu, sans place précise et comme n'existant pas» (*MB*, p. 345).

Nella Normandia provinciale, piovosa, meschina e noiosa in modo paralizzante Emma può trovare tutt'al più un ragazzaccio con gli zoccoli e vestiti lacerati anziché sperare di incontrare un *groom* parigino elegante e sublime. L'unico apice raggiungibile dello splendore e della raffinatezza si trova solamente a Rouen: l'opposto di Yonville o Tostes, eppure sempre lontana dalla metropoli tanto desiderata. È a Rouen che Lheureux ordina gli oggetti lussuosi, là c'è il teatro dove canta il divino tenore Legardy, è a Rouen che Emma può finalmente perdersi con Léon Dupuis nella folla anonima. Ciò nonostante, si reca poche volte nella città perché rimane convinta che solamente a Parigi potrebbe condurre la vita sognata e solo là sarebbe finalmente felice con l'amante: «Ah! que nous serions bien là pour vivre!» (*MB*, p. 537). Dopo la loro prima relazione, del tutto platonica, il giovane si trasferisce a Parigi per continuare gli studi e lascia la Bovary senza averle svelato la vera natura dei suoi sentimenti. Dopo aver salutato Léon, Homais descrive la capitale francese in poche parole: «[...] les

parties fines chez le traiteur! les bals masqués! le champagne!» (*MB*, p. 401). Madame Bovary – che in fondo non sogna altro che vedere e vivere queste cose a Parigi – sospira disperata. Non dovrebbe dunque meravigliare il fatto che, all’inizio della loro seconda tresca, l’affermazione di Léon – «Cela se fait à Paris» (*MB*, p. 513) – la convince tempestivamente a salire a bordo della carrozza. È semplicemente la parola «Parigi» a fare la magia.

Tuttavia, col passare del tempo, perdendosi nel mondo caotico della immaginazione esagerata, non sapendo distinguere fra verità e menzogna, buono e cattivo, giusto e sbagliato, Emma smette di cogliere la differenza tra la prosa di Balzac o Dumas e i testi prodotti a catena di montaggio dai fabbricanti delle storielle piene di kitsch e luoghi comuni dei romanzi rosa da quattro soldi. Di conseguenza, la signora Bovary si convince che «ses pantoufles de couleur grenat [avec] une touffe de rubans larges [et] qui s’étalait sur le cou-de-pied» (*MB*, p. 346) o che le penne di struzzo siano un lasciapassare al mondo elegante della Parigi per bene, una garanzia di classe e raffinatezza. Emma diventa come Homais, l’incarnazione della borghesia ignorante e snob, che cambia il suo modo di parlare per sembrare uno che Parigi la conosce bene e comincia dunque a esprimersi con l’*argot parisien*, usando parole tipo «*turne, bazar, chicard, chicandard, Breda-street, e Je me la casse, pour: Je m’en vais*» (*MB*, p. 545). Questi vocaboli, pronunciati da lui – e non da un Gavroche, da un *gamain de Paris* – suonano alquanto forzati e innaturali.

Tornando a quanto detto sopra, possiamo constatare, insieme a Tony Tanner, che nella vita di Emma Parigi rappresenta un ‘cratere’ uguale a quello scavato dal ballo, anche se, come sappiamo bene, non è mai stata nella capitale. Per la signora Bovary la parola «Parigi» è in fondo priva di ogni senso, perché vuota. Tale ‘assenza’ e ‘lacuna’ diventa però ‘qualcosa’, un contenitore per le illusioni, un recipiente senza fondo nel quale si può versare tutto, senza limiti.²⁷ Parigi è

²⁷ «For Emma *Paris* is a completely empty word, though we have some sense of the profusion of imaginary mirages with which she has sought to fill it. Such a word is, to take a phrase from Shakespeare, a “captious and intenable sieve” (*All’s Well that Ends Well*, act I,

un'illusione, un miraggio che abbraccia sia le visioni immaginarie fondate sui fatti che quelle del tutto false. In tal modo, la metropoli francese diventa per Emma un paradiso terrestre, un luogo più vicino alla fantasia che alla realtà: «In the fictional reality Paris is not a physical place but a mental one, a creation of provincials into which they project their terrors and their lusts; it is the opposite of the reality within which they live out their lives».²⁸ La capitale francese galleggia nell'aria sotto la forma di visione, parola, formula magica.

Emme a Parigi

Vari critici collegano la protagonista de *L'illusione* (1891) di Federico De Roberto all'eroina flaubertiana, chiamando la signora Uzeda «la sorella di Madame Bovary»²⁹ o «la Bovary siciliana».³⁰ In più sostengono che «si tratta di due donne alla disperata quanto fallace ricerca di una sorta d'*identificazione* del proprio essere nei rapporti con gli altri, e che conducono questa ricerca attraverso *l'illusorietà* – appunto – dell'amore».³¹ Il romanzo *L'illusione* può essere interpretato come una riscrittura di *Madame Bovary*, non con lo scopo d'imitazione ma piuttosto con quello di capovolgimento del modello con l'uso di altri *race, milieu* e *moment*. Di conseguenza, come sostiene Margherita Ganeri, Teresa viene percepita non in quanto alter ego di Emma, ma come se fosse una sua versione un po' più femminista, una donna capace di prendere decisioni e iniziative, cosciente dei suoi diritti.³² Ov-

scene 3): there is no limit to what Emma can pour into it, since it will hold nothing. Thus this word is indeed a hole in her life created, not by the dizzying fullness of an experience (such as her waltz with the Viscount at Vaubyessard), but by the vertiginous emptiness of a word» (T. Tanner, *Adultery in the novel. Contract and Transgression*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1981, p. 347).

²⁸ M. Vargas Llosa, *The Perpetual orgy. Flaubert & Madame Bovary*, trad. di H. Lane, New York, Farrar Straus Giroux, 1987, p. 155.

²⁹ G. De Frenzi, *Candidati all'immortalità*, Bologna, Zanichelli, 1904, p. 132.

³⁰ L. Baldacci, *Federico De Roberto. Da «L'illusione» a «I Vicerè»*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura» (2), 1952, p. 65.

³¹ G. Borri, *Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia, 1987, p. 39.

³² Cfr. M. Ganeri, *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico De Roberto*, Firenze, Le Mon-

viamente, tale fatto lo deve alla sua posizione sociale più elevata: ecco perché Vittorio Spinazzola chiama Teresa «una Emma Bovary aristocratica». ³³ Lo scopo di De Roberto è quello di creare una Emma che abbia avuto tutto ciò di cui la vera Madame Bovary è priva: la possibilità di lasciare il marito (che è, si noti bene, assai più antipatico di Charles) e rinunciare al proprio patrimonio. Tale scopo richiede una riconsiderazione dei motivi presenti nell'originale francese che lo porta a intraprendere un gioco di specchi, di carattere intertestuale, nei confronti del testo di Flaubert.

Parigi costituisce uno dei motivi capovolti da De Roberto. Teresa Uzeda, cresciuta nel mondo dell'artistocrazia, abbandona la provinciale Milazzo per la lussuosa Palermo, ma non smette mai di considerare Parigi una città ideale e unica. È convinta che nella capitale francese tutto sia possibile, andrebbe dunque d'accordo con l'opinione di Marivaux secondo la quale «Paris, c'est le monde; le reste de la terre n'en est que les faubourgs». ³⁴ I frequentatori dei salotti parigini le portano novità confermando inoltre che gli anni dello splendore di Roma sono passati da un po' e che ormai «Parigi è la nuova Urbe». ³⁵ La giovane donna soffre non potendo andarci da sola per vedere con i propri occhi tutte le meraviglie della capitale francese, di cui ha solamente letto o sentito parlare.

Fra le sue letture non mancano romanzi tipicamente parigini come *I tre moschettieri* (1844), *Il conte di Montecristo* (1844), *La signora delle camelie* (1848), *I miserabili*, *I misteri di Parigi* e numerose opere di Balzac prese di nascosto dalla biblioteca dello zio. Sappiamo anche che conosce *Madame Bovary*. ³⁶ I romanzi francesi sostituiscono pian

nier, 2005, pp. 33-35.

³³ V. Spinazzola, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 94.

³⁴ A. Marivaux, *La Méprise*, in *Théâtre complet*, II, a cura di F. Deloffre e F. Rubellin, Paris, Bordas, 1992, p. 134.

³⁵ F. De Roberto, *L'Illusione*, in *Romanzi novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 2004, p. 214; d'ora in poi questa edizione sarà indicata con sigla I, seguita dal numero di pagina, sia nel corpo del testo che nelle note.

³⁶ «Ella le vedeva tutte, quelle grandi amate di cui si narravano le fortunate storie; i loro nomi le risonavano continuamente all'orecchio: Andreina, Matilde, Emma, Cecilia» (I, p. 79). Andreina è probabilmente la protagonista di *Andréa la Charmeuse* di Emil Riche-

piano la sua vita reale. Nella sua immaginazione vede i posti descritti, Parigi la rapisce, la confonde, dimentica il cibo, le lezioni, gli amici. «Immagina i luoghi descritti, vede gli eroi rappresentati dai romanzi-eri, s'innamora di Rodolfo, di Mario» (I, p. 73): Rodolfo è probabilmente l'eroe principale dei sunnominati *Misteri di Parigi* di Eugène Sue oppure di *Scene della vita di Bohème* (1847-1849) di Henri Murger; Mario invece è probabilmente il personaggio del *Gioco dell'amore e del caso* (1729) di Marivaux. Teresa Uzeda, pur vivendo una vita lussuosa e appagata, pur frequentando i balli e gli spettacoli a Palermo, Firenze o Roma, si trova circondata di continuo dalle immagini della capitale francese come se fosse Parigi il centro del suo mondo: «aveva in testa i luoghi della grande metropoli» (I, p. 76). Visto che dopo la lettura del Dumas padre cerca sulla cartina l'isola di Montecristo, può dare probabilmente un'occhiata anche alla cartina di Parigi. Si immagina nelle vesti di una protagonista letteraria, «si stimava simile a qualcuna delle eroine belle e infelici che aveva preso a modello, che le parevano altrettanto maestre di vita» (I, p. 75) e che frequentavano «i balli dell'*Opéra*, i ricevimenti al *faubourg* Saint-Germain, le passeggiate al Bosco di Boulogne» (I, p. 76). Per la cronaca, occorre notare che tale elenco dei posti in voga nella capitale francese sembra stabilito in base ai posti descritti da Emma Bovary nel passo citato in precedenza.

Federico De Roberto, giocando con la debolezza di Emma Bovary nei confronti del visconte conosciuto al ballo a Vaubyessard, crea il personaggio del *vicomte* de Biennes, un bellissimo *attaché* alla corte del principe. Basta il suo titolo per incantare Teresa: «egli era visconte, come nei romanzi» (I, p. 247). Seducendola, il francese si meraviglia dell'accento impeccabile della donna, l'invita a Parigi. Il fatto che egli sia uno straniero, uno che conosce Parigi, proveniente dal paese dei suoi romanzi preferiti, basta per farla innamorare e concedersi a quell'uomo e non al romantico deputato Paolo Arconti, che la corteggia da tempo. Un pizzico di esotismo, lo charme dell'universo parigi-

bourg, Matilde di *Rosso e nero* di Stendhal, Emma ovviamente di *Madame Bovary* di Flaubert e Cecilia di *Cecilia* di Dumas padre.

no e la potenza della *métropole française* di dare direttamente alla testa spingono la signora Uzeda fra le braccia del francese. Come abbiamo notato prima, per Emma è sufficiente sentirsi dire che «a Parigi si usa così!» (*MB*, p. 771) per iniziare la sua tresca con Léon, a Teresa basta conoscere un rappresentante dell'universo parigino per dimenticare completamente il suo cavaliere fedele e tradirlo. Quando descrive il viaggio a Parigi con l'amato Paolo Arconti, il narratore racconta che i due passano per la Fiandra, l'Olanda, Londra, ma non si sofferma sulla descrizione del soggiorno della protagonista nella capitale francese, ma afferma che questa città è la «scena dei romanzi che avevano nutrito la sua immaginazione» (*I*, p. 266); cosa che, ormai, ci è familiare.

Per Luísa, la protagonista de *Il cugino Basilio* (1878) di José Maria de Eça De Queiroz, la sua lettura prediletta, accanto all'opera di Walter Scott, è *La signora delle camelie*. Non a caso, dunque, Luísa, che nel corso della trama diventerà una donna traviata, sente una forte attrazione per i luoghi descritti nel romanzo. La sua *saudades* sembra assai vicina a quella del suo modello francese, «l'attrae il genere moderno, Parigi, il suo stile di arredamento, il suo particolare sentimentalismo». ³⁷ L'esoticità della capitale francese viene ancora evidenziata tramite l'arrivo del cugino Basilio, il quale, oltre a soggiornare in Brasile, possiede anche un appartamento nella *métropole française*, in rue Saint-Florentin. Agli occhi dell'uomo, il Portogallo, e dunque anche Lisbona, è la provincia del mondo, un'altro Yonville; ³⁸ a Parigi tutto è migliore, più sofisticato, più elegante. Volendo impressionare la cugina provinciale e in seguito sedurla, cerca di mostrare la sua dimestichezza con la capitale francese, che chiama snobisticamente «quel paesuccio» (*CB*, p. 59), e, parlandone della moda o del cibo, afferma che a Parigi «tutto è più raffinato», che «solo a Parigi si mangia!» (*CB*, pp. 62-63). Quando la loro relazione amorosa viene offuscata dal riscatto dalla serva Giuliana, il primo pensiero di Luísa va verso Parigi. Ra-

³⁷ J.M. de Eça de Queiroz, *Il cugino Basilio*, trad. di L. Marchiori, Milano, Mondadori, 1952, p. 23; d'ora in poi questa edizione sarà indicata con sigla *CB*, seguita dal numero di pagina, sia nel corpo del testo che nelle note.

³⁸ Cfr. E. Amann, *Importing Madame Bovary. The politics of Adultery*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 77.

giona seguendo una sua logica: se è vero che Parigi è una città perfetta e che Basílio vi possiede un appartamento, è naturale che i due amanti dovrebbero rifugiarsi nel vero paradiso, altroché in quello scialbo appartamento affittato dal cugino. La donna «dopo essersi rifugiata, con la fantasia, in una sicurezza felice, lontano, a Parigi» (*CB*, p. 221), non pensa più al denaro necessario per far tacere la serva. Basílio, però, non considera nemmeno la possibilità di fuggire, ovvero non pensa di emigrare con l'amante, ma da solo. L'idea della libertà che la protagonista concepisce dall'idea di Parigi soffia via tanto velocemente quanto celermente fugge via il cugino.

Il romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, pubblicato nel 1948, racconta una saga di tre generazioni di donne, dai caratteri forti e conflittuali, rappresentate dalla nonna Cesira, la madre Anna e la figlia, narratrice, Elisa. Il romanzo ruota attorno ai temi chiaramente bovaristici dei fantasmi nati dalle letture, dalle bugie, dalle illusioni che dal di dentro corrompono e distruggono la vita della famiglia.

Cresciuta nell'affermazione della sua unicità, superiorità e bellezza, Anna Massia, innamorata del cugino viziato Edoardo, legge i testi sentimentali portati dal padre, Teodoro, un nobile decaduto. Come Emma Bovary o Teresa Uzeda, Anna non è mai stata a Parigi, ma la immagina solo in base alle letture e descrizioni del padre. Teodoro, con lo scopo di incantare la sua unica figlia e gratificare la sua misera vita, dipinge con le sue parole visioni improbabili dell'*Estero*, inclusa la capitale francese, mescolando «Leggende e Utopia»³⁹ a volontà. In base ai racconti del padre, Anna si crea il proprio quadro di Parigi come città cosmica, praticamente irreali. L'effetto viene ancora intensificato dal cugino stesso che racconta le sue future nozze con un'altra donna, per la quale «il corredo della sposa era già stato ordinato a Parigi» (*MeS*, p. 167), provocando in tal modo la gelosia della piccola Anna. Anni dopo, quando guidata dal desiderio di rimanere in contatto con la famiglia del cugino, precocemente morto ma sempre ciecamen-

³⁹ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 2004, p. 63; d'ora in poi questa edizione sarà indicata con sigla *MeS*, seguita dal numero di pagina, sia nel corpo del testo che nelle note.

te adorato, la madre di Elisa scrive una serie di lettere che dovrebbero costituire una prova del suo rapporto con Edoardo, «il fantastico adulterio» (*MeS*, p. 642), sovente allude proprio alle descrizioni del padre e del cugino. Nella falsa corrispondenza, Edoardo racconta delle meraviglie della capitale francese, che vede come la «*Ville Lumière*» dei folli carnevali, la Babilonia d'Occidente, sentina di tutti i vizi e vertice di tutti i trionfi mondani» (*MeS*, p. 592). La ragazza progressivamente comincia a credere nelle sue visioni irreali e perciò anche nella sua relazione segreta con Edoardo.

Un'altra versione europea di *Madame Bovary* è *Presidentessa* (1884-1885) di Leopold Alas 'Clarín'. Anche se la capitale francese non è direttamente presente nel romanzo, il motivo della provincia che rappresenta una trappola dalla quale si sogna di evadere è ben visibile. La protagonista, Ana Ozores, dominata dalla devozione cieca delle zie, dalla grossolanità delle persone che la circondano e dalle letture esclusivamente religiose – dal *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand, alla Bibbia fino alle *Confessioni* di Sant'Agostino e alle opere di Santa Teresa di Avila – non può conoscere e sperimentare l'influsso di Parigi sulla propria pelle. Tuttavia si sente diversa dagli altri abitanti di Oviato, città che vede come «cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil»⁴⁰, «sombra en que había vivido siempre» (*P*, p. 268). Sa che da qualche parte nel mondo ci deve essere un posto dove possa liberarsi liberata dall'essere costantemente osservata, giudicata, additata per il suo passato considerato immorale. Le manca l'anonimato della folla e la libertà di poter scegliere: Parigi sarebbe senz'altro una soluzione adeguata; ne sente la mancanza senza conoscerla.

Servendoci ancora della metafora di Balzac della capitale francese come inferno, possiamo azzardare una lettura degli incubi notturni di Ana come sue visioni immaginarie della Parigi dannata. Sognando le catacombe, in base alle descrizioni di Chateaubriand (non ci sono le prove della sua conoscenza dei *Miserabili*), vede le famose catacombe

⁴⁰ L. Alas 'Clarín', *La Regenta*, Madrid, Esoasa-Calpe, 1984, p. 207; d'ora in poi questa edizione sarà indicata con sigla *P*, seguita dal numero di pagina, sia nel corpo del testo che nelle note.

parigine, *les carrières de Paris*, come rimanenze delle necropoli romane. Cresciuta nella profonda fede cattolica, la ragazza ha il terrore dell'inferno. Lacerata fra tre tipi di affetto, quello interamente asessuale e paterno nei confronti del marito, don Victor Quintanar, l'amore sensuale e carnale verso don Alvaro Mesia e quello spirituale e ideale verso don Fermìn De Pas, divorata dai rimorsi, trema sognando «larvas, asquerosas, descarnadas, cubiertas de casullas de oro, capas pluviales y manteos» (*P*, p. 485), fetore onnipresente nei corridoi bui e afosi, strambe creature fra le quali «unos la pedían besos, otros oro» (*P*, p. 485). Il labirinto di corridoi, la puzza, le anime dannate restituiscono un ritratto fedele delle fogne parigine dipinte da Victor Hugo nei *Miserabili*. È altresì una metafora dell'inconscio della protagonista, dei suoi desideri repressi. Ana presenta la repulsione e irrequietudine ma nello stesso tempo, secondo il principio del contraddittorio, tale massa di depravazione e immoralità e dunque libertà dei costumi – che da sempre rappresentava la visione comune della capitale francese, anche secondo il padre della protagonista, apparentemente moderno e tollerante⁴¹ – l'attira fortemente. Allora dubita dell'esistenza di Dio, sogna l'amore, anche quello peccaminoso, «aspiraba con placer voluptuoso» (*P*, p. 197) le sue visioni di un inferno dannato e al tempo stesso seduttivo su cui chiaramente aleggia il fantasma di Parigi.

Per quanto riguarda altri romanzi considerati reinterpretazioni della storia della signora Bovary, come *Giacinta* (1879) di Luigi Capuana o *Maria Grubbe* (1876) di Jens Peter Jacobsen, possiamo notare una certa presenza di Parigi, ma è indubbiamente secondaria. La capitale francese, insieme ad altre città, come per esempio Venezia, rappresenta i posti chic per i quali si parte in viaggio di nozze, dove vale la pena farsi vedere, sfilare. Contrariamente ai luoghi comuni che rappresentano Parigi come la patria del romanticismo e dell'amore eterno, il soggiorno di Maria Grubbe e del suo amante Sti Hogh li porta alla separazione; purtroppo nel testo non vi sono indizi dell'influsso della

⁴¹ «A pesar de que Ozores pedía a gritos la emancipación de la mujer y aplaudía cada vez que en París una dama le quemaba la cara con vitriolo a su amante, en el fondo de su conciencia tenía a la hembra por un ser inferior, como un buen animal doméstico» (*P*, p. 183).

metropoli su questa coppia di personaggi danesi.

Riassumendo, notiamo che alla maniera delle persone reali – cioè gli scrittori menzionati all’inizio di questo saggio – le protagoniste letterarie, lasciandosi guidare da «goût très vif de la vie et du plaisir»⁴², sognano Parigi come magica e enigmatica. La metropoli francese, conosciuta solamente dalle letture o dai racconti orali, cambia la loro vita, scuote la loro esistenza, ne cambia la rotta: raggiungono stati mistici (Emma), narcotici (Teresa), nutrono speranze (Luísa), soffrono di disturbi della personalità (Anna) o di stati ansiosi (Ana). Parigi non rappresenta il paradiso, come ironizzava Gustave Flaubert nel suo dizionario dei luoghi comuni dedicato ai piccoli borghesi ignoranti e ipocriti. Per le eroine la capitale francese diventa il loro inferno, il passo decisivo verso la perdizione. Si fidano ciecamente dell’immagine che loro stesse si sono fatta di Parigi, del fantasma creato, abbandonandosi alla buona e cattiva sorte. Charles Baudelaire ne *Il mio cuore messo a nudo* (1864) scrive: «Défions-nous du peuple, du bon sens, du coeur, de l’inspiration et de l’évidence».⁴³ Diffidiamo dunque anche di Parigi.

⁴² Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu. Carnet*, Genève, Librairie Droz, 2001, p. 16.

⁴³ *Ibidem*, p. 46.

Enrico De Luca

Calchi boitiani
in una traduzione novecentesca dell'*Otello*

La fama di Gabriele Baldini¹ è legata in Italia, fondamentalmente, alla traduzione dell'opera integrale di Shakespeare che vide la luce presso la casa editrice milanese Rizzoli nei primi anni '60 del secolo scorso.

La versione dell'*Otello*, pubblicata con testo a fronte a partire dal 1963 nel terzo volume degli *opera omnia*² e più volte singolarmente ristampata, costituisce un esempio di traduzione che riutilizza alcune porzioni di testo già tradotte da altri³ e che mette in evidenza le cono-

¹ Nato a Roma nel 1919, fu figlio del noto Antonio Baldini, scrittore legato al circolo de «La Ronda», e studiò presso la facoltà di Lettere e Filosofia, frequentando le lezioni di Mario Praz e annoverando fra i suoi maestri anche il filologo Giorgio Pasquali. Dopo un periodo di permanenza a Cambridge, tornò in Italia, dove insegnò a Pisa, Trieste, Napoli e Roma. Nel 1950 sposò Natalia Ginzburg, nel 1960 fu nominato direttore dell'Istituto italiano di cultura a Londra. Morì prematuramente nel 1969. Fra la sua vasta bibliografia, oltre alle traduzioni di Shakespeare, sono da segnalare: le due opere di narrativa uscite postume *Memorietta sul colore del vento* (Milano, Mondadori, 1973) e *Selva e torrente* (Torino, Einaudi, 1970); la biografia verdiana *Abitare la battaglia* (Milano, Garzanti, 1971); i saggi critici *Manuale shakespeareano* (1964), *Il dramma elisabettiano* (1962), *Melville o le ambiguità* (1952) e *La tradizione letteraria dell'Inghilterra medievale* (1958).

² W. Shakespeare, *Opere complete*, nuovamente tradotte ed annotate da G. Baldini, Milano, Rizzoli, 1963, 3 voll. (I *Commedie*, II *Drammi storici, poemetti, sonetti e poesie varie*, III *Tragedie*).

³ Interi versi presi dall'*Otello* di Arrigo Boito, la canzone di King Stephen (atto secondo, scena III) tratta dalla traduzione ottocentesca di Giulio Càrcano e altre parti in versi tradotte da Natalia Ginzburg.

scenze musicali, in particolar modo operistiche, dello studioso che curò, fra le altre cose, una biografia su Giuseppe Verdi.⁴

Nella nota introduttiva alla sua traduzione, in cui sono illustrati problemi testuali relativi alle fonti e alla trasmissione del testo e viene descritta la fortuna teatrale dell'opera, Baldini cita le due omonime opere liriche di Rossini⁵ e di Verdi⁶ che trassero ispirazione dalla tragedia shakespeariana:

L'*Otello* del Rossini, su libretto mediocre del marchese Berio, è considerata una delle sue cose più forti nel registro sostenuto – proprio tragico non si può dire, perché all'opera è fornito, come alternativa, anche un finale lieto, in cui Iago ammette, in buona fede, d'essersi sbagliato nel giudicare della virtù di Desdemona – e tuttavia viene di rado eseguito. Per potersene assicurare delle riprese più frequenti, sarebbe necessario *consumare* e far cadere in qualche discredito l'opera, forse un po' sopravvalutata, di Verdi, che pure contiene pagine stupende, come la tempesta dell'inizio, i duetti tra Iago e Otello, l'arioso «Dio mi potevi scagliar tutti i mali» (tenore) e tutto il quarto e ultimo atto, con la straziante canzone del salice. Il libretto, letterariamente consapevole, e lievemente pretenzioso, ma di gusto rapidamente invecchiato, ha tuttavia reso popolari alcuni luoghi shakespeariani che vi vengono tradotti alla lettera: la versione che si leggerà nelle pagine seguenti non poté fare a meno di scontrarvi e anziché scartarli o sbaragliarli, li accolse.⁷

Sebbene il giudizio espresso nei confronti della versione poetica di Arrigo Boito⁸ appaia quasi sospeso (come sembrano suggerire le e-

⁴ Cfr. G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1971, pubblicata postuma.

⁵ *Otello, ossia il Moro di Venezia* di Gioacchino Rossini, su libretto di Francesco Berio di Salsa, andò in scena per la prima volta presso il Teatro del Fondo di Napoli il 4 dicembre del 1816 con Isabella Colbran nel ruolo di Desdemona.

⁶ L'*Otello* di Giuseppe Verdi, penultima opera del 'cigno bussetano', su libretto di Arrigo Boito, venne rappresentata il 5 febbraio 1887 presso il Teatro alla Scala di Milano con un cast che annoverava i nomi di Francesco Tamagno nel ruolo del Moro, di Victor Maurel in quello di Iago e di Romilda Pantaleoni nei panni di Desdemona.

⁷ *Nota introduttiva* a W. Shakespeare, *Otello*, introduzione traduzione e note di G. Baldini, Milano, Rizzoli, 1984 e ss., p. 21.

⁸ Per notizie sulle vicende biografiche e artistiche dell'autore cfr. la fondamentale biografia di P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Verona, Mondadori, 1942; R. De Rensis, *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942; M. Vajro, *Arrigo Boito*, Brescia, La Scuola,

spressioni «letterariamente consapevole», «lievemente pretenzioso», «di gusto rapidamente invecchiato»), si noterà, nella prassi traduttiva di Baldini, un largo riuso delle scelte boitiane,⁹ in taluni casi lievemente ritoccate. Inoltre tali calchi non sono in alcun modo segnalati (se non sommariamente nella nota introduttiva citata), come nei casi che riguardano altri traduttori,¹⁰ ma lasciati unicamente all'acribia o alla memoria poetica del singolo lettore (meglio se melomane).

Ho ritenuto, quindi, di qualche interesse analizzare, caso per caso, le modalità in cui è avvenuto l'utilizzo dei calchi boitiani nella traduzione di Baldini, facendo un raffronto con il testo originale inglese, così da poter offrire una rassegna stringata, ma completa, dei numerosissimi versi di Boito rinvenuti nella celebre, moderna traduzione, senza pretendere di indagare il motivo che ha spinto il traduttore ad inserire versi (o parti di essi) in una traduzione in prosa, producendo talvolta un certo stridore ritmico e lessicale.

La traduzione dell'*Otello* di Baldini, come quella di tutte le altre opere teatrali di Shakespeare, è in prosa e non in versi; tale scelta è

1955; Arrigo Boito *musicista e letterato*, a cura di G. Tintori, Crema, Nuove Edizioni, 1986; D. Del Nero, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le Lettere, 1995; R. Viagrande, *Arrigo Boito. "Un caduto ch'è rubo", poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008. Un'utile e aggiornata bibliografia boitiana può essere consultata alla fine del saggio di E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 281-310.

⁹ L'*Otello* non costituisce l'unico esempio di adattamento/traduzione per musica di opere teatrali di Shakespeare da parte del poeta padovano: il primo libretto completo, approntato fra il 1862 e il 1865 per il direttore d'orchestra e compositore Franco Faccio, suo compagno di studi musicali presso il Conservatorio di Milano, fu proprio l'*Amleto* (Ricordi, 1865) che andò in scena il 30 maggio del 1865 presso il Teatro Carlo Felice di Genova; Boito lavorò, negli anni successivi, alla revisione dell'opera, che venne rappresentata, nella sua seconda redazione, il 9 febbraio del 1871 presso il Teatro alla Scala (esistono tracce di una terza redazione, mai rappresentata, che risalgono ad alcuni anni dopo). Un'altra prova traduttoria shakespeariana è l'innovativo libretto di *Falstaff*, commedia lirica in tre atti tratta da *Le Allegri comari di Windsor* e da *Enrico IV* (terminato nel 1890, ma pubblicato solo tre anni dopo da Ricordi) per il quasi ottuagenario Verdi, che andò trionfalmente in scena il 9 febbraio del 1993 alla Scala. Inoltre va ricordato che Boito tradusse per Eleonora Duse anche altri drammi shakespeariani, come: *Antonio e Cleopatra*, *Macbeth*, *Romeo e Giulietta*.

¹⁰ Nell'*Avvertimento* che precedeva la prima edizione degli *opera omnia* nei Classici Rizzoli, Baldini evidenzia che nei casi in cui avesse adottato soluzioni tratte da versioni precedenti lo avrebbe segnalato per mezzo di annotazioni, ma ciò non è avvenuto nel caso di Boito, o quantomeno questa segnalazione risulta estremamente generica, come si evince dalla *Nota introduttiva* alla traduzione dell'*Otello* (cfr. *supra* n. 7).

dovuta, secondo esplicita dichiarazione del traduttore, sia a fattori di carattere esegetico sia ad un limite personale, con chiarezza evidenziato preventivamente:

Non sapendo e non potendo – e non volendo perché non potendo – tradurre in versi, ho cercato almeno che la prosa fosse un po' sostenuta. Ma non ho fatto nessun tentativo per adeguarmi alla prosa italiana illustre tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, alle lettere del Tasso, ai dialoghi del Bruno e di Galileo, al Sarpi o al Boccacini. È venuto più naturale, ma per istinto, non per una ricerca deliberata, muoversi semmai nel seminato del Manzoni e delle *Operette Morali*.¹¹

L'impostazione barocca delle opere di Shakespeare, e ancor più il suo linguaggio e il suo stile tutto costruito retoricamente, appaiono così spesso semplificati o sfrondati, e nel caso in cui il drammaturgo inglese inserisca citazioni di componimenti poetici il Baldini ammette:

Al verso ho dovuto ricorrere in tutte quelle occasioni che non potevano farne di meno, e cioè quando occorrevano vere e proprie citazioni di canti, di sonetti, di strofette, di madrigali; quando, cioè, si doveva far sentire soprattutto uno scarto stilistico. Ma debbo avvertire che solo in qualche raro caso i versi son miei. [...] La stragrande maggioranza sono di mia moglie Natalia Ginzburg. [...] Qualche volta ho deciso di adottare – ma solo perché mia moglie non era nella sua stanza accanto – delle soluzioni che mi parvero felici in traduzioni precedenti.¹²

Boito e Verdi, di comune accordo,¹³ soppressero, per rendere l'azione più serrata possibile dal punto di vista drammaturgico, il primo atto della tragedia, che costituiva l'antefatto veneziano alla fine del quale Brabantio, padre di Desdemona, maledice la figlia, ma ne recu-

¹¹ *Avvertimento*, in W. Shakespeare, *Opere complete* cit., ristampato in W. Shakespeare, *La Tempesta*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 14.

¹² *Ibidem*.

¹³ Per l'influenza esercitata da Verdi sui suoi librettisti, ai quali costantemente suggerì scelte drammatiche, linguistiche e talvolta interi versi e forme metriche cfr. almeno G. Cesari-A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Forni, 1987 (rist. anast. dell'edizione a cura del Comitato esecutivo per le onoranze a Giuseppe Verdi nel 1913); R. Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998; e per questo precipuo caso il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati con la collaborazione di M. Casati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, e *Autografi e documenti del carteggio Verdi-Boito*, Milano, Museo teatrale della Scala, 1979.

perano alcuni elementi, come il duetto fra Iago e Roderigo.¹⁴

Premesso ciò, si possono già notare alcuni prestiti nel primo atto della traduzione di Baldini. Mi riferisco, in particolar modo, alla prima scena, in cui il verso 32 affidato a Iago «And I – God bless the mark! – his Moorship's ensign»,¹⁵ che alla lettera, sottintendendo il verbo essere, riferito nel verso precedente a Cassio, potrebbe essere reso con «Ed io, Dio ci benedica!, della sua moresca signoria l'alfiere», in Boito appare versificato con due endecasillabi piani:

JAGO

Tal fu il voler d'Otello, ed io rimango
Di sua Moresca signoria l'alfiere!¹⁶

Baldini, trasformando sensibilmente, ma conservando tuttavia entrambi gli endecasillabi, traduce: «mentr'io – Dio ci benedica! – rimango di sua moresca signoria l'alfiere».¹⁷

Il termine «azzimato», riferito da Boito a Cassio («quell'azzimato capitano», commenta Iago),¹⁸ è ripreso da Baldini sempre nella stessa scena e sempre attribuito a Cassio «Ma ce n'è altri che, ben azzimati, col visino dell'ossequio».¹⁹

I vv. 56-57 di Iago «It is a sure as you are Roderigo,/ Were I the Moor I would not be Iago»²⁰ in Boito diventano tre endecasillabi piani:

JAGO

Ma, com'è ver che tu Rodrigo sei,

¹⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Verona, Mondadori, 1942, p. 883.

¹⁵ Tutte le citazioni del testo inglese e i relativi numeri di versi si rifanno, qui e successivamente, all'edizione W. Shakespeare, *The complete works*, a cura di S. Wells e G. Taylor, New York, Oxford University Press, 1988.

¹⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 883.

¹⁷ Tutti gli esempi della traduzione di Baldini, qui e a seguire, sono tratti da W. Shakespeare, *Otello*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Milano, Rizzoli, 2003.

¹⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 883.

¹⁹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 29.

²⁰ «Quanto è vero che tu sei Roderigo,/ Se io fossi il Moro non vorrei avere Iago fra i piedi».

Così è pur vero che se il Moro io fossi
Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.²¹

In Baldini, con identica sincope nel nome di Roderigo e con due endecasillabi, si legge: «Siccome è ver che tu Rodrigo sei, così è pur vero che se il Moro io fossi, Iago non vorrei essere».²²

Spunta così, un po' fuori luogo, anche da un punto di vista ritmico-sintattico, un'altra citazione operistica per rendere la prima parte del v. 178 di Brabantio «Some one way, some another», cioè «alcuni vadano di qua, altri di là»; si tratta, sarebbe quasi superfluo notarlo tant'è palese, dei due settenari dapontiani del *Don Giovanni* (atto II, scena quarta) citati tal quali: «Metà di voi qua vadano, e gli altri vadan là».²³

Nella scena terza l'espressione «drown cats and blind puppies», cioè «i gattini e i cuccioli ciechi» dei vv. 335-336, è resa da Baldini con un'altra espressione che Boito utilizza nel libretto del *Falstaff*: «gatti e catellini ciechi».²⁴

Ancora nella scena terza i vv. 357-358 di Iago: «[...] be not too hard for my wits/ And all the tribe of hell, thou shalt enjoy her»²⁵ sono resi da Boito con tre endecasillabi piani:

JAGO

[...] Se un fragil voto
Di femmina non è tropp'arduo nodo
Pel genio mio né per l'inferno, giuro
che quella donna sarà tua. M'ascolta²⁶

Baldini, rimanendo fedele all'originale solo nella seconda parte, traduce: «non è tropp'arduo nodo pel genio mio né per tutte le tribù dell'inferno, te la godrai».²⁷

²¹ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 883.

²² W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 29-30.

²³ *Ibidem*, p. 37.

²⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 1033.

²⁵ «[...] non sarà troppo forte per il mio ingegno/ E per tutta la tribù dell'inferno, te la godrai».

²⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 883.

²⁷ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 67.

Nell'atto secondo, scena prima, (v. 75) Cassio definisce Desdemona «our great captain's captain», vale a dire «capitana del nostro gran capitano»; Boito mette in bocca a Jago tale asserzione: «[...] Desdemona è il Duce/ del nostro Duce [...]»,²⁸ che in Baldini diventa «è il duca del nostro duca».²⁹

Sempre nella scena prima, l'emblematica espressione di Iago del v. 122 «if not critical» è resa da Boito con «Io non sono che un critico»,³⁰ e nell'identico modo da Baldini.³¹

Nella scena terza Iago risponde a Montano (v. 121): «'Tis evermore his prologue to his sleep»,³² verso che Boito rende con due settenari piani:

JAGO

Ogni notte in tal guisa

Cassio preludia al sonno.³³

Che sono riutilizzati identici da Baldini.³⁴

Identica scena (v. 158), l'espressione di Otello «Hold, for your lives!», cioè «Fermi, per le vostre vite!», in Boito è resa con «Abbasso le spade!»;³⁵ in Baldini «Abbasso le spade! Per le vostre vite!».³⁶ Sul finire della scena, le porzioni di testo riportate pressoché integralmente aumentano, come nel caso in cui Otello interviene chiedendo a Iago nei vv. 170-171: «Honest Iago, that looks dead with grieving,/ Speak. Who began this? On thy love I charge thee»,³⁷ che Boito rende con:

²⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 897.

²⁹ W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 76-77.

³⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 886.

³¹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 79.

³² «Questo è sempre il prologo al suo dormire».

³³ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 890.

³⁴ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 99.

³⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 892.

³⁶ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 103.

³⁷ «Onesto Iago, tu che sembri morto dalla paura/ Parla, chi ha cominciato? Te lo ordino per l'amore che mi porti».

OTELLO

[...] Onesto Jago,
Per quell'amor che tu mi porti, parla.³⁸

E anche in questo caso Baldini ne reitera identica l'espressione.³⁹

Ancora nei successivi undici versi (vv. 172-182), che contengono la risposta di Iago e le scuse di Cassio:

IAGO

I do not know. Friends all but now, even now,
In quarter and in terms, like bride and groom,
Devesting them for bed; and then but now
– As if some planet had unwitting men –
Swords out, and tilting one at others' breasts,
In opposition bloody. I cannot speak
Any beginning to this peevish odds;
And would in action glorious I had lost
Those legs that brought me to a part of it.

OTHELLO

How comes it, Michael, you are thus forgot?

CASSIO

I pray you pardon me. I cannot speak.⁴⁰

Dei quali Boito dà la seguente versione in endecasillabi prevalentemente piani e sciolti:

JAGO

Non so... qui tutti eran cortesi amici,
Dianzi, e giocondi... ma ad un tratto, come

³⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 893.

³⁹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 103.

⁴⁰ «IAGO Non lo so, erano tutti amici fino a poco fa./ E si comportavano come moglie e marito/ Che si spogliano per andare a letto, e tutt'a un tratto/ Come se un pianeta maligno li rendesse insensati/ Snudano le spade, e si avventano l'uno contro l'altro/ In sanguigna lotta. Non so dire/ Chi di loro abbia cominciato questa rissa furiosa;/ E vorrei aver perso in una impresa gloriosa/ Queste gambe che mi hanno condotto fin qui!// OTELLO Come mai, Michele, hai perso la testa fino a questo punto?// CASSIO Vi prego di perdonarmi. Non so dirlo».

Se un pianeta maligno avesse a quelli
Smagato il senno, sguainando l'arme
S'avventano furenti... avess'io prima
Stroncati i piè che qui m'addusser!

OTELLO

Cassio,

Come obliasti te stesso a tal segno?...

CASSIO

Grazia... perdon... parlar non so...⁴¹

Baldini riprende in buona parte, e si inizia ad avvertire un certo stridore, tipico di tale prassi traduttiva, fra i versi boitiani e la restante versione:

IAGO

Non so. Qui tutti eran dianzi amici, e giocondi, e in rapporti simili a quello d'una sposa e d'uno sposo novelli che si spogliano per mettersi a letto. E poi tutt'a un tratto, come se un pianeta maligno avesse a quelli smagato il senno, sguainando l'arme s'avventano furenti, l'uno sul petto dell'altro, in sanguinoso scontro. Non so dire come queste prave discordie cominciassero. In qualche gloriosa azione di guerra, avess'io prima stroncati i piè che qui m'addussero!

OTELLO

Cassio, come obliasti te stesso a tal segno?

CASSIO

Grazia... perdono... parlar non so.⁴²

Il v. 243 della stessa scena: «Look if my gentle love be not raised up»,⁴³ è reso da Boito con:

OTELLO

Che?... la mia dolce Desdemona anch'essa

⁴¹ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 893.

⁴² W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 103.

⁴³ «Guarda, anche il mio dolce amore è stato svegliato!».

Per voi distolta da' suoi sogni?! [...]»⁴⁴

E Baldini: «La mia dolce Desdemona è anch'essa, per voi, distolta da' suoi sogni».⁴⁵

I vv. 249-250 pronunciati da Otello «Iago, look with care about the town,/ And silence those whom this vile brawl distracted»,⁴⁶ diventano due endecasillabi piani in Boito:

OTELLO

Jago, tu va' nella città sgomenta
Con quella squadra a ricompor la pace.⁴⁷

E rimangono completamente invariati nella traduzione baldiniana:

OTELLO

Iago, tu va' nella città sgomenta, con quella squadra a ricompor la pace.⁴⁸

Ma è a partire dalla scena seconda dell'atto terzo che il fenomeno diventa sempre più presente ed estremamente marcato, così come si può notare nel dialogo fra Otello e Iago (vv. 33-44):

IAGO

Ha! I like not that.

OTHELLO

What dost thou say?

IAGO

Nothing, my lord. Or if, I know not what.

OTHELLO

Was not that Cassio parted from my wife?

⁴⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 893.

⁴⁵ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 107.

⁴⁶ «Iago, perlustra con attenzione la città,/ E tranquillizza chi si è allarmato per questa ignobile rissa».

⁴⁷ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 894.

⁴⁸ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 107.

IAGO

Cassio, my lord? No, sure, I cannot think it,
That he would steal away so guilty-like,
Seeing your coming.

OTHELLO

I do believe 'twas he.

DESDEMONA

How now, my lord?
I have been talking with a suitor here,
A man that languishes in your displeasure.

OTHELLO

Who is't you mean?⁴⁹

L'atmosfera di abile simulazione di Jago con frasi mozze e insinuanti è tutta nei versi di Boito (due doppi settenari con schema aabb):

JAGO

Ciò m'accora...

OTELLO

Che parli?

JAGO

Nulla... Voi qui? Una vana

Voce m'uscì dal labbro...

OTELLO

Colui che s'allontana

Dalla mia sposa, è Cassio?

⁴⁹ «IAGO Ah, ciò non mi piace.// OTELLO Cosa dici?// IAGO Nulla, mio signore, cioè... non so.// OTELLO Non era Cassio che si allontanava da mia moglie?// IAGO Cassio, mio signore?... no, certo, non vedo perché/ Se la svignerebbe come un colpevole/ Al vostro arrivo.// OTELLO Credo che fosse lui.// DESDEMONA Ebbene, mio signore?// Stavo proprio parlando con uno venuto qui a supplicare,/ Un uomo che langue per il vostro sfavore.// OTELLO A chi ti riferisci?».

JAGO

Cassio? no... quei si scosse
Come un reo nel vedervi.

OTELLO

Credo che Cassio ei fosse.⁵⁰

[...]

DESDEMONA

D'un uom che geme sotto il tuo disdegno
La preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?⁵¹

Eccone la versione di Baldini:

IAGO

Ah, ciò m'accora.

OTELLO

Che parli?

IAGO

Nulla, mio signore. [...]

OTELLO

Colui che s'allontana dalla mia sposa, è Cassio?

IAGO

Cassio, no. Quei si scosse come un reo nel vedervi.

OTELLO

Credo che Cassio ei fosse.

DESDEMONA

Signor mio, stavo parlando con un postulante, con un uom che geme sotto il tuo disdegno.

⁵⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., pp. 899-900.

⁵¹ I versi pronunciati da Desdemona e quello di Otello principiano, nel libretto, la scena quarta. Cfr. *ibidem*, p. 905.

OTELLO
Chi è costui?⁵²

Nel prosieguo del dialogo fra Otello e Iago (vv. 96-99):

IAGO
Did Michael Cassio, when you wooed my lady,
Know of your love?

OTHELLO
He did, from first to last. Why dost thou ask?

IAGO
But for a satisfaction of my thought,
No further harm.⁵³

La versione di Boito:

JAGO
Cassio, nei primi dì
Del vostro amor, Desdemona non conosceva?

OTELLO
Si.
Perché fai tale inchiesta?

JAGO
Il mio pensiero è vago
D'ubbie, non di malizia.⁵⁴

E Baldini:

IAGO
Cassio, nei primi dì del vostro amore, conosceva ancor lui la Desdemona?

⁵² W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 125.

⁵³ «IAGO Michele Cassio, quando corteggiavate la mia signora./ Era a conoscenza del vostro amore?// OTELLO Sì, dall'inizio. Perché lo chiedi?// IAGO Esclusivamente per una soddisfazione di un mio pensiero./ Niente di male».

⁵⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 900.

OTELLO

[...] Perché fai tale inchiesta?

IAGO

Il mio pensiero è vago d'ubbie, non di malizia.⁵⁵

Ed ancora i vv. 103-105:

IAGO

Indeed?

OTHELLO

Indeed? Ay, indeed. Discern'st thou aught in that?

Is he not honest?⁵⁶

In Boito:

JAGO

Dassenno?

OTELLO

Sì, dassenno.

Nol credi onesto?⁵⁷

E in Baldini:

IAGO

Dassenno.

OTELLO

Dassenno! Non lo credi onesto?⁵⁸

Altro ampio e significativo caso riguarda i vv. 108-121:

OTHELLO

What dost thou think?

⁵⁵ W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 127-129.

⁵⁶ «IAGO Davvero?// OTELLO Davvero? Sì, davvero. Vedi qualcosa di male in ciò?/ Non è onesto?».

⁵⁷ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 901.

⁵⁸ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 129.

IAGO

Think, my lord?

OTHELLO

«Think, my lord?» By heaven, thou echo'st me
As if there were some monster in thy thought
Too hideous to be shown! Thou dost mean something.
I heard thee say even now thou liked'st not that,
When Cassio left my wife. What didst not like?
And when I told thee he was of my counsel
In my whole course of wooing, thou cried'st 'Indeed?'
And didst contract and purse thy brow together
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit. If thou dost love me,
Show me thy thought.

IAGO

My lord, you know I love you.⁵⁹

La versione di Boito risulta costituita da doppi settenari a rima baciata:

OTELLO

Che ascondi nel tuo cuore?

JAGO

Che ascondo in cor, signore?

OTELLO

«Che ascondo in cor, signore?»

Pel cielo! Tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro
Dell'anima ricetti qualche terribil mostro.
Sì, ben t'udii poc'anzi mormorar: *ciò m'accora*.

⁵⁹ «OTELLO Che cosa pensi?// IAGO Penso, mio signore?// OTELLO «Penso, mio signore?». Per Dio, mi fa eco/ Come se avesse in mente un mostro/ Troppo orrendo per essere svelato! Tu pensi a qualcosa./ Poco fa ti ho sentito dire che ciò non ti piaceva./ mentre Cassio si allontanava da mia moglie. Che cosa non ti piaceva?/ E quando ti ho detto che dall'inizio era a conoscenza e assecondava/ Il mio corteggiamento, hai esclamato «Davvero?»/ E hai corrugato la fronte/ Come se volessi celare nel tuo cervello/ Qualche terribile idea. Se mi ami/ Dimmi che cosa hai in mente.// IAGO Mio signore, sapete che vi amo».

Ma di che t'accoravi? Nomino Cassio e allora
Tu corrughi la fronte. Suvvia, parla se m'ami.

JAGO

Voi sapete ch'io v'amo.⁶⁰

Di poco variata è in Baldini:

OTELLO

Che ascondi nel tuo cuore?

IAGO

Che ascondo in cuor, signore?

OTELLO

Che ascondo in cuor, signore! Pel cielo, tu sei l'eco dei detti miei, nel fondo dell'anima ricetti qualche terribil mostro, troppo orribile per essere rivelato. Tu mi vuoi dire qualcosa. Ben t'udii dianzi mormorar «Ciò m'accora!» quando Cassio s'allontanò da mia moglie. Ma di che t'accoravi? [...] Suvvia, parla, se m'ami.

IAGO

Voi sapete ch'io v'amo.⁶¹

L'espressione di Otello contenuta nei vv.137-138 «[...] and give thy worst of thoughts/ The worst of words», è resa da Boito con il doppio settenario «il tuo più rio pensiero con la più ria parola»,⁶² riproposto da Baldini.⁶³

La risposta di Iago, vv. 167-168, «You cannot, if my heart were in your hand;/ Nor shall not whilst 'tis in my custody», cioè «Vi è impossibile, anche se aveste il mio cuore nelle vostre mani/ Non lo saprete fino a che sarà da me custodito», è così versificata da Boito:

JAGO

S'anco teneste in mano tutta l'anima mia
Nol sapreste.⁶⁴

⁶⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 901.

⁶¹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 129.

⁶² A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 901.

⁶³ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 131.

⁶⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit. p. 902.

E da Baldini:

IAGO

S'anche teneste in mano tutta l'anima mia, non lo potreste.⁶⁵

I vv. 193-196 contengono la proverbiale affermazione di Otello: «[...] No, Iago,/ I'll see before I doubt; when I doubt, prove;/ And on the proof, there is no more but this:/ Away at once with love or jealousy»,⁶⁶ e costituiscono due coppie di doppi settenari a rima baciata in Boito:

OTELLO

Miseria mia!⁶⁷ – No! Il vano sospettar nulla giova.
Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova,
Dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme),
Amore e gelosia vadan disperse insieme!⁶⁸

Ritornano pressoché identici in Baldini:

OTELLO

No, Iago, prima del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova: dopo la prova – Otello ha sue leggi supreme! – amore e gelosia vadan dispersi insieme!⁶⁹

Il consiglio insinuante di Iago (vv. 200-201) «[...] I speak not yet of proof./ Look to your wife [...]»,⁷⁰ diventa in Boito:

JAGO

Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,
Vigilate [...]

⁶⁵ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 133.

⁶⁶ «No, Iago/ prima di sospettare voglio vedere; e se sospetto, voglio la prova:/ E avuta la prova, è tutto semplice:/ Farla finita in un colpo con amore e con gelosia».

⁶⁷ Nell'originale «o misery»; anche in questo caso sia in Boito che in Baldini si legge la stessa espressione.

⁶⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 902.

⁶⁹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 133.

⁷⁰ «Non parlo ancora di prove./ Vigilate su vostra moglie».

E in Baldini:

IAGO

Non parlo ancor di prove, pur, generoso Otello, vigilate su vostra moglie.⁷¹

L'affermazione di Otello (v. 282) «If she be false, O then heaven mocks itself!», che alla lettera si potrebbe rendere con «Se è falsa, oh, il cielo si prende gioco di sé», appare sempre in forma di doppio settenario in Boito «No, no, s'ella m'inganna, il ciel se stesso irride!»⁷² e in Baldini.⁷³

Sul finire della scena terza (vv. 352-362), la struggente disperazione di Otello:

OTELLO

[...] O, now for ever

Farewell the tranquil mind, farewell content,

Farewell the plumed troops and the big wars

That makes ambition virtue! O, farewell,

Farewell the neighing steed and the shrill trump,

The spirit-stirring drum, th'ear-piercing fife,

The royal banner, and all quality,

Pride, pomp, and circumstance of glorious war!

And O, you mortal engines whose rude throats

Th'immortal! Jove's dread clamours counterfeit,

Farewell! Othello's occupation's gone.⁷⁴

Nel libretto boitiano si legge in otto endecasillabi piani e tronchi alternati (con schema ABABCDCD):

⁷¹ W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 133-135.

⁷² A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 905.

⁷³ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 139.

⁷⁴ «OTHELLO Oh, ora per sempre/ Addio mente tranquilla, addio felicità,/ Addio schiere piumate di guerrieri e grandi battaglie/ Che fanno dell'ambizione una virtù! Oh, addio,/ Addio nitrire di destrieri e squilli di trombe,/ Tamburi incitanti e pifferi che colpiscono l'orecchio/ Stendardi regali, orgoglio e pompa,/ Parate e cerimonie di vittoriosa battaglia!/ E, oh, ordigni mortali che con le gole spalancate/ Dell'immortale Giove il frastuono imitate,/ Addio! La missione di Otello è finita».

OTELLO

Ora e per sempre addio, sante memorie.
 Addio sublimi incanti del pensier!
 Addio, schiere fulgenti, addio, vittorie,
 Dardi volanti e volanti corsier!
 Addio, vessillo trionfale e pio!
 E diane squillanti in sul mattin!
 Clamori e canti di battaglia, addio!...
 Della gloria d'Otello è questo il fin.⁷⁵

Qua e là ripresi, con esiti stilisticamente discutibili, da Baldini:

OTELLO

[...] Ora e per sempre addio, pace dell'anima mia! addio a ogni felicità, addio schiere fulgenti, addio vittorie che trasformano in una virtù l'ambizione! Oh, addio corsieri nitrenti e diane squillanti, addio tamburo che risvegli il coraggio, e piffero che trafuggi gli orecchi! addio vessillo trionfale e pio, clamori e canti di battaglie, addio! E orgoglio e pompa guerrieri! [...] Della gloria d'Otello è giunta ormai la fine!⁷⁶

L'espressione di Iago del v. 378 «O grace, O heaven forgive me!» («Misericordia, il cielo mi protegga!») è resa da entrambi con «Divina grazia, difendimi!»,⁷⁷ come la successiva e poco distante di Otello (v. 386) «Nay, stay. Thou shouldst be honest» («No, ferma. Dovresti essere onesto»), anch'essa quasi identica in entrambi: «No resta. Forse onesto tu sei».⁷⁸

Gli esagitati vv. 388-391:

OTHELLO

By the world,
 I think my wife be honest, and think she is not.
 I think that thou art just, and think thou art not.
 I'll have some proof [...].⁷⁹

⁷⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 910.

⁷⁶ W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 143-145.

⁷⁷ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 911 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 145.

⁷⁸ In Boito è su due versi «No... rimani./ Forse onesto tu sei», A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 911 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 145.

⁷⁹ «Sul mondo intero./ Credo mia moglie onesta, e credo che non lo sia./ Credo che tu sia

Danno spunto agli endecasillabi boitiani:

OTELLO

Per l'universo!

Credo leale Desdemona e credo
 Che non lo sia; te credo onesto e credo
 Disleale... La prova io voglio! Voglio
 La certezza!⁸⁰

Tutti riportati in Baldini:

OTELLO

Per l'universo! Credo leale Desdemona, e credo che non lo sia: te credo onesto, e credo di sleale. La prova io voglio, voglio la certezza!⁸¹

L'ironica risposta di Iago del v. 399 «And may. But how, how satisfied, my lord?» («E sì. Ma quale, quale certezza, mio signore?») è identica in Boito e Baldini: «E qual certezza v'abbisogna?».⁸²

Le due frasi di Iago, in cui il personaggio racconta ad Otello un presunto sogno durante il quale Cassio si era lasciato sfuggire, dormendo, alcune confessioni sul suo rapporto segreto con Desdemona (vv. 423-24 e vv. 429-30) «[...] “Sweet Desdemona,/ Let us be wary, let us hide our loves”» e «[...] “Cursed fate,/ That gave thee to the Moor!”» (letteralmente «Dolce Desdemona,/ Stiamo attenti, è necessario tenere nascosti i nostri amori» e «Avverso fato che ti ha donata al Moro!»), risultano anch'esse presenti in entrambi in tale forma: «“Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda. Cauti vegliamo!”» e «“Il rio destino impreco che al Moro ti donò”».⁸³

I vv. 432-436:

IAGO

Nay, this was but his dream.

leale, e credo che non lo sia;/ Mi servono delle prove».

⁸⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 911.

⁸¹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 145.

⁸² A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 911 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 147 (la congiunzione iniziale viene sostituita dall'avversativa «ma»).

⁸³ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 912 e W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 148-150.

OTHELLO

But this denoted a foregone conclusion.

IAGO

'Tis a shrewd doubt, though it be but a dream,
And this may help to thicken other proofs,
That do demonstrate thinly.⁸⁴

Si leggono in Boito:

JAGO

Io non narrai

Che un sogno.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto.

JAGO

Un sogno che può dar forma di prova
Ad altro indizio.⁸⁵

In Baldini:

IAGO

Io non narrai che un sogno.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto già compiuto. [...]

IAGO

Un sogno che può dar forma di prova ad altro indizio.⁸⁶

I vv. 439-441, in cui l'insinuazione sta per raggiungere il suo culmine:

⁸⁴ «IAGO Suvvia, era solo un sogno// OTELLO Ma che denotava un fatto già compiuto.// IAGO Un indizio evidente, sebbene solo in sogno,/ E può essere d'aiuto per confermare altre prove./ Che non possono essere dimostrate».

⁸⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 912.

⁸⁶ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 149.

IAGO

Have you not sometimes seen a handkerchief
Spotted with strawberries in your wife's hand?

OTHELLO

I gave her such a one. 'Thas my first gift.⁸⁷

Si leggono in Boito:

JAGO

Talor vedeste
In mano di Desdemona un tessuto
Trapunto a fiori e più sottill d'un velo?

OTELLO

È il fazzoletto ch'io le diedi, pegno
Primo d'amor.⁸⁸

In questo caso Baldini cerca di non scostarsi eccessivamente dall'originale inglese:

IAGO

Vedeste talora in mano di Desdemona, un pannicello da naso trapunto con figure di fragole?

OTELLO

Il fazzoletto ch'io le diedi, pegno primo d'amore.⁸⁹

Lo sfogo d'ira di Otello dei vv. 447-450:

OTHELLO

O that the slave had forty thousand lives!
One is too poor, too weak for my revenge.
Now do I see 'tis true. Look here, Iago.
All my fond love thus do I blow to heaven... 'tis gone.⁹⁰

⁸⁷ «IAGO Avete visto qualche volta un fazzoletto,/ Ricamato con delle fragole, in mano di vostra moglie?// OTHELLO Gliene ho donato uno, è stato il mio primo regalo».

⁸⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 913.

⁸⁹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 149.

⁹⁰ «Oh se quella schiava avesse mille vite!/ Una è poca, non è sufficiente per la mia ven-

È reso da Boito con una soluzione metricamente varia (due endecasillabi piani a rima baciata, seguiti da una quartina a rima alterna costituita da un settenario, due endecasillabi e un quinario, tutti piani):

OTELLO

Ah! mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!!
Jago, ho il cuore di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo:
Guardami, ei sparve.⁹¹

In Baldini:

OTELLO

Ah, mille vite gli donasse Iddio! una è povera preda alla mia vendetta. Mi accorgo ora che è tutto vero. Guarda, Iago: tutto il mio vano amore esalo al cielo. Vedi? S'è involato e non me n'è rimasto più nulla.⁹²

Il finale del giuramento di Iago (vv. 468-470):

IAGO

Witness that here Iago doth give up
The execution of his wit, hands, heart
To wronged Othello's service [...].⁹³

In Boito è costituito da due doppi versi (in ciascuno dei quali la prima parte è costituita da un ottonario rimato con l'altro ottonario e la seconda da una tripodia trocaica, sdrucchiola nel primo caso, tronca nel secondo):

JAGO

Che ad Otello io sacro ardenti, core, braccio ed anima
S'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!⁹⁴

detta:/ Ora so che è tutto vero; guarda qui, Iago,/ Tutto il mio folle amore disperdo nell'aria con un soffio... è svanito».

⁹¹ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 913.

⁹² W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 149.

⁹³ «Siate testimoni che qui Iago vota/ La forza del suo ingegno, mano, cuore,/ Al servizio del tradito Otello».

⁹⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 913.

Ripresi da Baldini:

IAGO

Siate testimoni che ad Otello io sacro ardenti cuore braccio e anima. E s'anche ad opere cruento s'armi il volere d'Otello oltraggiato, obbedire sarà per me una questione di coscienza.⁹⁵

Un solo significativo caso si registra nella scena quarta, l'espressione del v. 69 «[...] There's magic in the web of it» («C'è un incantesimo nella sua trama») resa nel libretto con il doppio settenario: «Una possente maga ne ordia lo stame arcano»,⁹⁶ ripreso da Baldini.⁹⁷

Relativamente esigue, se raffrontate con quelle dell'atto precedente, sono le riprese nell'atto quarto, che principiano nella scena seconda con i vv. 33-34 pronunciati da Desdemona «I understand a fury in your words,/ But not the words» («Colgo una furia nella vostre parole/ Ma non ne intendo il senso»), resi da entrambi con il doppio settenario «In te parla una Furia, la sento e non l'intendo».⁹⁸

Il cruento scambio, nella medesima scena, del v. 89:

OTHELLO

What, not a whore?

DESDEMONA

No, as I shall be saved.⁹⁹

È risolto da Boito in tal modo:

OTHELLO

Che? Non sei forse una vil cortigiana?

DESDEMONA

Ciel! No... no, pel battesimo della fede cristiana!...¹⁰⁰

⁹⁵ W. Shakespeare, *Otello* cit. p. 151.

⁹⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 917.

⁹⁷ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 157.

⁹⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 919 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 187.

⁹⁹ «OTHELLO Cosa? Non sei puttana?// DESDEMONA No, sulla mia salvezza».

¹⁰⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 920.

Leggermente ritoccati da Baldini:

OTELLO

Non sei forse una vil cortigiana?

DESDEMONA

No, per il battesimo della fede cristiana.¹⁰¹

Ultimo caso, per la stessa scena, quello del v. 121, in cui Desdemona chiede ingenuamente a Iago «Am I that name, Iago?» («Sono ciò che esprime quel nome, Iago?»), che si legge in Boito «Non son ciò che esprime quella parola orrenda» e in Baldini «Son forse quel ch'esprime quella parola, Iago?».¹⁰²

Nella scena terza l'espressione di Desdemona dei vv. 56-57 «So, get thee gone. Good night. Mine eyes do itch./ Doth that bode weeping? [...]» («Ora va' pure. Buonanotte. Mi bruciano gli occhi./ Vuol forse dire che piangerò?»), in Boito si legge «Come m'ardon le ciglia!/ È presagio di pianto./ Buona notte»,¹⁰³ e anche Baldini elimina l'interrogativo che Desdemona rivolge ad Emilia nel salutarla «[...] Buonanotte. M'ardon le ciglia. È presagio di pianto».¹⁰⁴

Nell'ultimo atto, se si eccettuano termini ed espressioni che Boito traduce alla lettera e che, non per volontà, ma per necessità della lingua costringono il traduttore a soluzioni quasi obbligate, si possono evidenziare unicamente l'espressione di Otello, dopo aver strangolato Desdemona nella scena seconda (v. 103) «Still as the grave», cioè «muta come la tomba», resa da entrambi con «Calma come la tomba»,¹⁰⁵ e i proverbiali versi dell'*Otello* boitiano:

OTELLO

[...] Niun mi tema

¹⁰¹ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 191.

¹⁰² A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 921 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 193.

¹⁰³ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 944 (in Boito tali versi si trovano nell'atto quarto, che corrisponde però all'ambientazione dell'atto quinto in Shakespeare) e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 207.

¹⁰⁴ W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 207.

¹⁰⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 949 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 229.

S'anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin...[...]¹⁰⁶

Che verseggiando i rispettivi vv. 272-273 della scena conclusiva della tragedia «Be not afraid, though you do see me weaponed./ Here is my journey's end [...]»¹⁰⁷ e al fascino dei quali non si mostra indifferente Baldini che, ancora una volta, incastona i versi di Boito nella sua prosa «Niun mi tema, s'anche armato mi vede; questa è la fine del mio cammino».¹⁰⁸

E per finire, il v. 283 «[cold] Even like thy chastity», cioè «fredda come la tua castità» reso da entrambi con «Fredda come la casta tua vita».¹⁰⁹

L'analogo caso rappresentato dalla traduzione di Baldini de *Le allegre comari di Windsor*, edita nello stesso anno dell'*Otello*, contribuisce a dimostrare che il riuso dei versi boitiani¹¹⁰ non è, nella sua

¹⁰⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 953.

¹⁰⁷ «Non temete, anche se mi vedete armato/ Qui la mia giornata è finita».

¹⁰⁸ W. Shakespeare, *Otello* cit., pp. 241-242.

¹⁰⁹ A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 953 e W. Shakespeare, *Otello* cit., p. 243.

¹¹⁰ Da un confronto fra il libretto del *Falstaff* e la traduzione baldiniana de *The Merry Wives of Windsor*, emergono i seguenti riusi, che risultano, di fatto, piuttosto esigui e presenti in misura notevolmente inferiore rispetto a quelli notati nella traduzione dell'*Otello*: atto I, scena prima, l'espressione «m'han vuotate le tasche» (A. Boito, *Tutti gli scritti* cit., p. 960 [in Boito «m'hai» invece di «m'han»]); atto I, scena terza «un tal qui del paese che ha nome Ford?» (*ibidem*, p. 964) e «E anch'essa tien le chiavi dello scrigno» (*ibidem*, p. 966); atto II, scena prima, l'espressione «facciamo le viste» (*ibidem*, p. 1023 [in Boito è usata nella parte seconda dell'atto II]); atto II, scena seconda «Ma c'è un'altra ambasciata per vostra grazia» (*ibidem*, p. 992 [in Boito Atto II, parte prima]), i versi «Signore./ v'assista il cielo./ Assista voi pur, signore» (*ibidem*, p. 994 [c.s.]), l'espressione «desidero fare con voi più ampia conoscenza» (*ibidem*, p. 995 [in Boito «voglio» invece di «desidero»]) e l'endecasillabo «l'ora è fissata, tramato l'inganno» (*ibidem*, p. 999 [c.s.]); atto III, scena terza, le espressioni «alfin t'ho colto» (*ibidem*, p. 1008 [in Boito atto II, parte seconda]) e «O soave Sir John» (*ibidem*, p. 1009 [c.s.]) e il settenario sdrucchiolo assieme all'endecasillabo piano «non so far lo svenevole./ né lusingar, né usar frase fiorita» (*ibidem*, p. 1009 [c.s.]); atto III, scena quinta, l'espressione «avrei dunque vissuto tant'anni» (*ibidem*, p. 1033 [in Boito è nell'atto III, parte prima con la variante «io, dunque, avrò»]) e il doppio settenario «versiamo un po' di vino nell'acqua del Tamigi» (*ibidem*, p. 1034 [c.s.]); atto IV, scena seconda i tre endecasillabi e il settenario a rima alterna «E mostreremo all'uom che l'allegria/ D'oneste donne ogni onestà comporta./ Fra le femmine quella è la più ria/ Che fa la gattamorta» (*ibidem*, p. 1007 [in Boito si trovano nella parte seconda dell'atto I]); atto V, scena quinta, l'endecasillabo piano «il diavolo non vuol ch'io sia dannato» (*ibidem*, p. 1047 [in

prassi traduttoria, un caso isolato e pare essere, in un certo qual modo, motivato nella *Nota introduttiva alle Comari*:

Nonostante lavorasse sulla versione francese di François Victor Hugo, più spesso che non si creda il Boito offre delle traduzioni eccellenti del testo shakespeariano, e queste sono state senz'altro incorporate nella presente versione – ivi compresi quattro interi versi d'una canzone, in IV, 2 –, tutte le volte che calzavano a pennello senza tradire, oltre la lettera, lo spirito dell'originale. Dopo tutto, era un modo di riconoscere come quest'opera, attraverso Verdi e Boito, fosse definitivamente acquisita alla tradizione letteraria e culturale italiana.¹¹¹

La rassegna delle occorrenze offerta in questa sede vorrebbe avere, dunque, senza indagare più a fondo le motivazioni di tale operazione, il precipuo scopo di quantificare il debito poetico contratto dal novecentesco traduttore shakespeariano nei confronti del letterato e musicista padovano.

Boito nella seconda parte dell'atto III]) e i due settenari, di cui il primo sdrucchiolo «incomincio ad accorgermi/ D'esser stato un somaro» (*ibidem*, p. 1059 [c.s.]).

¹¹¹ W. Shakespeare, *Le allegri comari di Windsor*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Milano, Rizzoli, 2003, p. 19. Ma il traduttore, malgrado questa ammissione, si limiterà a citare, a piè di pagina (p. 167) solo ed esclusivamente il 'prestito' dei quattro versi della canzone di Mrs. Page dell'atto quarto.

Gilberto Marconi

Bonaventura Tecchi:
gli altri come problema religioso.
Una lettura di *Gli onesti*

L'ingresso

Scrivo Bonaventura Tecchi nel 1957, riproducendo un intervento tenuto all'università di Padova nel marzo del 1953:

Orgoglio e solitudine: sono quasi due temi obbligati, presi di mira [...] quasi in ogni pagina della mia scrittura. Ma allora erano gli anni della guerra, di questa seconda inutile guerra mondiale... E il problema del passaggio dall'io agli altri, dalla sofferenza propria alla sofferenza degli altri, era naturale che fosse sentito con più urgenza.¹

E dopo aver ricordato come sebbene «il problema degli altri, della sofferenza degli altri, della realtà, spesso misera degli altri» si ritrovi in non pochi autori che l'ha preceduto (il nostro cita Zola, Verga, ecc.), ciò non di meno essi siano lontani da lui:

Debo anche dire [...] che se mai il passaggio dall'io agli altri, il desiderio di capire, di venire in aiuto, di comprendere il dolore degli altri, c'è sempre stato nei

¹ B. Tecchi, *Il letto di Procuste*, in *Officina segreta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1957, p. 32.

miei libri, esso per me, ancor prima che un problema sociale ed economico (non lo nego, è anche questo), è problema religioso. Per me non esiste vera religione senza l'idea degli altri; anzi ogni senso di religione comincia solo quando c'è un desiderio di vincere se stesso, di pensare agli altri o a un Altro, che è più su di noi: di un sacrificio di sé. E qui l'insegnamento non l'ho trovato in Goethe né nei romantici tedeschi, ma in un libro che non oso neppure nominare. In quel libro dei libri, a chi gli domandava quali fossero i fondamenti della religione nuova, colui che sapete rispose: «sono due: uno, ama Chi è più di noi (e non è questo uno staccarsi da sé? Riconoscere un altro?); il secondo è amare il prossimo tuo». Ma aggiungeva subito: «Bada che il secondo è simile al primo».²

Di qui il Tecchi muove per le sue costruzioni letterarie: tra queste la più vicina agli interessi miei, sebbene non la migliore, è *Gli onesti*, racconto lungo scritto nel 1957-1958, pubblicato su «Nuova Antologia» nel 1959,³ riedito in un volume per i tipi della Bompiani nel 1965.

Il racconto

Il racconto narra la vicenda dei due fratelli della famiglia Ippoliti, una famiglia della borghesia di campagna. Fratelli che, dall'infanzia innocente di giochi in soffitta e nell'orto, l'improvvisa morte del padre separa e fa crescere non poco diversi; ché già lo erano fin dall'inizio. Filippo, il più grande, in collegio. È il primo della classe ma non ama i libri. «Studiava con una specie di rabbia, quasi una scommessa con se stesso, per valere».⁴ A tanto volontarismo risulta estraneo Renzo, il minore, amato e vezzeggiato da tutti, fin da bimbetto, per il suo modo affabile e leggero di portarsi. Diventa l'immagine del compagno ideale perfino del fratello maggiore, vagheggiato nei momenti di solitudine del collegio «con quel pizzico di furberia e magari di cattiveria, ma insieme di grazia e di leggerezza che erano propri».⁵ Il tempo passa e

² *Ibidem*, pp. 34-35.

³ Idem, *I due fratelli. I ricordi dell'infanzia*, «Nuova Antologia» XCIV (1901), 1959, pp. 17-46; *I due fratelli. Il distacco*, «Nuova Antologia» XCIV (1902), 1959, pp. 183-206; *I due fratelli. Il ritorno*, «Nuova Antologia» XCIV (1903), 1959, pp. 327-334; *I due fratelli. Il ritorno*, «Nuova Antologia» XCIV (1904), 1959, pp. 505-522.

⁴ Idem, *Gli onesti*, Milano, Bompiani, 1965, p. 28.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

dal collegio Filippo intuisce, complice anche la vecchia nutrice, esserci in casa qualche problema che si materializza allorché, terminati gli studi si trova a dover risanare le finanze della famiglia distrutte e sperperate da Renzo il quale, nonostante le promesse di ravvedersi, non cambia vita, finché viene abbandonato dal fratello, sempre più solo e impegnato a mettere in sesto quello che resta dopo la separazione e la partenza di Renzo. A Filippo non manca la stima del paese né la tristezza della madre che sempre più raramente ha notizie del figlio prediletto, mentre conosce quelle del maggiore: Filippo vive una relazione irregolare, e ciò l'addolora; né può far niente, nemmeno dinanzi al dolore nascosto del figlio alla morte della donna sua, amata segretamente. Improvviso ricompare Renzo che dalle Americhe torna a bus-sar cassa. Chiede una somma ingente, che non può dare la madre, felice di rivederlo, ma preoccupata a nascondere dal fratello, almeno fino al mattino successivo allorché, pensa, possa incontrare Filippo, ignaro del ritorno del prodigo.

Nella descrizione della sera che precede l'incontro, motivo di trepidazione della madre che non poco teme, cosciente della durezza del maggiore il quale dalla partenza non aveva più parlato di Renzo, per tre volte, in poche righe, il Tecchi, mentova la cosiddetta 'parabola del figlio prodigo':

La madre temeva, non sapeva perché, un incontro notturno. Meglio di giorno, di mattina. Renzo d'altra parte, benché non lo dimostrasse affatto, doveva essere molto stanco. Non proprio in un armadio né in una soffitta, ma sì, in una camera non poco appartata, bellissima del resto – la stanza dei forestieri Renzo, quasi figlio prodigo, fu accompagnato quella sera dopo che madre e figlio avevano cenato insieme. [...] In quel ticchettio la madre assediata dalla paura, ebbe pur un attimo di felicità, anche se nella sua testa faceva mulinello una domanda insistente: «Come mai, come mai potesse avvenire che...». Allorché accompagnò Renzo nella camera dei forestieri e questi disse con una punta di malinconia: «Come mai non mi fai dormire nella camera mia? Mi trattate come un ospite. «Come un ospite» rispose la mamma sorridente, «ma per fargli festa: non ti ricordi del figlio prodigo nel libro che leggevi da ragazzo?» Renzo, che sapeva bene di non essere figliol prodigo ma solo uccel di bosco, rise e accettò la stanza che gli era tata preparata. La madre tornò quando Renzo era già a letto e si ebbe il bacio della buona

notte. Quando fu nel proprio letto e udì battere la mezzanotte, riebbe ancora nella testa quel pensiero che faceva mulinello: come mai ci potesse essere al mondo un uomo, un figlio così caro e simpatico e insieme, certo, pieno di colpe.⁶

Preoccupazione della madre per l'incontro del giorno successivo risultata inutile poiché Renzo ottiene senza sforzo alcuno la somma ingentissima da Filippo.

La forma

Velleitaria risulterebbe la soluzione della ripresa della parabola limitandone il confronto alle vicende e ai personaggi,⁷ poiché non sono questi a decretare il genere della narrazione, né solo indirettamente risulterebbe coinvolto lo scrittore.

La parabola è un *transfert*, un percorso curvo che transita dalla storia alla finzione per tornare alla storia con un giudizio dell'interlocutore solo apparentemente espresso nei confronti delle vicende e/o dei personaggi della finzione; in realtà il destinatario esprime giudizio negativo sul proprio comportamento senza rendersene conto. Per facilitare il lettore ad esprimersi vengono stilizzati i caratteri dei personaggi del racconto fittizio. La parabola dunque non intende insegnare alcunché, bensì ha semplice funzione maieutica finalizzata al giudizio di chi ascolta o legge, quanto in una narrazione piana risulterebbe non poco difficile, o quanto meno incontrerebbe resistenza ad emergere perché altro dall'opinione comune: è il carattere interruttivo, non costruttivo, della parabola che attraverso l'illustrazione di un caso riesce a contestare un comportamento generalmente ritenuto buono e di conseguenza mettere in crisi il giudizio comune.

Il Tecchi penso non abbia utilizzato il modello che dubito conoscesse nei particolari delineati, sebbene la riflessione si stesse sviluppando soprattutto in Germania già dai tempi della redazione del nostro

⁶ *Ibidem*, pp. 158-159.

⁷ F. Pasqualino, *Tecchi, ovvero il fratello del prodigo*, «Opera aperta» I, 1967, pp. 1, 80-81.

racconto.⁸ Qui l'A. non si rivolge a un destinatario esplicito, ma di se stesso dice, per cui non può non avere coscienza, anche nel giudizio, per altro sotteso. In una intervista rilasciata a Dino Buzzati lo scrittore confessa che il fratello meno simpatico, il maggiore, Filippo, quello la cui moralità triste gli impedisce di vivere e di capire, è lui.⁹ Al contempo, però, suonano non poco strane certe involuzioni rispetto alla scrittura precedente: la riduzione schematica dei personaggi, tutt'altro che complessi, come invece risultavano nei romanzi, quali *Gli egoisti* o *Valentina Velier*. Bene intuisce il Gramigna, ma senza cogliere le motivazioni del contrasto tra la riduzione schematica e l'articolazione nonché la trepidazione dei sentimenti non solo nella stilizzazione dei caratteri dei due protagonisti, ma anche e soprattutto nella formula narrativa che finisce per restituire tutto per linee esterne, più come informazione che come mimesi. Il lettore a tratti ha l'impressione di usufruire di una comunicazione piuttosto che di una rappresentazione (si pensi alla relazione di Filippo con la sua donna):¹⁰ ciò pertiene alla parabola. Né il Camilucci, notando la scarnificazione del linguaggio, avanza ipotesi alcuna:

La prosa di Tecchi ha subito in quest'opera un processo di essiccazione, di stagionatura che l'ha spolpata, ridotta a soli nervi e cartilagini [...] essenzialità che non respinge la grazia [...] ma la estrae dal ricordo e dall'interiorità piuttosto che dalla superficie delle cose e del colorito degli avvenimenti.¹¹

⁸ C.H. Dodd, *The Parables of the Kingdom*, London, Nisbet & Co., 1961; W. Harnisch, *Die Ironie als Stilmittel in Gleichnissen Jesu*, «Evangelische Theologie» (32), 1972, pp. 421-436; J. Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965⁷; A. Jülicher, *Die Gleichnisreden Jesu, I. Die Gleichnisreden Jesu im allgemeinen*, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1910²; R. Schnackenburg, *Gottes Herrschaft und Reich*, Freiburg, Herder, 1963³; E. Schweizer, *Ego Eimi... Die religionsgeschichtliche Herkunft und theologische Bedeutung der johannischen Bildreden; zugleich ein Beitrag zur Quellenfrage der vierten Evangeliums*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1939; B. Wiberg, Forhaerdelsestanken i evangelierne, «Dansk Teologisk Tidsskrift» (21), 1958, pp. 16-32; W. Wrede, *Das Messiasgeheimnis in den Evangelien. Zugleich ein Beitrag zum Verständnis des Markusevangeliums*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969⁴.

⁹ D. Buzzati, *Amarezza dell'onestà*, «Corriere della sera», 17 agosto 1965.

¹⁰ G. Gramigna, *Gli onesti*, «La Fiera letteraria», 18 aprile 1965, p. 3.

¹¹ M. Camilucci, *Uno scrittore e un cristiano: B. Tecchi*, «L'osservatore romano», 5 aprile 1968.

Il Tecchi ha trovato adeguato il funzionamento della parabola al suo percorso narrativo nel momento in cui ha inteso mettere in scena se stesso, e contestare un proprio costume culturale (la parabola, accennavo, ha funzione interruttiva): il lato inumano dell'onestà che nasce dall'osservanza scrupolosa ma senza affetto delle leggi e dei doveri, quell'onestà cui manca il dono della grazia, della disinvoltura, della umana simpatia, quell'onestà, se non ripudiata, certamente giocata con la irresponsabile adesione alla vita, senza le mediazioni di una coscienza troppo istituzionalizzata, per dirla con Gramigna, col quale però non convengo sullo scontro tra «una nozione calvinista e una cattolica del bene e della giustizia».¹²

Lungi dal volergli attribuire una conoscenza del funzionamento della parabola nei termini linguistici descritti, probabilmente grazie all'acutezza della propria lettura e allo scavo psicologico della sua scrittura, il Tecchi ne ha colto i segnali e li ha adattati a una forma di autoritratto critico: non si dimentichi che fino agli anni settanta era comune nell'esegesi corrente interpretare la parabola alla stregua dell'allegoria.

Questi elementi del percorso parabolico (la essenzializzazione dei caratteri, la messa in campo di un interlocutore esplicito, il giudizio negativo nei confronti dello stesso, la contestazione di un comportamento comunemente ritenuto buono, la messa in crisi del giudizio comune), non ultimo il riferimento esplicito ad una parabola, serviva al Tecchi come ulteriore passo nel cammino autobiografico di cui non pochi critici hanno colto i segni anche nei romanzi precedenti (*Valentina Venier*, *Gli egoisti*). Ne *Gli onesti* raggiunge l'apice attraverso la definizione di se stesso, modello negativo per la propria dirittura la quale impone una crosta tale che forse solo l'esperienza del dolore trova il modo di sciogliere dal suo rigore.¹³ Ne emerge una visione del

¹² G. Gramigna, *Gli onesti* cit., p. 3.

¹³ M. Pomilio, *Gli onesti*, «Il Mattino», 6 maggio 1965. Analoga opinione esprime Gaspare Barbiellini Amidei nella introduzione al volume della bibliografia tecchiana: «Ma dove Tecchi [...] rompe i limiti suoi e della letteratura cristiana contemporanea cui appartiene, è nella forza del dolore: come un predicatore di fronte al vento, egli vede gli orizzonti che si restringono, l'onestà che si stanca; e la sua voce si fa di colpo roca. Cade l'elegante moralità e resta un'oratoria scarna...» (G. Barbiellini Amidei, *Introduzione*, in S. Marini, *Tec-*

cristianesimo, che, «prima ancora che rivelazione di verità misuratrice di tutti i valori [...] è assunto quale offerta di pietà». ¹⁴

L'esigenza autobiografica ¹⁵ – espressa per altro anche nel mestiere di germanista (alcuni tratti del Wackenroder troviamo anche nell'esperienza del nostro: si pensi alla concezione dell'arte come miracolo; e dire che ne erano trascorsi di anni dalla pubblicazione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin (del 1936 l'edizione tedesca, trenta anni dopo la traduzione italiana) e alla visione religiosa in cui all'apparato speculativo viene preferito quello esistenziale) – ha aiutato il nostro a comprendere alcuni caratteri della parabola così come gli stessi caratteri formali sono stati funzionali allo stesso autobiografismo tecchiano.

L'alterità

Altro aspetto che si evince dal racconto lungo preso in esame, direttamente collegato al modello letterario della parabola, nonché all'afflato cristiano dell'autore impegnato a riflettere sull'etica, è costituito dalla relazione tra identità e alterità.

Il Tecchi dice che scrive di sé, che il fratello meno simpatico, il maggiore, Filippo, è lui stesso, ma al contempo pensa non si possa dare una qualsivoglia *religio* ¹⁶ e, nel caso specifico, il cristianesimo, se non come pre-occupazione degli altri: se si mettono assieme le due istanze, appare più che un paradosso, o una contraddizione, un concetto di base di una sana riflessione sull'essere relazionale, e cioè come alterità e identità siano insostituibili l'una all'altra. Rischia di essere unilaterale, pertanto, il giudizio di chi coglie il 'ritorno ai problemi individuali' come atto di rottura col neorealismo del dopoguerra. Mi

chiana. *Bibliografia degli scritti di e su Bonaventura Tecchi*, Ravenna, Longo, 1980, p. 9).

¹⁴ M. Camilucci, *Uno scrittore e un cristiano: B. Tecchi* cit.

¹⁵ R.M. Caira Lumetti, *Autobiografia e autobiografismo*, in *Bonaventura Tecchi. Scrittore e germanista*, a cura di R.M. Caira Lumetti e D. Ferrara, Roma, Edizioni Studium, 1999, pp. 39-63.

¹⁶ Secondo Barbiellini Amidei per Tecchi «*religio*, nella sua semantica evidenza, vuol dir sempre: legame» (*Introduzione* cit., p. 9).

sembra più adeguato ipotizzare un doppio pensiero di chi, lacerato, non sostituisce o muta la linea di demarcazione tra bene e male, ma sa non poter lasciare il male a se stesso pena la stessa comprensione del bene considerato come atto d'amore. Proprio perché germanista post-romantico allora è legittimo pensarlo antihegeliano: lasciandosi attraversare dalla conflittualità, vedendo crescere assieme il bene e il male, cogliendo il male nella correttezza fredda che tiene distante l'altro, in special modo colui che erra, sa non poter addivenire a sintesi alcuna. E su questa linea ermeneutica va inquadrato anche il tema della famiglia che del rapporto tra identità e alterità è parte integrante.

Congedo

Chiudo questa riflessione citando lo stesso articolo cui ho fatto riferimento all'inizio. Concludeva il Tecchi quella relazione all'Università di Padova:

Ecco: io vorrei soltanto, con i miei libri, con la mia fatica, tener compagnia, nella tremenda solitudine morale di questa nostra vita moderna che ci assorda e ci isola con la sua meccanicità.¹⁷

Profilo basso, ma quanto basterebbe a questa letteratura non eccelsa, se solo potesse, tenere ancora compagnia, oggi che pure l'editoria d'ispirazione cristiana l'ha dimenticata.

¹⁷ B. Tecchi, *Il letto di Procuste* cit., p. 35.

Alessandro Gaudio

Ciò che è di Morselli e ciò che non è

*jede Bestimmung ist eine Reflexion in sich.*¹

Su Morselli antimoderno

La definizione di *antimoderno* che qui propongo per Guido Morselli non esclude del tutto i concetti che mette in crisi, quelli di *moderno* e di *modernità*. Si tratta, come è noto, di nozioni particolarmente problematiche il cui significato si è molto trasformato dai primi anni del Novecento e nei decenni successivi, frammentandosi nelle microstorie delle espressioni nazionali del fenomeno modernista.² E non è

* Questo scritto, nella sua prima parte, amplia e ridiscute la premessa al mio libro, intitolato *Morselli antimoderno*, uscito nell'aprile del 2011 per i tipi di Sciascia. Essa costituisce il canovaccio cui mi sono riferito nella prolusione, tenuta in occasione della Giornata di Studi dedicata a Morselli presso l'Università degli Studi dell'Insubria (Varese, Villa Toeplitz, 25 febbraio 2011). La seconda parte, invece, corregge l'attribuzione de *I vecchi e i giovani*, considerato erroneamente quale primo racconto pubblicato da Morselli. Sono il solo responsabile di quanto qui sostengo, ma mi preme citare tutte le persone che hanno partecipato a vario titolo alla ricostruzione della singolare vicenda critico-filologica dello scritto pucciniano: si tratta di Fabio Desideri, Rosetta Mascaro, Maria Panetta, Roberto Pirani, Giovanni Ricciotti, Carlo Santulli, Nicoletta Trotta e, soprattutto, Andrea Dardi, maestro e guida intellettuale. Ringrazio Valentina Fortichiari per la disponibilità.

¹ Il senso del motto hegeliano qui citato, tratto dal primo libro della *Logica*, (*ogni determinazione è una riflessione in sé*) costituisce una confutazione e, dunque, un'estensione della celebre frase di Spinoza: *omnis determinatio est negatio*.

² Tra gli studi più recenti sul modernismo in letteratura ne segnalo alcuni di ampio respiro: M. Bradbury & J. McFarlane (edited by), *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)* [1976], with a new preface, London, Penguin Books, 1991; *Modernismo/*

possibile (né sarebbe opportuno) tornare in questa sede sulla particolarità che ciascuna di esse assunse negli anni Venti e Trenta: in Italia, è questo il periodo in cui la narrativa prende le distanze tanto dallo sperimentalismo quanto dalla tradizione verista. La reazione di Morselli alla modernità problematizza e smentisce, in particolare, due suoi aspetti fondamentali e finisce per desumere da tale presa di posizione il suo modello di romanzo: si tratta, da un lato, della propensione per un'esperienza estetica auratica, autonoma, che fruisce dell'affermazione di un soggettivismo radicale e che trasforma la realtà in una costruzione autoreferenziale e, dall'altro, dell'inclinazione per un'idea oggettiva e universale di verità e per la pianificazione razionale di essa.

È come se Morselli avesse deciso di porre la realtà o la storia al vaglio del senso comune, ammettendone le contraddizioni e, cionondimeno, recuperandone, *ex contrariis*, natura e coerenza umane (che non è detto che dell'uomo restituiscano un'immagine unitaria): dalle proposizioni che scaturiscono dall'osservazione della realtà, che esprimono il contenuto dell'esperienza, Morselli deriva, per induzione, un resoconto narrativo formalmente vero, pur non essendolo materialmente. È per questo che la rispondenza di tale fondamento con il reale non si basa soltanto sul principio di compatibilità tra le proposizioni di cui si serve la narrazione: passa, altresì, attraverso il riferi-

Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991; A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, il Mulino, 1995; P. Nicholls, *La forma e le scritture. Una lettura critica del modernismo* [1995], Roma, Armando Editore, 2000; idem, *Modernisms. A Literary Guide* [1995], New York, Palgrave Macmillan, 2009; G. Cianci, *Il Modernismo letterario e le arti*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, III, Torino, UTET, 1996, pp. 334-357; P. Childs, *Modernism* [2000], New York, Routledge, 2008; in particolare, sulla dimensione complessiva del fenomeno in Italia, si veda G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Fra modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, P. Pellini, *In una casa di vetro*, Firenze, Le Monnier, 2004 e L. Somigli & M. Moroni (edited by), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004. Si considerino anche i lavori di Romano Luperini (*L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990; *Controtempo: critica e letteratura fra moderno e postmoderno*, Napoli, Liguori, 1999; *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006) e, infine, sull'ambivalenza della definizione di moderno, C. De Michelis, *Moderno antimoderno*, Torino, Arago, 2010.

mento costante, ma mai univoco e immutabile, a una dimensione umana, ipotetica se si vuole, che priva le enunciazioni del carattere di radicale certezza. Morselli, facendo convergere il romanzo sull'umano, ambisce a una verità predicata mediante l'azione e l'errore e, cioè, definibile come *accidentale*. Proprio perché passa dall'inesattezza, essa non nega mai il proprio contenuto di autenticità.

Questa peculiarità, riavvicina il romanzo morselliano alla dimensione propria di quello moderno, contraddistinto dal recupero del personaggio-uomo, dal superamento del naturalismo e dall'emergere del concetto di probabilità,³ ma ridiscutendone e personalizzandone man mano gli approdi, secondo un percorso tanto originale quanto solitario. Autori come Pirandello, Tozzi e Svevo, in Italia, e Proust e Joyce, fuori dai confini nazionali, si erano già aperti (già nei primi due decenni del Novecento) all'inconscio, all'irrazionale e a una percezione espressionista della realtà ma, alla luce del modo in cui Morselli gioca con l'altro e con la quotidianità della storia, è facile decretare la sua appartenenza a una stagione successiva, ulteriore, che non è più quella sperimentale e modernista, ma neanche ancora quella disimpegnata e postmodernista.

Specialmente nei romanzi scritti dalla metà degli anni Sessanta in poi, ma attenendosi a un principio compositivo già attivo persino durante la stesura di *Uomini e amori*, Morselli agisce sul *fondamento* della realtà accordando a questo una *prospettiva* plausibile (semplice e utile) che rigetta una volta per tutte quella condizione assoluta solitamente associata a ogni sua definizione razionale.⁴ Nelle narrazioni di Morselli permane, insomma, l'aspetto sostanziale del reale, anche se esso, dopo aver giocato con la tenuta della ragione, risulta accresciuto da tutto ciò che non è incontrovertibile e, dunque, da decisione, interpretazione, ipotesi: cioè, dal contraddittorio che nasce dalla relazione

³ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Milano, Garzanti, 1998, pp. 417-426. Ma si veda anche la ricostruzione del pensiero di Debenedetti proposta in M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in P. Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, in particolare pp. 283-290.

⁴ Ovviamente, qui si fa riferimento alla razionalità scientifica, ben distante, nella sua rigidità, dalla razionalità storica che evidentemente Morselli predilige.

– un poco dentro e un poco fuori – col mondo della vita, con la *Lebenswelt*: il concetto husserliano ben restituisce quella dimensione ontologica ambivalente (prediletta da Morselli e qui sottolineata) che a una ricognizione individuale e critica intorno all’oggetto unisce la determinazione della realtà concreta e quotidiana dell’oggetto. Ed è proprio in questa prospettiva aperta che Morselli rinuncia a solitudine e astrazione, è qui che trova il denso contenuto filosofico dell’essere e della storia; non si tratta di un luogo preciso, immobile, da scoprire: è, piuttosto, un calcolo che lo scrittore varesino esegue nel corso della narrazione, nel suo andamento dialettico e intersoggettivo. Insomma, la coerenza della realtà che Morselli racconta contraddittoriamente per frammenti e dettagli non è diversa dalla realtà del mondo.

Detto in altri termini, è possibile individuare all’interno dell’opera di Morselli un *aspetto* che comprende i fatti e i sentimenti oggetto dei suoi scritti e una prospettiva che, come già detto, al primo termine aggiunge e contrappone un senso (o, se si preferisce, un indirizzo) diverso. La prospettiva introduce una possibilità che complica il sistema narrativo allestito dallo scrittore varesino; e, però, si tratta di una occasione che pur lasciando intatto il primo riferimento aspettuale, ne segnala, al contempo, le diversioni e gli accidenti. Sostituendo ‘aspetto’ con ‘intuizione’ e ‘prospettiva’ con ‘pensiero’ si possono capire meglio quelle tensioni che percorrono, sin dalle prime prove, l’*ambiente letterario* generato da Morselli, che resta realista pur alterando, nel modo qui descritto, la visione del mondo quale è effettivamente. Si tratta di un luogo attraversato tanto dall’individuo quanto dalla natura,⁵ nonché da preoccupazioni teoriche e di stile spesso apparentemente contraddittorie, ma esemplarmente volte a delineare un tono già consapevole e inconfondibile sin da quando il romanziere, alla fine degli anni Trenta, si cimentava nei suoi primi esperimenti narrativi.

Si comprende facilmente il modo in cui la dimensione quotidiana, accessibile, del linguaggio morselliano e la precisione dei riferimenti

⁵ Su individualità e naturalità, intese da Morselli come «forze che governano il nostro essere», si veda la lettera che egli stesso scrive al filosofo Guido Calogero il 9 agosto 1949 (G. Morselli, *Lettere ritrovate*, a cura di L. Terziroli, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009, p. 71).

storici, geografici e narratologici riescono a sposarsi con una visione complessa della realtà, con l'ironia e con il paradosso, così come con l'*impurità*, l'approssimazione e la casualità dei gesti e delle azioni dei personaggi. È proprio col romanzo, per eccellenza il genere letterario più ampio e articolato, che Morselli prende le distanze dagli sperimentalismi di matrice modernista, dal soggettivismo e dall'intimismo decadenti e romantici e – come indicato precedentemente – dal nascente astoricismo disimpegnato di stampo postmodernista.⁶ Egli individua, così, uno spazio creativo nuovo, movimentato, definibile in negativo da ciascuna delle correnti citate: prendendo, sì, in considerazione il loro margine di riutilizzo, ma reagendo ad esse con un'autonomia e un'originalità tali da renderne gli approdi del tutto *inattuali* se rapportati al panorama culturale italiano che caratterizzava il secondo dopoguerra. Tuttavia, questi approdi, pur essendo fuori tempo, non risultano superati: in alcuni casi, anzi, e per certi versi (sarebbe il caso di dire), anticipano gli sviluppi della narrativa italiana degli anni Settanta e Ottanta.

Morselli punta alla domesticità dei grandi eventi e dei grandi personaggi storici, allargando i confini del vero e dell'attendibile e proponendo una letteratura di finzione, dotata sorprendentemente di una imprecisa ma, tutto sommato, esplicita somiglianza con la realtà; di fatto, l'autore di *Contro-passato prossimo*, di *Roma senza papa*, di *Divertimento 1889* (così come anche quello di *Uomini e amori*, del *Comunista*, di *Brave borghesi*) accantona sia la dimensione eccezionale praticata dal 'poeta vate', inaccessibile ed elitaria, sia, sul versante opposto, la quotidianità piatta e univoca disegnata dalla proposta neorealista (e dal postulato di oggettivazione insito in essa). Sceglie quella terza via, autonoma ma non solitaria, sensibile tanto al diletto quanto – si diceva – all'umano buon senso. Strada che è, dunque, antimoderna nella misura unica del doppio rifiuto morselliano e nella peculiarità (tutta sua) di segnalare quanto siano labili e ambigui i caratteri dell'u-

⁶ Proprio negli anni in cui Morselli produce il suo maggiore sforzo di romanziere (dalla metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta) si manifesta in Italia un interesse non limitato per la narrativa di genere storico che, poi, avrà una proliferazione, per certi versi sorprendente in piena epoca postmoderna, dagli anni Ottanta in poi.

manità e quanto essi debbano essere considerati e riconsiderati con attenzione e indipendenza.

Non è, dunque, l'isolamento a fare di Morselli un antimoderno: tale definizione esprime, invece, la portata radicale di un pensiero marginale che ha saputo trovare la sua misura nel passo duplice e contraddittorio di una scrittura caratterizzata da una profonda e problematica (perché di sovente sottoposta alla rinegoziazione) presa di coscienza dei valori (letterari e no) tipici della cultura moderna e che si oppone recisamente all'incoscienza dell'oggettivazione; inoltre, è un pensiero che si apre a una pratica intellettuale inedita, affrancata da vecchie costrizioni (e, quindi, tutt'altro che reazionaria, lirica, malinconica o nostalgica) e lucidamente tesa (perché in ogni circostanza rimessa in gioco, resa viva e democraticamente dischiusa al dialogo con il lettore) a non isolarsi, né ad addomesticarsi troppo alle mode del tempo. I romanzi di Morselli parlano di una modernità lacerata e del modo in cui chi la abita provi a resisterle: non con indignazione o, al contrario, mediante la ricerca di una mediazione; bensì servendosi della propria carica *eccentrica*, cioè marginale e carica di dubbi, che consente di diffidare dall'univocità, dal totalitarismo, dal nichilismo, dal disinteresse, dall'ideologia dominante. Morselli pratica questa strada realisticamente, vale a dire conoscendo la realtà, 'ricostruendo' la realtà passando da un umanistico senso del differente e, lo si è detto in più occasioni, dell'incerto.

Sin dai suoi primi racconti giovanili, appare evidente come Morselli sappia individuare le crepe della certezza attraverso una sorta di finestra (che suppongo sia identificabile nella sua dilettaistica e, nondimeno, necessaria capacità di sognare) che, da un lato, regola e sostiene il confronto con l'altro e, sul versante opposto, consente alla 'cosa' di *agire* su se stessa. Ne deriva una figura estetica che (allo stesso modo della nostra esistenza) alterna isolamento e partecipazione o, su un piano parallelo, sentimento, vero e proprio fomite dell'arte, ma anche fonte di complessità e di ricchezza, e ragione e intelligenza, aspetto di superficie (più semplice e lineare) di una struttura ben più articolata.⁷

⁷ «Un gran parte della nostra attività, – sostiene Morselli nella lettera a Calogero già citata

Secondo Morselli, in conclusione, il romanzo è, sì, il mondo, ma assimilato, non necessariamente a titolo di errore o di inganno, dallo spirito umano; è la realtà dell'uomo, l'essere più che la sua verità. L'uomo concreto (e non una sua proiezione mitica o mistica) è, così, unità della contraddizione tra essere reale e desiderio di realtà, vale a dire frutto dell'individuo e del suo doppio immaginario, della coscienza oggettiva dell'io e di quella soggettiva del mondo. L'immaginario romanzesco, allora, con la sua vitalità, contribuisce alla formazione pratica dell'uomo materiale, si fa impalcatura dietro alla quale l'uomo si maschera, ma anche si conosce, diventa strategia che consente all'uomo di agire e di modificare l'azione in base agli imprevisti che eventualmente la perturberanno, utilizza il caso e lotta contro di esso, si prepara all'imprevisto. Insomma, parafrasando una nota dichiarazione di Cesare Pavese, poi ripresa da Giacomo Debenedetti, si potrebbe asserire che Morselli considera sin dal primo momento la narrazione, più che come descrizione, come giudizio *fantastico* sulla realtà,⁸ unendo così il versante 'della coscienza', proprio del giudizio (e del saggio), a quello 'della poetica' (e del romanzo), conforme a una certa idea di letteratura che ha saputo giocare sulla malleabilità dei concetti di verità, storia, esperienza, azione (e il pensiero non può non correre all'Europa danubiana di Robert Musil e di Thomas Bernhard) e anche della nozione di moderno.

Non sono sicuro se si possa considerare l'idea della realtà (spesso trattata alla stregua dell'invenzione) e della letteratura proposta da Morselli vicina alla sensibilità del tempo in cui è stata prodotta e, dunque, utile a mostrarne gli approdi e le derive: di certo, la sua presa di coscienza intellettuale e la sua vicenda straziante anticipano sommessamente e riguardano la mancata acquisizione da parte della letteratura italiana di quelle modalità di investigazione della realtà che stavano mutando il romanzo e, in termini più comprensivi, il panorama culturale europeo.

– e non solo spirituale, si risolve in questo alternarsi di tendenze, l'isolamento e la partecipazione. Senonché l'arte, come la moralità, vuole che tali tendenze coesistendo si contemperino» (G. Morselli, *Lettere ritrovate* cit., p. 72).

⁸ Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 4.

Morselli o Puccini?

Secondo quanto sostiene Valentina Fortichiari all'interno della *Cronologia* annessa al volume adelphiano dei *Romanzi*, Guido Morselli avrebbe pubblicato il suo primo racconto, intitolato *I vecchi e i giovani*, nel dicembre del 1938 sul «Popolo d'Italia» di Milano, «firmando con lo pseudonimo di Mario Puccini».⁹ Si tratta della storia, breve e tutto sommato abbastanza incolore, di due giovani sposi alle prese con le prime incomprensioni e ambientata tra Caserta e Juiz de Fora in Brasile. Altri critici, precedentemente, avevano anteposto l'esordio narrativo di Morselli al 1934, indicando ne *La XII battaglia* il primo racconto pubblicato dallo scrittore di Varese:¹⁰ in realtà, quello uscito per «Libro e Moschetto», noto periodico milanese dei Gruppi Universitari Fascisti, non è un racconto, ma una lunga recensione dedicata a *La dodicesima battaglia: Caporetto*, volume pubblicato l'anno precedente per Mondadori dal generale Enrico Caviglia e dedicato alla riflessione su alcuni episodi cruciali del primo conflitto mondiale.¹¹ I toni assertivi impiegati dalla Fortichiari (che peraltro, già nel 1984, aveva attribuito il racconto a Morselli)¹² mi hanno indotto a reperire lo scritto, effettivamente pubblicato il 1° dicembre 1938 sul «Popolo d'Italia» e stranamente mai riprodotto nelle antologie morselliane,¹³ e a trascriverlo in appendice al mio *Morselli antimoderno*,

⁹ V. Fortichiari, *Cronologia*, in G. Morselli, *Romanzi*, I, Milano, Adelphi, 2002, p. LXXVI.

¹⁰ Lo sostengono Simona Costa (*Guido Morselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 10) e Paola Villani (*Il «caso» Morselli. Il registro letterario-filosofico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, p. 12). Corretta, invece, l'indicazione contenuta in M. Fiorentino, *Guido Morselli tra critica e narrativa*, Napoli, Eurocomp, 2002, p. 11; in questi stessi studi, e da quanto da me apparato sembrerebbe giustamente, non si fa alcun cenno a *I vecchi e i giovani*.

¹¹ G. Morselli, *La XII battaglia*, «Libro e Moschetto», 6 gennaio 1934, p. 3. Circa un anno dopo, Morselli dedicherà all'opera di Caviglia anche l'articolo intitolato *Le tre battaglie del Piave* («Libro e Moschetto», 5 gennaio 1935, p. 3), nel quale si rifà diffusamente all'omonimo volume di Caviglia, uscito nel '34 per Mondadori: entrambi gli scritti segnalano la predilezione di Morselli per quelle tematiche che, trent'anni più tardi, condurranno alla stesura di *Contro-passato prossimo*.

¹² Cfr. V. Fortichiari, *Invito alla lettura di Guido Morselli*, Milano, Mursia, 1984, pp. 7, 18 e 158.

¹³ Mi riferisco agli scritti raccolti in *La felicità non è un lusso* (a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994), in *Guido Morselli: i percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti* (a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, Novara, Interlinea, 1999) e, soprattutto, in *Una missione*

senza controllare a mia volta l'informazione e, dunque, con eccessiva non curanza.¹⁴ Come aveva avvertito la Fortichiari, il racconto presenta in calce la firma di Mario Puccini ma, con ogni evidenza, per il semplice e limpido motivo che, di fatto, fosse ascrivibile proprio all'allora notissimo scrittore nato nel 1887 a Senigallia, assiduo collaboratore di tante riviste, tra le quali, dal 1934, proprio il «Popolo d'Italia» e morto nel 1957. E, d'altro canto, perché Morselli avrebbe scelto di adottare come pseudonimo il nome di uno degli intellettuali più prolifici e in vista del tempo? Peraltro, lo stesso Puccini nel corso della sua attività utilizzò un gran numero di pseudonimi e sarebbe proprio il colmo che un altro scrittore abbia usato il suo come nome d'arte.

I vecchi e i giovani non figura nella *Bibliografia di Mario Puccini*, complesso lavoro disposto da Roberto Pirani che, seppur bene articolato e comprendente quasi 7000 titoli, non arrivò a esaminare i numeri del «Popolo d'Italia» usciti in quell'anno.¹⁵ Tale ricerca bibliografica fu un impegno molto gravoso (e, tanto più, risulta meritevole) per l'abitudine dello scrittore di riciclare i propri scritti su periodici diversi e, spesso, a distanza di tempo e con titolo modificato. Ho condotto alcune ricerche all'interno del *Fondo Puccini* dell'Archivio Contemporaneo *Alessandro Bonsanti* presso il Gabinetto Scientifico Letterario *G.P. Vieusseux* di Firenze e, con l'aiuto di Giovanni Ricciotti, tra le carte pucciniane conservate nella Biblioteca Antonelliana di Senigallia e ho trovato altre versioni a stampa del racconto attribuito per errore a Morselli. Ma Puccini, a quanto pare, non si limitava a riproporre i suoi scritti; era solito intervenire anche su quelli pubblicati, apportando modifiche e varianti. Lo faceva, incollando la colonna del giornale al centro di un foglio bianco e inserendo le correzioni sugli ampi margini bianchi. In seguito, se le variazioni e le aggiunte erano consistenti, scriveva il tutto a macchina.

ne fortunata e altri racconti (Varese, Nuova Editrice Magenta, 1999).

¹⁴ A. Gaudio, *Morselli antimoderno*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2011, pp. 141-145.

¹⁵ R. Pirani, *Bibliografia di Mario Puccini*, con la collaborazione di M. Mare e M.G. De Antoni, Senigallia, Fondazione Rosellini per la letteratura popolare, 2002.

Ora, la prima redazione del nostro racconto, quella del dicembre del '38, non è purtroppo presente a Senigallia, dove, però, ho trovato la seconda, pubblicata con titolo diverso, *Un viaggio di nozze*, su «Il Roma della Domenica» (XVIII [31], 1939, p. 5) e, successivamente, come *Viaggio di nozze*, su «Grazia» (XV [96], 1940, pp. 16-17) e su «Milano-Sera» (II [170], 1946, p. 3).¹⁶ *Un viaggio di nozze*, infatti, non è una mera riproposta di *I vecchi e i giovani* perché contiene tali e tanti interventi che non possono che essere dell'autore marchigiano: si va da semplici cambiamenti nella punteggiatura (forse non decisivi perché in qualche caso dovuti al proto), alla cancellazione o alla sostituzione di parole, fino a più interessanti e significativi inserimenti di nuove parti di testo. Ai fini di questa mia nota, però, credo che sia maggiormente utile segnalare, seppur *en passant*, come nel racconto si trovino alcune particolarità lessicali, quali ad esempio i frequenti toscanismi (come *babbo*, *figliolo*, *alla diavola*), che non appartengono al vocabolario di Morselli, e, presenza ancor più significativa, l'espressione *aveva le braccia e le gambe così tronche* per 'stanche, sfinite' che non è che un calco di un'analoga espressione del dialetto senigalliese. In tutte le sue versioni a stampa, inoltre, il racconto rimanda ai motivi ispiratori e ai temi di altri testi che Puccini redasse dopo il viaggio che fece nel 1936 in America Latina insieme a Ungaretti e ad altri. Dell'esperienza in Brasile e in Argentina e della vicinanza di Puccini alle tematiche dell'emigrazione, si hanno diverse testimonianze nei volumi *In Argentina* (Roma, Società Nazionale Dante Alighieri, *Civiltà Italiana nel Mondo* 2, 1938), *L'Argentina* (Milano, Garzanti, 1939), *Nel Brasile* (Roma, Società Nazionale Dante Alighieri, *Civiltà Italiana nel Mondo* 15, 1940) e, il più tardo, *Come ho visto l'Argentina* (Parma, Maccari, 1953), nonché in diversi scritti pubblicati su rivista dalla fine del 1936 al '41.¹⁷ Molti dei racconti confluirono,

¹⁶ Pirani fornisce l'indicazione delle tre nuove versioni del racconto nella sua *Bibliografia*: si trovano sotto i titoli n. 1203, 1282 e 1518 della sezione dedicata a racconti, bozzetti e pagine autobiografiche pubblicati su periodici e all'interno di antologie.

¹⁷ L'interesse di Puccini per il Brasile è dimostrato dai numerosissimi testi di cui riporto un piccolo e probabilmente incompleto florilegio: *Scrittori in viaggio*, «L'Ambrosiano» XV (304), 1936, p. 3; *In Brasile* (come *Gil Blas*), «L'Ambrosiano» XVI (263), 1937, p. 3; *Gen-*

invece, nel volume *Una donna sul Cengio* (Milano, Casa Editrice Ceschina, 1940, ma poi riproposto anche negli anni Cinquanta con significativi cambiamenti e con un nuovo titolo: *Questi italiani. Avventure e ritratti*, Torino, S.E.I., 1955) che non include, però, *I vecchi e i giovani*.¹⁸ Nel racconto, così come in molti altri scritti pubblicati tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo, Puccini dimostra una conoscenza non superficiale dei luoghi evocati; ma, del resto, anche altri elementi interni alla narrazione, quali l'uso della terza persona e il larghissimo spazio accordato al discorso indiretto libero, inducono a conferirne la paternità all'autore marchigiano.

Resta allora da chiedersi come mai Valentina Fortichiari attribuisca con sicurezza il racconto a Morselli e come sia finito tra le carte morselliane. A Pavia, tra i materiali conservati nel *Fondo Morselli*, non è stato possibile reperire alcun documento autografo (una lettera, una riflessione diaristica o, tantomeno, il manoscritto del racconto, né, al limite, una eventuale trascrizione, che nulla d'altronde avrebbe provato) che chiarisse meglio la questione, né la studiosa, dal canto suo, sostiene di averne mai visionato alcuno. Ricorda, però, di aver attinto l'informazione dal primo inventario delle carte dell'autore varesino da destinare ad Adelphi, nonché all'interno degli elenchi delle opere redatti da Maria Bruna Bassi, persona che, come si sa, era certamente

te nostra, «Il Messaggero» LIX (279), 1937, p. 3; *Gente nostra*, «Il Secolo XIX» LII (284), 1937, p. 3; *In Brasile* (come Gil Blas), «L'Ambrosiano» XVI (281), 1937, p. 3; *Vagabondaggi* (come Index), «Giornale di Genova» XVI (99), 1938, p. 3; *Vagabondaggi* (come Index), «Giornale di Genova» XVI (259), 1938, p. 3; *La danza nel Brasile* (come M.P.), «Radiocorriere» XV (39), 1939, p. 6; *Lettera dal Brasile. Paesaggi politici e spirituali dell'America latina*, «La Stirpe» XVII (11), 1939, pp. 339-340; *Avventura senza ritorno*, «Il Messaggero» LXI (295), 1939, p. 3; *Ricognizioni. Funzioni e compiti degli italiani nel Brasile*, «Politica Sociale» XII (4-5), 1940, pp. 135-136; *L'epopea garibaldina nel Brasile* (come Gil Blas), «Giornale di Genova» XVIII (76), 1940, p. 3; *L'influenza della cultura italiana nelle lettere e nelle arti del Brasile*, «La Stirpe» XVIII (7-8), 1940, pp. 181 e 184; *Italiani per il mondo. Attività ed importanza dei nostri commercianti nel Brasile* (come Gil Blas), «Giornale di Genova» XVII (305), 1940, p. 3; *In giro per il mondo. Vecchio Brasile*, «Il Gazzettino» LIV (17), 1941, p. 3; *Viaggio nel regno vegetale. Incontri con la flora brasiliana*, «Roma» LXXX (32), 1941, p. 3; *Avventura in Brasile*, «Il Roma della Domenica», XX (7), 1941, p. 3.

¹⁸ Su questi lavori di Puccini si rinvia a G. Ricciotti, *Amore di Spagna. I libri di viaggio di Mario Puccini in area iberica e latino-americana*, «Sestante» XVIII (2), 2004, pp. 17-18 e idem, *I racconti dell'emigrazione di Mario Puccini*, «Sestante» XVIII (3), 2005, pp. 15-16.

vicina a Morselli, ma che poteva essere priva dell'attenzione e dell'esperienza che, come dimostra questa vicenda, spesso difetta anche agli addetti ai lavori.

Ivan Pupo

La piccola storia attraverso un dettaglio

Sciascia, il «paradigma indiziario» e gli «archivi della repressione»

Quando Claude Ambroise in un'intervista del 1987 sollecitò Sciascia a parlare dei suoi rapporti con la microstoria, lo scrittore siciliano si mostrò alquanto evasivo.¹ Ma sono sotto gli occhi di tutti i punti di contatto tra l'orientamento delle ricerche di Carlo Ginzburg o di Nathalie Zemon Davis, per citare solo due autori della collana einaudiana 'Microstorie' ideata alla fine degli anni Settanta dalla stesso Ginzburg, e i libri-inchiesta di Sciascia. Di questa indiscutibile convergenza parlava già nel 1991 Tino Vittorio in un suo saggio poco citato, ma meritevole di attenzione.² Proprio ad uno studio storico della Zemon Davis, edito in Francia nel 1982 con il titolo *Le retour de Martin Guerre*, uscito in italiano nel 1984 nella collana einaudiana citata, riconducibile alla scuola microstorica di Le Roy Ladurie, Sciascia ha ampiamente attinto nella *Sentenza memorabile* (1982) ricostruendo, sulla base della documentazione fornita dalla storica americana, un caso di sostituzione fraudolenta di persona scomparsa nella

¹ Cfr. L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, I, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p. XIII (d'ora in poi, nel testo e nelle note, I).

² Cfr. T. Vittorio, *Sciascia e la storia*, in *Sciascia, la storia ed altro*, Messina, Sicania, 1991, pp. 15-33, in part. p. 19.

Francia del Cinquecento.³ Innegabili sono poi le affinità tra la *piccola storia* raccontata da Carlo Ginzburg nel fortunato libro su Menocchio, un mugnaio friulano del Cinquecento arso sul rogo come eretico, e la vicenda di Diego La Matina, l'empio frate racalmutese di «tenace concetto», anch'egli vittima del Sant'Ufficio, che Sciascia sottrae all'oblio in *Morte dell'inquisitore*, inaugurando nella sua produzione il filone dei libri-inchiesta.⁴ Accostando Menocchio e fra Diego Sergio Adamo ha potuto evidenziare le convergenze tra il narratore-storico Sciascia e lo storico-narratore Ginzburg: entrambi pongono al centro dell'attenzione i documenti inquisitoriali, le carte consultate negli «archivi della repressione», i casi giudiziari dei e delle 'infami', nell'accezione foucaultiana di persone rimaste oscure e sfortunate, da risarcire in qualche modo attraverso la ri-scrittura del documento, praticando un tipo di narrazione storiografica che mette da parte la mera finzione romanzesca, rinuncia alla figura del narratore 'onnisciente', dà spazio alle congetture, al vaglio critico di ipotesi in contrasto, secondo strategie euristiche tipiche del romanzo poliziesco e del 'falsificazionismo' popperiano.⁵ Se non si può mettere in discussione la vi-

³ A proposito della microstoria, in occasione della traduzione italiana del libro della Zemon Davis, Sciascia scrive: «[...] per questa scuola che sembra far capo a Le Roy Ladurie, si possono fare riferimenti a certi scrittori dimenticati del secolo scorso, allora etichettati come demopsicologi; e specialmente a un Serafino Amabile Guastella, autore, tra l'altro, di un libro su *L'antico carnevale della Contea di Modica* che potrebbe essere assunto tra le microstorie einaudiane» (L. Sciascia, *Si chiama Martin Guerre, sembra Bruneri-Canella*, «La Stampa-Tuttolibri», 21 luglio 1984, pp. 16-17).

⁴ Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976 e L. Sciascia, *Morte dell'inquisitore*, Bari, Laterza, 1964.

⁵ Cfr. S. Adamo, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di T. De Mauro, introduzione di N. Fusini, Milano, Mondadori, 2006, pp. 55-76 ed eadem, *L'Inquisizione nell'Italia contemporanea: Sciascia e Ginzburg*, in *L'Inquisizione tra Storia e Immaginario*, a cura di G. Ancona, Trieste, Arbor Librorum Edizioni, 2010, pp. 105-126. Per il modello epistemologico sotteso ai gialli (ma si potrebbe aggiungere, ai libri-inchiesta) di Sciascia si veda M. Chu, *Sciascia e Dürrenmatt: il giallo e l'epistemologia*, in *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1994, pp. 103-118. Per l'adozione ne *Il formaggio e i vermi* dei modi e dei paradigmi congetturali del racconto poliziesco si veda A. Jacobson Schutte, *Lo stile ne Il formaggio e i vermi*, in *Uno storico, un mugnaio, un libro*, a cura di A. Colonnello e A. Del Col, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 17-21.

cinanza tematica e metodologica dei due approcci, tenderei però ad escludere un rapporto di influenza diretto. Certamente l'interesse per l'Inquisizione in Ginzburg si sviluppa in maniera indipendente da Sciascia, come mostra la cronologia: il primo saggio sulla stregoneria di Ginzburg pubblicato su rivista nel 1961 è anteriore a *Morte dell'inquisitore* che esce nel 1964. D'altra parte mi sembra altamente improbabile che Sciascia abbia letto il saggio di Ginzburg all'inizio degli anni Sessanta e che se ne sia lasciato condizionare nelle sue predilezioni storiografiche. La parentela risulta in questo caso particolarmente significativa e stimolante proprio perché non c'è prova di filiazione diretta.

Sciascia e Ginzburg condividono la consapevolezza della natura *deformata* dei documenti inquisitoriali. A proposito dei processi contro le streghe lo storico torinese scrive:

Sulla stregoneria [...] disponiamo unicamente di testimonianze ostili, provenienti o filtrate da demonologi, inquisitori, giudici. Le voci degli imputati ci giungono soffocate, alterate, distorte; in molti casi non ci sono giunte affatto. Di qui – per chi non voglia rassegnarsi a scrivere per l'ennesima volta la storia dalla parte dei vincitori – l'importanza delle *anomalie*, delle *crepe* che si aprono talvolta (molto raramente) nella documentazione, incrinandone la compattezza.⁶

Studiando le carte di un processo contro una contadina modenese accusata all'inizio del Cinquecento di stregoneria, Ginzburg nel saggio del 1961 impostava negli stessi termini la questione. Fin da allora richiamava l'attenzione su una «sorta di iato tra le credenze dell'imputata e quelle del giudice: iato che quest'ultimo cerca, generalmente in buona fede, di colmare, ricorrendo anche, se necessario, alla tortura».⁷ Interessato più alle credenze *delle* streghe, che non a quelle *sulle* streghe, Ginzburg sa distinguere la stregoneria popolare da quella colta, le confessioni spontanee delle vittime dalle sovrapposizioni ed incrostazioni dei trattati di demonologia, dagli schemi dottrinari cui nei

⁶ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. XXIV, il corsivo è mio.

⁷ Idem, *Stregoneria e pietà popolare. Note a proposito di un processo modenese del 1519* (1961), in *Miti, emblemi e spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 3-28.

processi attingevano giudici e testimoni d'accusa. Ai suoi occhi acquistano un valore enorme quei documenti che hanno un «carattere non solo formalmente dialogico: in cui, cioè, sono reperibili *frammenti*, relativamente immuni da *deformazioni*, della cultura che la persecuzione si proponeva di cancellare».⁸ Molti racconti dei sedicenti «benandanti», contadini friulani vissuti tra Cinque e Seicento, lasciano affiorare uno strato mitico e rituale di credenze molto antico, precristiano, con ogni probabilità più che millenario, non deformato o deformato solo in parte da categorie interpretative estranee alla cultura popolare, di origine moderna e controriformistica. Andando nella direzione opposta al lavoro dei giudici e degli inquisitori che tendevano con forzature e sovrapposizioni a colmare lo iato tra la propria cultura e quella degli inquisiti, Ginzburg scava nelle *crepe* della documentazione, laddove è pressoché nullo il tasso di inquinamento dotto, facendo emergere riti agrari antichissimi, restituendo ai benandanti la loro originaria identità culturale.

Sciascia giunge allo stesso livello di consapevolezza maturato da Ginzburg per ciò che attiene la natura *non innocente* degli incartamenti processuali di natura inquisitoriale. Si legga questo brano tratto dalla *Strega e il capitano* (1986):

Evidentemente Caterina si era accorta che i suoi giudici sul diavolo e le sue prodezze amatorie amavano intrattenersi: e perciò chiama a raccolta nella sua memoria tutto quel che sul diavolo sa, le paurose storie ascoltate da bambina nelle sere d'inverno accanto al fuoco, le storie sentite dai predicatori e quelle sentite dalle sue maestre [...] e anche le immaginazioni – non ne dubitiamo – suggeritele da quel famoso esorcista forestiero che l'aveva interrogata in casa Melzi.⁹

Sulle orme del Manzoni della *Storia della colonna infame* Sciascia imbastisce un processo al processo, interrompendo le «citazioni dei documenti originari [...] per smontarle e mostrare il loro vizio nascosto».¹⁰

⁸ Idem, *Storia notturna* cit., p. XXVII, il corsivo è mio.

⁹ L. Sciascia, *Opere (1984-1989)*, III, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, p. 239 (d'ora in poi, nel testo e nelle note, III).

¹⁰ G. Nicastro, *Da Manzoni a Sciascia: La strega e il capitano*, in *Manzoni e la cultura si-*

Ma il filo rosso che ci interessa maggiormente in questa sede è un altro. Nella citata prefazione a *Storia notturna* Ginzburg fa presente al lettore che il suo approccio agli «archivi della repressione» presuppone il «paradigma indiziario» emerso nelle scienze umane tra Otto e Novecento¹¹, ma con radici antichissime, un modello epistemologico (alternativo a quello della scienza galileiana), di cui egli stesso, in un saggio meritatamente famoso, si era già occupato.¹² Ponendosi sulle tracce apparentemente trascurabili di una verità nascosta o cancellata dalla violenza degli inquisitori, la ricerca sui documenti inquisitoriali da parte di Ginzburg si muove tra discipline, indagini e competenze tipicamente 'indiziarie': l'archeologia, la filologia, l'investigazione poliziesca, lo scandaglio psicoanalitico. La stessa terminologia adoperata sembra risentire di un'aura 'indiziaria': se le «crepe» rinviano all'archeologia come scienza delle tracce materiali, le «incrostazioni» degli schemi inquisitoriali possono essere ascritte all'area semantica della filologia, precisamente all'operazione di ripulitura dei palinsesti. Quanto alla possibilità di studiare con gli stessi metodi i casi clinici studiati da Freud e quelli giudiziari al centro dell'attenzione di Ginzburg, valga l'osservazione di quest'ultimo secondo cui nello stereotipo del sabba, quale si rinviene in una ricchissima documentazione, è dato riconoscere una «formazione culturale di compromesso», l'«ibrido risultato di un conflitto tra cultura folklorica e cultura dotta».¹³

ciliana, III, Messina, Sicania, 1990, p. 1044.

¹¹ C. Ginzburg, *Storia notturna* cit., p. XXVII. Per l'espressione «archivi della repressione» lo storico torinese rinvia ad uno studio di Dominique Julia. Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi* cit., p. XXX.

¹² Cfr. Idem, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1978), in *Miti emblematici* cit., pp. 158-209. Per Ginzburg le radici del paradigma indiziario, rintracciate nella pratica degli antichi cacciatori e nei testi divinatori mesopotamici, innervano in epoca più recente i procedimenti attribuzionistici di Giovanni Morelli, il metodo psicoanalitico di Freud e le tecniche investigative dello Sherlock Holmes di Conan Doyle.

¹³ Idem, *Storia notturna* cit., p. XXV. Si tenga presente che per lo stesso Ginzburg la «conoscenza storica» è sempre «indiretta, indiziaria, congetturale» (C. Ginzburg, *Miti emblematici* cit., p. 171). Secondo Luciano Canfora il paradigma indiziario è «messo alla prova» nelle ricerche storiche di Ginzburg. Si veda l'intervento di Canfora in *Paradigma indiziario e conoscenza storica. Dibattito su Spie di Carlo Ginzburg*, «Quaderni di storia» VI (12), 1980, pp. 6-7.

Ci si è chiesti se Sciascia abbia letto il saggio di Ginzburg sul paradigma indiziario, uscito per la prima volta su rivista nel 1978 con il titolo *Spie*. Non si possono dare risposte certe al riguardo, ma certo Sciascia avrebbe potuto praticare un approccio conoscitivo di tipo indiziario anche senza aver letto il saggio in cui Ginzburg formalizza uno stile di razionalità alternativo a quello classico, di matrice galileiana. Ha ragione in ogni caso Paola Moreno quando afferma che Sciascia nei suoi libri-inchiesta si serve di strumenti e tecniche «presi in prestito da una disciplina fortemente ‘indiziaria’ quale la filologia».¹⁴ L’attenzione minuziosa al dettaglio, tipica del paradigma indiziario, permette allo scrittore siciliano un’analisi filologica del documento, la restaurazione della sua forma e del suo senso originari. C’è poi una sua tarda dichiarazione che si direbbe un omaggio allo stesso paradigma. Lo scrittore parla del suo gusto di scoprire «nella storia dei veri e propri romanzi polizieschi», di leggere i «libri di storia come veri e propri romanzi polizieschi».¹⁵ La dichiarazione ha radici lontane, cronologicamente anteriori al saggio di Ginzburg. Si legga l’*incipit* della più antica *cronachetta*, quella datata 1972, su Mata Hari:

I piccoli fatti del passato, quelli che i cronisti riferiscono con imprecisione o reticenza e che gli storici trascurano, a volte aprono nel mio tempo, nelle mie giornate, qualcosa di simile alla vacanza. Diventano cioè riposo e divertimento, come la lettura di un libro di avventure o poliziesco [...] (III, p. 150).¹⁶

Attraverso le parole del giurato bibliofilo al piccolo giudice Sciascia mette a tema in *Porte aperte* (1988) il gusto del particolare rivelatore che le indagini storiografiche a torto trascurano:

Mi piace, spesso, vedere la storia attraverso un dettaglio che può apparire insignificante, una figura in ombra, un aneddoto... (III, p. 394).

¹⁴ P. Moreno, *Verità e metodo nella scrittura di Leonardo Sciascia*, «Esperienze letterarie» XXIV (4), 1999, pp. 71-80.

¹⁵ Cfr. L. Sciascia, *Chi è lei, Leonardo Sciascia?*, a cura di J. Dauphiné, «Linea d’ombra», novembre 1991, p. 40 (l’intervista risale all’agosto del 1987).

¹⁶ La *cronachetta* uscì per la prima volta sulla «Stampa». Cfr. L. Sciascia, *Quando Mata Hari danzò a Palermo*, «La Stampa», 29 giugno 1972, p. 3.

Si badi che lo sguardo analitico (su cui si fonda in ultima analisi il 'micro' delle microstorie) consente in Sciascia e in Ginzburg di far emergere significati nuovi non solo nei 'piccoli fatti', ma anche nella storia dei grandi personaggi o dei grandi artisti, di Piero della Francesca, in un libro inserito nella collana delle 'microstorie',¹⁷ o di Napoleone, nella continuazione del passo di *Porte aperte* appena citato.¹⁸ Lo sguardo analitico sottopone ad uno sguardo estraniante la stessa macrostoria, la storia in cui campeggiano i «re, i viceré, i papi, i capitani; i grandi, insomma» (I, p. 534).¹⁹ L'attenzione ai dettagli marginali è una costante in tutta l'opera di Sciascia. Per ciò che riguarda i romanzi, si pensi ad esempio, sempre in *Porte aperte*, all'aggettivo «ferale» (III, p. 348), la parola del necrologio che permette di capire come stanno veramente le cose, al di là della censura imposta dal fascismo alla stampa; oppure in *Todo modo* agli occhiali di don Gaetano, assunti come il «particolare di un quadro di caravaggesco minore».²⁰ Passando ai racconti-inchiesta di tipo giudiziario, si considerino questi pochi esempi: nella *Sentenza memorabile* il «dettaglio delle brache bianche» (III, p. 1215) si rivela decisivo per il riconoscimento del nuovo Martin Guerre da parte della moglie;²¹ nella cronachetta intitolata *Il principe Pietro* si richiama l'attenzione sul «dettaglio» (III, p. 132) del cappello che i giudici di Pietro Bonaparte non avrebbero dovuto trascurare. La campionatura può coinvolgere anche la saggistica: si veda ad esempio in *Nero su nero* come Sciascia colga «tracce di vita» (II,

¹⁷ Cfr. C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 1981.

¹⁸ «Napoleone entra in una sinagoga, vede gli ebrei accoccolati in preghiera e dice loro: 'Signori, col sedere nessuno ha mai fondato uno Stato'; ed ecco le bombe nei mercati di Tel Aviv, una faccenda senza fine...» (III, p. 394).

¹⁹ Dice Ginzburg: «Si potrebbe arrischiare un paragone tra lo sguardo microstorico e lo sguardo estraniante, analizzato così bene da Šklovskij con esempi tratti da Tolstoj. In entrambi i casi uno spostamento di visuale fa emergere connessioni e significati diversi da quelli scontati, triti» (*Paradigma indiziario e conoscenza storica. Dibattito su Spie di Carlo Ginzburg cit.*, pp. 53-54.)

²⁰ L. Sciascia, *Opere (1971-1983)*, II, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 197 (d'ora in poi, nel testo e nelle note, II).

²¹ La Zemon Davis segnala l'episodio, riportandolo dalle sue fonti (l'*Arrest* di Coras e l'*Historia* di Guillaume Le Sueur), ma non lo enfatizza come invece fa Sciascia, sino ad assumerlo come il «clou dell'intera vicenda» (III, p. 1215).

p. 829) nel *Diario* del Biffi e più in generale nella scrittura stendhaliana,²² o ancora come utilizzi un «piccolo particolare topografico» per conferire ad un passo del Vangelo di Giovanni la «verità della cosa vista, della cosa sentita» (II, p. 815; ma si veda anche III, p. 1318).

Nel *Consiglio d'Egitto* (1963) l'abate Vella denuncia il disinteresse dello storico tradizionale per le classi subalterne, implicitamente prospettando l'alternativa di una storiografia con un orecchio talmente fino da sentirne persino il «gorgoglio delle [...] viscere vuote» (I, p. 534). Ebbene per Ginzburg (e per chi ne condivide l'impostazione metodologica) la conoscenza storica è di tipo indiziario, rientra nel gruppo delle discipline 'individuali' e 'qualitative', si lascia ricondurre ad una razionalità di tipo semeiotico-indiziario, proprio perché è tutta intenta a descrivere «cose corpose: fatti, odori, sapori».²³ Volendo trarre esempi ancora dal *Consiglio d'Egitto*, si potrebbe dire che un modello di storiografia orientata verso il sapere indiziario si impone nel momento stesso in cui il narratore registra il profumo che i gelsomini di Malta spandono nell'infanzia del Vella, impregnandone durevolmente la memoria, o ancora gli odori e i sapori che simmetricamente (e proustianamente) attivano in Di Blasi il ricordo di quando era ragazzo.²⁴

Ma la vicinanza metodologica e tematica di Ginzburg e di Sciascia mi spinge a vedere più da vicino il modo in cui quest'ultimo, in alcune pagine dedicate ad inquisitori, eretici e streghe, sia ricorso ai metodi della *detection* poliziesca, giungendo, attraverso la valorizzazione di piccoli indizi, alla 'verità' di 'piccole storie'.

Partiamo da una data storica, il 27 marzo 1782, giorno della cerimonia con cui il viceré Caracciolo e altri rappresentanti del Regno proclamano l'abolizione del Tribunale del S. Ufficio in Sicilia. Testimone oculare dell'avvenimento è il marchese di Villabianca che ne scrive nei suoi *Diari palermitani*. Questa stessa fonte è utilizzata da

²² Per le implicazioni stendhaliane del «paradigma indiziario» nella scrittura di Sciascia si veda F. Moliterni, *La nera scrittura. Saggi su Leonardo Sciascia*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2007, pp. 135-136.

²³ A. Carandini, *Quando l'indizio va contro il metodo*, «Quaderni di storia» VI (11), 1980, p. 4.

²⁴ Per i ricordi infantili dei due coprotagonisti del *Consiglio* si veda I, pp. 626 e 635-636.

Vito La Mantia nella sua ricerca di fine Ottocento sulle vicende dell'Inquisizione in Sicilia, riedite da Sellerio nel 1977 su suggerimento dello stesso Sciascia.²⁵ Il quale non si sarà certo accontentato di leggere di seconda mano i *Diari* del Villabianca attraverso le citazioni di La Mantia e soprattutto l'ottocentesca edizione a stampa del Di Marzo,²⁶ ma avrà sicuramente consultato anche i manoscritti nella Biblioteca comunale di Palermo. Nella notizia introduttiva alle pagine dei *Diari* antologizzate in *Narratori di Sicilia* (1967), Sciascia sottolinea come il marchese di Villabianca «non fece che scrivere storia e cronaca, con assoluta dedizione, con disumana impassibilità sulle altrui sventure e le proprie».²⁷ Il passo del diario riportato nell'antologia è l'impassibile cronaca della decapitazione di Francesco Paolo Di Blasi. Proprio al Villabianca di Sciascia si addice la seguente riflessione di Di Blasi nel finale del *Consiglio d'Egitto*:

Racconterà nel suo diario la mia decapitazione, ma non scriverà una parola sulle ragioni per cui mi stanno decapitando (I, p. 640).

Nell'articolo *Io, Villabianca* che si legge sul «Corriere della Sera» del 1969 lo scrittore di Racalmuto ritrae il marchese come un uomo reazionario e passatista, fanatico difensore dei privilegi della sua classe, nostalgico dell'antico regime, dei principi più retrivi, dell'«atroce

²⁵ Cfr. V. La Mantia, *Origine e vicende dell'Inquisizione in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1977, in part. pp. 143-144. L'introduzione (non firmata) di Sciascia a questo volume si legge anche in *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2003, pp. 191-192.

²⁶ Cfr. *Diari della Città di Palermo dal secolo XVI al XIX* pubblicati su manoscritti della Biblioteca Comunale, preceduti da prefazioni e corredati di note per cura di G. Di Marzo, collezione *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, I-XIX, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1869-1886. Sciascia avrebbe voluto curare un'edizione della *Biblioteca* del Di Marzo nella collana 'Un secolo di cultura siciliana' promossa dalla Regione siciliana per ricordare i vent'anni dell'Autonomia. Nel corso di un'intervista, a proposito di questa progettata curatela, Sciascia elogia il Di Marzo: «È suggestiva la figura di questo prete lavoratore [...] che condanna l'Inquisizione e ammira fra Diego La Matina che uccide l'inquisitore» (*Un secolo di cultura siciliana*, a cura di G. Quatriglio, «Giornale di Sicilia», 10 giugno 1969, p. 3).

²⁷ *Narratori di Sicilia*, Introduzione, scelta e commento a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1967, p. 2. Lo stesso brano dei *Diari* è antologizzato in *Delle cose di Sicilia. Testi inediti o rari*, IV, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 11-18 (la scheda introduttiva è molto simile a quella che precede lo stesso passo dei *Diari* in *Narratori di Sicilia*).

mondo» ormai al tramonto. Aggiunge che il marchese era oltretutto privo di ironia – mai un «accento di divertimento, comicità, ironia» nel suo diario – ed «impietoso, sadico di un sadismo spesso inconsapevole qualche volta compiaciuto». Ma quel che più conta in questa sede è il passo in cui il condizionale assume valore ottativo:

Sarebbe bello fare di quest'uomo austero e vano un personaggio: frugare sotto i suoi panni di testimone impeccabile e impassibile; cercare i suoi istinti, i suoi sentimenti, i suoi cedimenti; sorprenderlo nell'alcova e nel confessionale, nel dubbio, nel baratro, nelle piccole e grandi viltà, nei rimorsi (I, p. 1019).

Sarebbe bello. Sciascia sta implicitamente avvertendo il lettore che il personaggio romanzesco in preda ai dubbi e ai rimorsi che potrebbe sorprendentemente venir fuori dalle pieghe segrete dei *Diari palermisani*, il lettore non lo troverà tra le pagine del *Consiglio d'Egitto*, dove pure, in alcuni casi, l'autore si è sottratto alle interpretazioni della storiografia ufficiale, giungendo a 'manipolare' le fonti consultate. Nel romanzo storico del 1963 il marchese non fa invece che confermare, attraverso una battuta sprezzante sul conto del Caracciolo, un'irriducibile vocazione a «catoneggiare». ²⁸ Bisognerà aspettare la cronachetta dedicata a don Mariano Crescimanno, pubblicata nel 1975, perché Sciascia riesca a fare breccia nel muro dell'apparentemente assoluta impassibilità del diario, con la conseguenza di ritrarre un Villabianca diverso, inconsapevolmente pietoso di una vittima dell'Inquisizione. ²⁹ Si comincia con il ribadire il dato di una coerenza assoluta, nel segno del più ottuso legittimismo:

Nei tanti e grossi in-quarto del suo diario, che corrono a filo della sua lunga vita, e fino all'immediata vigilia della morte, non si scorge una sola *crepa* nella sua devozione al passato, alla Chiesa, al diritto divino dei re, alla legittimità di ogni istituzione e di ogni privilegio (III, p. 117, corsivo mio).

Ma verso la fine della *cronachetta* si mette in risalto un «fatto piut-

²⁸ «“La ferita al cuore della Sicilia l'ha fatta la durezza del suo governo” disse il marchese di Villabianca: e gli parve buona battuta, da consegnare al diario» (I, p. 547).

²⁹ Cfr. L. Sciascia, *L'inquisitore*, «La Stampa», 13 aprile 1975, p. 3, poi in III, pp. 116-121.

tosto strano» (III, p. 120) per il quale si apre una *crepa* nella granitica devozione del Villabianca alle tradizioni dell'*ancien régime*. Sciascia ferma l'attenzione su questo passo dei *Diari*:

E dallo stesso virtuoso sacerdote [Gaetano Alessi] mi fu fatto pur dono del breviario, che usò in sua vita il detto miserabile padre Crescimanno, il di cui nome, di suo stesso carattere, si vede scritto nelli primi ed ultimi fogli delli quattro tomi de' trimestri. Il quale uffizio conservasi nella mia biblioteca Villabianca qual reliquia di un celebre malfattore.³⁰

Dunque un virtuoso sacerdote ha donato al virtuoso marchese di Villabianca il breviario di un «celebre malfattore», di un eretico morto in carcere. Il marchese ha deciso di custodire nella sua biblioteca il breviario, trattandolo di fatto alla stregua di una «reliquia» da «conservare e segnalare ai posteri» (III, p. 121). Il «graditissimo dono» (III, p. 120), una 'spia' testuale microscopica, un piccolo dettaglio, davvero trascurabile se si considera l'imponente mole di manoscritti da cui è stato estratto – ben «venticinque volumi in folio» (I, p. 1018) – permette allo scrittore novecentesco di apporre alla lunga vita del marchese il sigillo metaforico di una verità borghesiana – l'identità di inquisitore e di inquisito – non senza prima aver ipotizzato una «larvale pietà» (III, p. 121) dello stesso Villabianca, di uno che «credeva nella santità dell'Inquisizione» (III, p. 120), per l'eretico e folle Crescimanno.

Nella penultima pagina del *Consiglio d'Egitto* la «reliquia della giustizia», chiamata ad assolvere la funzione di «omeopatico amuleto» (I, p. 640), potrebbe essere classificata, sulla base dei parametri adottati da Francesco Orlando nel suo libro sugli oggetti desueti, nella categoria del «magico superstizioso», tanto più che il romanzo si chiude sulla preghiera del boia al «Dio [...] del malocchio» (I, p. 641); nella *cronachetta* del 1975 invece il breviario-reliquia che il marchese investe, *malgré lui*, del compito di perpetuare il ricordo di una vittima

³⁰ *Diario palermitano* di Francesco Maria Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca dal 4 gennaio 1767 al 28 dicembre 1771, in *Diari della Città di Palermo dal secolo XVI al XIX* cit., XIV, Palermo, Luigi Pedone Lauriel, 1875, p. 314 (la vicenda di Mariano Crescimanno è raccontata dal Villabianca alla data 12 novembre 1771 del suo *Diario*, giorno della morte dell'eretico).

del Sant'Ufficio, di salvarne in qualche modo la memoria, proprio nello stesso periodo in cui si pensava a bruciare gli archivi segreti dell'Inquisizione, a distruggere irrimediabilmente un patrimonio di memorie storiche, sembrerebbe riconducibile a quel che lo stesso Orlando definisce il «venerando-regressivo», ma che in questo caso si potrebbe chiamare 'venerando-trasgressivo'.³¹

Facciamo ora un balzo indietro di più di due secoli per seguire, sulle orme di Sciascia e del Garufi, la vicenda di Pellegrina Vitello, una donna napoletana accusata di magia, processata e condannata dal Tribunale dell'Inquisizione di Messina nel 1555. Carlo Alberto Garufi è autore di saggi importanti su *fatti e personaggi dell'Inquisizione in Sicilia*, usciti originariamente tra il 1914 e il 1921 sull'«Archivio storico siciliano», poi nel 1978, per volontà di Sciascia, fatti stampare in un unico volume presso Sellerio, nella stessa collana che già aveva ospitato i lavori di La Mantia. Garufi studia il caso di Pellegrina Vitello sulle carte del processo conservate nell'archivio spagnolo di Simancas. Anzi quelle carte pubblica interamente.³² Lo storico ha ritenuto utile la pubblicazione integrale delle sue fonti perché esse permettono di «seguire passo passo tutta la procedura inquisitoriale, dalle deposizioni dei confidenti alla condanna». ³³ Ma il riconoscimento di quest'utilità non impedisce allo stesso Garufi di definire «scialba» la prosa del Segretario del Tribunale.³⁴ Aggettivo che ben si addice ad una fredda, impersonale, burocratica scrittura. In *Morte dell'inquisitore* (1964) Sciascia commenta un aspetto della vicenda di fra Diego acco-

³¹ Per le categorie di «magico-superstizioso» e di «venerando-regressivo» si veda F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993. Gli indizi di cui si è occupato Ginzburg in *Spie* avrebbero potuto senz'altro confluire nel campo di indagine esplorato da Orlando.

³² Cfr. C.A. Garufi, *Processo super magariam*, in *Fatti e personaggi dell'Inquisizione in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1978, pp. 59-78. L'introduzione (non firmata) di Sciascia a questo volume si legge anche in *Leonardo Sciascia scrittore editore* cit., p. 193. Per una più recente rivisitazione del caso di Pellegrina Vitello si veda V. Lo Scrudato, *La magara. Un processo di stregoneria nella Sicilia del Cinquecento*, Palermo, Sellerio, 2001.

³³ C.A. Garufi, *Fatti e personaggi dell'Inquisizione in Sicilia* cit., p. 60.

³⁴ «E qui nella prosa scialba ma terribile del Segretario di quel Tribunale triste e feroce [...]» (*ibidem*, p. 61).

standogli il nome della Vitello, riportando un lacerto del processo a suo carico già pubblicato dal Garufi. In quest'occasione lo scrittore di Racalmuto sottolinea il carattere ripetitivo dei processi inquisitoriali e l'assenza di partecipazione emotiva dello scriba preposto alla stesura dei verbali. Che sia il Giuffredi o un segretario spagnolo, la sua è, secondo Sciascia, un'«impassibile registrazione di un atroce momento che per migliaia e migliaia di volte si sarà ripetuto nella storia dell'Inquisizione, nella storia dei popoli che l'hanno subita» (I, 679). Fin qui le letture del Garufi e di Sciascia sembrano collimare. Senonché da questo stesso documento balza improvvisamente, sotto il fuoco della lente di Sciascia che lo ingrandisce e lo enfatizza, un particolare non conforme alle aspettative, un dettaglio che si sottrae al registro scialbo dell'impassibilità, nonché ai meccanismi psicologici che solitamente nei processi per eresia o stregoneria decidono dei rapporti tra l'imputato e i suoi aguzzini. Ecco come l'autore di *Morte dell'inquisitore* registra lo scarto:

Tuttavia, c'è un punto del verbale che in parte abbiamo trascritto in cui un'espressione della vittima si colora, per noi, di dolorosa ironia: quando, per giurare la propria innocenza, dice *che io non possa vedere morto Vostra Signoria*. Curioso giuramento: e poiché don Bartolomeo Sebastian [l'inquisitore] credeva alle magarie, ai malocchi, alle jettature, certo si sarà dato a squadrare scongiuri. Ma Pellegrina Vitello, per la semplicità della sua mente e dei suoi sentimenti, e poi in quel momento, certamente pronunciò senza malizia quel giuramento, ma nel suo inconscio doveva essere ben vivo il desiderio di veder morto, al piede della macchina che la tirava suso e la dislogava, il vescovo di Patti (I, pp. 679-670).

Lavorando con piccoli indizi,³⁵ mettendo a frutto un sapere 'indiziario', Sciascia riesce addirittura ad attingere ai desideri inconsci della sventurata. La lettura contropelo del documento vanifica le contraffazioni della macchina inquisitoriale, mistificante oltre che repressiva, punta il dito su una smagliatura nella linea di condotta dell'imputata, fa risaltare un'anomalia rispetto al suo comportamento remissivo,

³⁵ Ci si riferisce ad un libro in cui fin dal titolo Mario Lavagetto rende omaggio al saggio di Ginzburg. Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

di sostanziale abdicazione, per paura e volontà di salvarsi, alla volontà dell'inquisitore. Il desiderio inconscio di Pellegrina Vitello parla in maniera obliqua e dissimulata, lasciando una labile traccia nel documento deformato, nel testo censurato e *cicatricoso*.³⁶ Con un lavoro di raschiamento e di decifrazione ascrivibile al «paradigma indiziario», Sciascia è capace di valorizzarla, portando alla luce quel che potremmo chiamare, parafrasando Pitré, i *palinsesti della repressione*.³⁷

Ultimo esempio tratto da *La strega e il capitano* (1986), laddove si ricostruisce il processo a Caterina Medici accusata di stregoneria sulla base delle carte custodite dagli eredi Melzi. Già si è visto come anche in questo testo ci si trovi di fronte all'attivazione di una sfida da parte di Sciascia, nelle vesti di storico-*detective*, a «raggiungere la verità del documento (*l'altra* verità del documento, dopo Pirandello) al di là della mistificazione» (I, p. 1000). Che è la stessa mistificazione da cui mette in guardia Ginzburg nei suoi studi sulla stregoneria: la sovrapposizione di elementi estranei alla cultura degli imputati. E ancora una volta a contare sono i dettagli, gli scarti, i residui. Caterina racconta del diavolo che sotto le apparenze del senatore entra nel suo letto, l'accarezza, la 'corrompe' semplicemente carezzandola, essendo particolarmente «calda di natura». Questo «dettaglio» (III, p. 222) sembra a Sciascia il «solo vero e preciso in un contesto favoleggiante – di cose sentite raccontare e richiamate alla memoria per compiacere gli accusatori» (III, p. 222).³⁸ Il contatto erotico che 'corrompe' in ma-

³⁶ Per la nozione di testo cicatricoso si veda S.S. Nigro, *Le brache di San Griffone*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 102-106.

³⁷ Sempre in *Morte dell'inquisitore* è una «smagliatura» (I, p. 101) nella compatta omertà intorno al caso di fra Diego a lasciare «intravedere l'eresia» di quest'ultimo. Conformemente ai protocolli del paradigma indiziario, un particolare – la parola *antiquatam* (I, p. 701) – «un solo punto [...] una sola parola» (I, p. 696) nel curioso libro del domenicano Giovanni Maria Bertino – permette a Sciascia di formulare un'ipotesi sulle «concezioni morali e sociali» del suo conterraneo. Al centro dell'interesse di Sciascia, proprio come nei libri di Ginzburg, non sta tanto il funzionamento dell'istituzione repressiva, quanto piuttosto il mondo ideologico ed emotivo delle vittime, le loro audaci credenze, le loro inconfessabili pulsioni.

³⁸ La scena di seduzione raccontata da Caterina al processo si può leggere anche nell'edizione integrale delle carte d'archivio Melzi, relative all'«atroce caso», curata da Giuseppe Farinelli e Ermanno Paccagnini. Sciascia si è limitato qui a rifare manzonianamente la «di-

niera subitanea è un inconfondibile «tratto di verità» (III, p. 222), nella misura in cui dà l'«affidamento della “cosa vista”» (III, p. 1318) o meglio, visto che l'«amore è nel tatto» (II, p. 844), della «cosa sentita» (II, p. 815).

citura, a scioglierne le frasi [...] più groppite» (III, p. 227). Cfr. G. Farinelli-E. Paccagnini, *Processo per stregoneria a Caterina de' Medici 1616-1617*, Milano, Rusconi, 1989, p. 293. Per un esame dei procedimenti di *contaminatio* con cui Sciascia utilizza le carte d'archivio nella *Strega e il capitano* si veda C. Boumis, *La verità bella. La Storia della Colonna Infame tra riscrittura e invenzione*, in *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1993, in part. pp. 175-203. Nel contesto favoleggiante, tra le cose dette per compiacere i suoi aguzzini, rientra, almeno in parte, anche la materia erotica, provenendo la descrizione di Caterina, in un altro punto del processo, di un suo amplesso con il diavolo, quasi certamente, dal «favoleggiarne tra fattucchiere, se non addirittura da qualche manuale inquisitoriale» (III, p. 243). Lo sdoppiamento della possibile fonte dei racconti di Caterina conduce Sciascia a riflettere sul rapporto di «perversa e dolorosa circolarità» (III, p. 244) che a quel tempo si era stabilito tra stregoneria popolare e stregoneria dotta, un cerchio della superstizione disegnato con lucidità dal Manzoni nel capitolo XXXII dei *Promessi Sposi*.

Eleonora Sposato

L'educazione di un 'selvaggio' in un romanzo di Saverio Strati

Da un breve racconto di circa quindici pagine, *Leo*, risalente al '52, nasce, dopo una lunga fase di rielaborazione, il *Selvaggio di Santa Venera*. Edito da Mondadori nel 1977, il romanzo fu accolto positivamente da una parte della critica e dal pubblico, ma venne trascurato da quelli che lo stesso autore definì «letterati di potere», votati a racchiuderlo nella schiera dei veristi minori e che non nascosero il loro disappunto in occasione della vittoria del prestigioso Premio Campiello da parte di Strati.¹

Come molti studiosi hanno rilevato, in questo romanzo convergono tutte le tematiche care allo scrittore: l'infanzia, il lavoro, la mafia, la

¹ Per una conoscenza dettagliata delle vicende relative al Premio Campiello del '77 si rimanda all'intervista a Saverio Strati di S. Lanuzza, *Nel mio romanzo c'è l'evoluzione del Sud*, «Giorni/Vie nuove» (39), 1977, pp. 42-43, nella quale lo scrittore commenta l'ostracismo della giuria nei suoi confronti. I fatti legati a questo premio letterario preconizzano il destino dello scrittore calabrese, licenziato dalla sua casa editrice e dimenticato per molti anni; solo di recente, in seguito alla lettera aperta pubblicata da Strati, nella quale rivela senza riserve i suoi problemi economici, si è riaperto l'interesse sulla sua vicenda triste e paradossale. Da poco tempo Strati ha ottenuto l'applicazione in suo favore della legge Bacchelli. Il 13 dicembre 2010 l'Università della Calabria ha reso omaggio a questo importante esponente della letteratura calabrese, conferendogli la laurea honoris causa in Lettere e Filosofia. Si veda S. Strati, *Lettera al Quotidiano della Calabria*, «Il Quotidiano della Calabria», 15 marzo 2009, p. 1 e p. 59. Quello di Strati non è stato l'unico caso in cui un vincitore del Campiello finisce nell'oblio, come documenta P. Di Stefano nel suo *I vincitori dei premi: dalla fama alla fame*, «Corriere della sera», 28 aprile 2009, p. 38.

guerra, l'emigrazione. A Dominic, il più giovane dei tre protagonisti, è affidata la voce narrante: egli ripercorre le vicende principali della sua vita e di quella degli altri due personaggi narratori, suo padre Leo e il nonno don Mico. La narrazione però non è condotta linearmente, in quanto i fatti non sono riportati nel loro ordine temporale, ma la storia scaturisce dal continuo intrecciarsi delle tre voci, con sovrapposizioni e salti nel passato attraverso flashback e digressioni, senza che la compattezza della struttura generale dell'opera ne risulti insidiata. Questa tecnica assolve la duplice funzione di mantenere viva l'attenzione del lettore e, sul piano stilistico, il racconto resta vicino alle forme del parlato, mantenendo le caratteristiche di un lungo dialogo espresso a voce.² Dominic ritorna ai tempi dell'adolescenza, segnata dal lavoro nei campi in compagnia del padre, Leo Arcadi; ben presto però, le dure condizioni di lavoro e l'assenza di attrattive nel minuscolo paese dell'estrema provincia calabrese, spingono il giovane ad andare lontano e costruire la sua vita altrove. È un passato di sofferenza di cui il personaggio non è riuscito a liberarsi definitivamente, animato com'è da sentimenti contrastanti verso la sua terra. La sua scelta di trasferirsi in una città del Nord e lavorare da operaio è radicale ed esprime un rifiuto netto delle origini e degli insegnamenti paterni. Pochi sono i suoi ritorni al paese natale, poiché una certa ambiguità caratterizza anche il suo rapporto con la famiglia e, in particolare, col padre: da un lato, egli descrive la figura paterna e l'anziano don Mico, patriarca di casa Arcadi, con toni affettuosi; dall'altro, non condivide le loro scelte, il lavoro durissimo e poco redditizio al quale hanno sacrificato l'esistenza, poiché egli rappresenta un uomo moderno ed emancipato, inserito in una società industriale, che vuole evitare che si ripeta su di lui il destino di affanni toccato ai suoi familiari.

² Nell'intervista a Rossana Esposito, Strati aveva dichiarato l'influenza esercitata sulla sua scrittura dai racconti popolari: «[...] la vera matrice del mio narrare sta nei raccontatori di favole che da ragazzo ascoltavo senza mai saziarmene. Soprattutto le donne sapevano raccontare. Passavano immediatamente da un fatto all'altro, da un personaggio all'altro e allargavano il racconto inserendoci una serie di minuti racconti. L'aver assorbito questa maniera di narrare è stato importante per me» (R. Esposito, *Saverio Strati*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 3).

I due conflitti mondiali delimitano l'arco temporale di circa settant'anni in cui i fatti si svolgono come 'dilatati' in un ritmo narrativo calmo e 'naturale', cioè coordinato al ritmo della natura, alla ciclicità delle stagioni e alle diverse attività lavorative che si svolgono in campagna nei vari mesi dell'anno. L'*incipit* del romanzo è, in tal senso, fondamentale, poiché contiene la chiave interpretativa dell'opera:

Mio padre parlava e lavorava. Lavorava come un treno in corsa. Era sempre in moto, anche mentre mangiava il suo pezzo di pane con olive o fichi secchi o frutta. Mangiava, parlava e faceva sempre qualcosa.³

Dominic descrive il genitore come un uomo instancabilmente attivo: i due verbi all'imperfetto, conferiscono un senso di ripetitività ai gesti del personaggio, rappresentato fin dal primo momento nell'atto di svolgere le sue principali attività, la cura della roba e l'educazione del figlio attraverso lunghi monologhi carichi d'insegnamenti ed esperienze di vita. Del resto, è stato sottolineato più volte come il lavoro sia «la forza motrice dell'universo stratiano; è quell'elemento senza il quale i personaggi stratiani sarebbero impensabili».⁴ La forza fisica, unita a una ferrea determinazione, fanno di Leo Arcadi un lavoratore accanito: è lui il vero protagonista del romanzo, il ragazzo 'selvaggio', che dopo tante vicissitudini saprà riscattarsi e vivere in piena onestà. L'autore descrive l'evoluzione del personaggio, soffermandosi sugli episodi relativi alla guerra e soprattutto sull'incontro con la malavita. In effetti, uno dei meriti attribuiti a questo romanzo stratiano è quello d'aver rappresentato la mafia calabrese dal suo interno, per mezzo delle parole di un giovane, che quasi per caso si trova a partecipare, timoroso ma anche molto incuriosito, ai convegni segreti dei criminali più potenti del paese.⁵ Tuttavia è nel mondo della scuola che, a nostro av-

³ S. Strati, *Il Selvaggio di Santa Venere*, Milano, Mondadori, 1977, p. 1. D'ora in poi i passi citati da questa edizione del romanzo si indicheranno riportando, tra parentesi, solo il numero delle pagine.

⁴ G. Neri, *Saverio Strati. Dal realismo poetico al realismo politico*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1994, p. 48.

⁵ «La grande importanza di questo libro, a parte il suo valore poetico, consiste nel fatto che esso è il primo romanzo italiano in cui si parla di mafia (la 'ndrina calabrese) dall'interno della mafia stessa» (L. Compagnone, *La mafia dal suo interno*, «Corriere della sera», 8

viso, le sue disavventure prendono avvio, poiché Leo arriva a odiare la scuola a causa dei maltrattamenti subiti ad opera degli insegnanti e dei compagni:

A giorni li assaliva con i denti, sti fetosi qua, quando non ci resisteva più per lo sftò. Lo denunciavano al maestro, i cassettoni infami e vili, e il maestro gli ordinava di mettersi, dopo averlo picchiato – certe sberle che per ore gli facevano ronzare gli orecchi – in ginocchio davanti a tutti. Talvolta quel porco cospargeva dei sassolini per terra ed egli ci doveva stare con i ginocchi nudi lassopra. Un martirio, era; e i compagni, appena quel vaccaro del maestro – era infatti figlio di vaccari – si distraeva o usciva a passeggiare, fregandosi d’insegnare, davanti alla scuola insieme all’altro maestro accanto, lo seviziano con ingiurie e frizzi e oggetti che gli buttavano sul viso (pp. 140-141).

Strati offre uno spaccato del mondo dell’istruzione in epoca fascista: nel piccolo borgo, la derisione subita in classe ha ripercussioni anche fuori dalla scuola e genera l’emarginazione dalle comitive di giovani che animano le piazze del paese. Leo non è maltrattato solo a scuola, è escluso dalla vita della sua comunità ed è proprio in questa esperienza negativa che si deve individuare l’inizio del processo d’imbarbarimento del protagonista che progressivamente s’allontana non solo dai compaesani, ma dalla civiltà, tanto da guadagnarsi l’appellativo di Selvaggio. Anche la scelta di don Mico d’allontanare suo figlio da casa ed affidargli la cura del podere di Santa Venere è dovuta alla delusione per il suo scarso rendimento scolastico:

Quel gran maestro a cui era andato a chiedere come si portava Leozzello suo a scuola infatti gli disse senza peli sulla lingua: massaro [...], la testa di vostro figlio è nata per fare pidocchi. Fatelo zappare. Al duce serve di più e meglio un contadino che un maestro somaro. Don Mico abbassò la testa tutto scornato davanti a quell’insegnante che era figlio di contadini, ma riuscito, fortunato suo padre, visto che insegnava, visto che il governo gli aveva dato anche la più importante carica politica in paese. Era infatti segretario politico del partito fascista (pp. 143-144).

Quello che l’autore rappresenta è un quadro sociale estremamente degradato, in cui gli umili subiscono ingiustizie dalle istituzioni statali

(la scuola pubblica e gli organi di partito) gestite da un personale stolto ed incompetente.

Le vicende di Leo esemplificano le parole dello stesso autore che in un'intervista afferma che un ambiente come quello descritto nel romanzo, in cui le istituzioni sono lontanissime ed anzi ostili al cittadino, sia il luogo in cui la criminalità può attecchire indisturbatamente. Ma è lo stesso personaggio a conferire grande peso alle sue disavventure scolastiche, ritenendole la causa originaria del suo isolamento:

Un'umiliazione tale, che quando, dopo anni, ci pensava, quando da sola affiorava alla mente, gli turbava i pensieri, gli cambiava l'umore, gli provocava le lacrime, si sentiva sorgere impetuoso un rancore, un odio, una furia grandi dentro il profondo delle viscere contro tutti, e soprattutto contro il maestro (p. 141).

In altri passi relativi alla scuola, Strati si sofferma sull'ottusità dei maestri che trasformano le lezioni in propaganda del regime, a conferma del fatto che un luogo di violenza e ingiustizia non può essere anche luogo di cultura. I fatti narrati assumono così un carattere universale, poiché essi diventano esemplificativi non solo della vicenda di un singolo individuo (Leo), ma della generale inadeguatezza della scuola fascista.

Il governo fascista individuò nella scuola (da quella elementare fino agli ambienti universitari) il luogo più adatto alla propaganda e, negli anni della cosiddetta «bonifica fascista della scuola»,⁶ oltre agli studenti, anche il corpo docente veniva controllato attraverso l'obbligo di giuramento al regime e l'istituzione del Testo unico. Grande rilievo veniva conferito inoltre al paramilitare,⁷ al quale neppure Leo potrà

⁶ F. De Vivo, *Linee di storia della scuola italiana*, Brescia, Editrice La Scuola, 1995, p. 98.

⁷ Si trattava di un servizio preparatorio alla leva militare, che veniva svolto il sabato pomeriggio nei cortili delle scuole, descritto anche da Sciascia in pagine memorabili de *Le parrocchie di Regalpetra*. A M. Padovani, lo scrittore siciliano confessa come da bambino, spinto da un innato disprezzo per le parate e le divise nere, riuscì, grazie all'intervento d'un parente, a sottrarsi all'obbligo del paramilitare: cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 7. Nel 1955 Sciascia aveva affrontato l'argomento in un articolo, nel quale polemizzava contro la decisione di ripristinare gli esercizi ginnici a scuola, dietro la quale egli scorgeva un rigurgito nostalgico della scuola fascista, e una prova evidente del disinteresse dei politici verso i veri problemi dell'istru-

sottrarsi: l'autore mostra come anche in queste occasioni non manchi-
no le violenze:

[...] a un centurione che arrivava con un poco di ritardo con pugnale e camicia nera e il berretto col fiocco lungo, il maestro, dopo averlo fatto scattare sull'attenti, propinò un cicchetto da farti venire le vertigini. Dove sei stato, imbecille? Perché arrivi con ritardo? Bene: tre giorni di punizione. [...] Non lo sai che prima di ogni cosa viene il partito che bisogna servire con assoluta fedeltà e puntualità? (p. 156)

L'apparato di marce ed esercitazioni fisiche dimezza le ore dedicate all'insegnamento, quando esse non vengono soppiantate dai discorsi dedicati al culto della figura del duce, nei quali i fatti militari e storici che l'Italia viveva in quegli anni vengono completamente distorti, come in questo passo che riporta le reazioni del popolo alla notizia d'una possibile entrata in guerra dell'Italia:

Il maestro di scuola e i suoi amici erano eccitati, contenti, sicuri di sconfiggere il nemico in pochi giorni. Difatti un sabato, mentre i ragazzi erano inquadrati, un centinaio, il maestro fece un discorso guerriero. Disse loro che erano fortunati, in quest'ora in cui il supremo destino della patria vi chiama a renderla più grande e più temuta ancora. [...] – mentre parlava il padre suo passava con l'asino carico di stabbio da portare nel pezzo di terra che aveva alla fine del paese e si fermò un minuto per ascoltare il figlio e scrollò malinconicamente la testa e poi tutti gli anziani commentarono questo fatto – così gloriosa; beati voi che il supremo destino vi ha prescelti a essere eroi accanto al e guidati dal più grande degli uomini viventi, Benito Mussolini, [...] Ma la gente, e i ragazzi stessi, non la pensavano altrettanto eroicamente... (pp. 159-160)

Il delirante discorso del maestro non ha nell'uditorio di ragazzi alcun sostenitore e anche nel resto della popolazione, consapevole di dover pagare il prezzo più alto per la guerra, i discorsi magniloquenti non hanno alcuna presa. La comparsa del padre del maestro, rappresentato nell'atto d'esprimere il proprio dissenso, ridicolizza le parole del figlio e rivela anche l'opinione generale di tutti gli astanti.

zione pubblica in Italia. Cfr. L. Sciascia, *Nostalgie sulla scuola*, «L'Ora», 26 maggio 1955, p. 3, in I. Pupo, *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 57.

Dato che la scuola non adempie ai suoi doveri, la vera possibilità di crescita morale e intellettuale sarà per Leo il servizio di leva militare. Benché l'autore esprima più volte un netto rifiuto della guerra, definendola un'inutile violenza perpetrata dagli uomini contro sé stessi, sarà proprio la guerra a permettere a Leo d'emanciparsi. Il destino, in questo caso, sembra ripetersi da padre a figlio, poiché i passi dedicati alla guerra dimostrano come essa sia stata maestra di vita prima per don Mico e successivamente anche per Leo. Infatti, nonostante le ripercussioni negative che l'adempimento di quest'obbligo aveva sulle famiglie del Meridione, il militare dava l'opportunità di fare esperienza del mondo. Nel *Selvaggio*, in particolare, il militare svolge nei confronti dei due protagonisti più anziani un'evidente funzione educativa, grazie alla quale entrambi sono trasformati ed arricchiti da un bagaglio di conoscenze che sarebbe stato impossibile acquisire altrove.⁸ Lo si evince già dall'*incipit* attraverso queste parole di Leo:

Ah, la vita militare per lui era stata una scuola grandiosa! Come per suo padre d'altro canto. Aveva visto mondo, conosciuto popoli diversi, imparato un mare d'insegnamenti che altrimenti avrebbe ignorato per sempre... (pp. 7-8)

La nostra tesi è inoltre corroborata dal fatto che, per gli anni del servizio di leva, accanto ai personaggi principali, lo scrittore abbia collocato due figure positive, alle quali è affidato il ruolo di educatore. Accanto a don Mico, si delinea la figura del 'signor capitano', un uomo colto che Strati non rappresenta mai nell'atto di comandare un'impresa militare, conferendogli piuttosto le caratteristiche del letterato, che legge e scrive moltissimo e discute coi suoi soldati sul senso della guerra che li vede impegnati al fronte;⁹ anche Leo, oltre ad avere un

⁸ La funzione del militare in questo romanzo è quindi opposta a quella ch'essa riveste nei *Malavoglia*, dove Ntoni, una volta concluso il servizio di leva ritorna al paese diverso, caratterialmente alterato, al punto da stravolgere il rapporto coi familiari e da non riuscire più a reinserirsi nel tessuto sociale del paese.

⁹ Nei ricordi dell'anziano, il capitano è divenuto un'immagine mitizzata, lontana nel tempo, ma ben presente nel cuore e nella mente: «[...] era di una signorilità squisita. Quando aveva tempo, anche dieci minuti, leggeva e leggeva sempre, in certi libricini piccoli così, leggeva, che tirava dalle tasche. Poesie che nessuno capiva, leggeva, e anche libri che dovevano certo

bravo superiore, sarà affiancato da Pietro, un commilitone d'origine toscana, la cui amicizia sincera sostituisce quella di Santo. Pietro è un personaggio meno profondo rispetto al signor capitano, meno meditativo e colto, ma resta senza dubbio un modello di riferimento per Leo che, grazie al soggiorno in casa dell'amico, ha modo di conoscere un ambiente nuovo. I giorni di licenza trascorsi in Toscana rappresentano una parentesi idilliaca del romanzo, in cui il Leo vive momenti sereni e s'innamora di Mariella, sorella di Pietro. Inoltre, egli ha modo d'osservare i metodi di coltivazione delle terre utilizzati in Toscana, prendendo coscienza del divario profondo tra questa realtà e quella della sua terra. In questi passi del romanzo prende avvio una riflessione del protagonista basata su un continuo paragone tra il Nord dell'Italia, sviluppato economicamente ed emancipato nei rapporti sociali ed il Sud, arretrato sotto ogni aspetto.

Un altro elemento molto importante caratterizza l'esperienza militare per don Mico e per Leo: è questo, infatti, il momento della loro vita in cui hanno possibilità d'imparare a scrivere e parlare italiano. Il loro vocabolario, prima costituito essenzialmente da termini dialettali, si apre alla lingua nazionale: si noti, a tal proposito, la crescita culturale di Leo che al momento dell'arruolamento era semianalfabeta e acquisirà poi conoscenze tali da poter scrivere tantissime lettere per sé e i suoi commilitoni.¹⁰ E' lecito, dunque, parlare di una vera e propria formazione dei personaggi per mezzo dell'esperienza militare, che diventa palese al momento del loro rientro al paese. Significativamente, a partire dal suo ritorno dalla guerra, i compaesani attribuiscono a don

essere difficili. [...] Ché non c'era cosa che non sapesse.[...] E parlava come un angelo» (pp. 228-229); e ancora, sugli insegnamenti impartitigli dal superiore: «Il signor tenente, siccome lo prese a benvolere, gli spiegò un mare di altre cose... [...] Ciechi, poveri noi, siamo; e più ciechi si era prima di partire. In certo senso la vita militare ci faceva aprire gli occhi, a noi contadini di quaggiù...E tante altre cose gli insegnò il signor tenente: come quel potabile, evacuare, interferire, smistare, rastrellare [...] Gl'insegnò l'avverbio, il nome, il pronome, l'aggettivo: l'oggetto e il soggetto. Ogni cosa nuova, ogni parola nuova, che qua manco esiste, diventava come un sole che gl'illuminava la vita, l'avvenire, l'intelligenza» (p. 230).

¹⁰ Il racconto della guerra è condotto su due piani narrativi: una descrizione diretta, di racconti riportati da Leo e don Mico, un'altra indiretta, condotta da Dominic che riporta passi delle lettere dal fronte del padre ai genitori.

Mico un nuovo soprannome: egli diviene 'il toscano', per deridere la sua tendenza a parlare italiano, sia in virtù delle nuove tecniche agricole ch'egli applicherà ai suoi poderi, imitando quelle viste nelle campagne settentrionali. Leo, dal suo canto, appare d'ora in poi un 'uomo nuovo', sostenitore d'idee di modernità e progresso per la sua terra, ben lontano dalla precedente condizione di ragazzo zotico ed emarginato. Un'evoluzione di cui ha coscienza anche Dominic che, a proposito del padre, afferma:

In verità egli visse e si comportò, negli anni della sua adolescenza, come un selvaggio. [...] Che differenza però fra il ragazzo di ieri e l'uomo di ora! (p. 53)

Per cogliere meglio il cambiamento interiore dei due personaggi è utile insistere sull'analisi degli altri passi del romanzo relativi alle modalità con cui essi amministrano le loro proprietà: essi decidono di non ricorrere più ai metodi tradizionali, introducendo dei cambiamenti che anche gli altri contadini apprezzeranno. Strati offre, dunque, nel *Selvaggio* un esempio di svecchiamento delle tecniche agricole e di rinnovamento della mentalità e del lavoro dei contadini calabresi.¹¹ La trasformazione dei due personaggi deve intendersi come una proposta politica d'industrializzazione agricola del Sud Italia da parte di Strati che in questo romanzo ribadisce «la convinzione che il Sud si potrà riprendere solo se prenderà a modello il Nord e impianterà un'agricoltura secondo la tecnica settentrionale».¹² I fondi degli Arcadi, per l'ordine e la razionalità che li contraddistinguono, rappresentano un *unicum* nelle campagne calabresi:

Un fondo modello era il suo, coltivato con tutte le regole dell'agricoltura di lassù; dove aveva studiato il modo e la maniera di coltivare la terra e di allevare

¹¹ Si avverte dietro i discorsi dei personaggi stratiiani la lezione del realismo russo e di Tolstoj, scrittore prediletto da Strati: gli sforzi per svecchiare le condizioni di lavoro nelle campagne calabresi non sono dissimili dai progetti di Konstantin Levin in *Anna Karenina* che, nel tentativo di dar vita a un'azienda agricola fondata su metodi razionali, incontra grossi ostacoli nei rapporti con i contadini russi, restii ad abbandonare i sistemi di lavoro tradizionali. Cfr. L. Tolstoj, *Anna Karenina*, prefazione di N. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1993, *passim*.

¹² R. Esposito, *Saverio Strati* cit., p. 66.

gli alberi. Anche il grano, per dire, egli seminava, anzi piantava con criterio nuovo, diverso da quello che ancora gli altri usavano spendendo più sementa e occupando più spazio. [...] Un ristoro era guardare il suo fondo coltivato col criterio dell'agricoltore del Nord. Quelli che transitavano sulla rotabile per la prima volta, soprattutto i forestieri, si fermavano e ammiravano e dicevano: però!, e chiedevano a chi appartenesse quel giardino, quel paradiso. È del toscano, gli rispondevano (p. 231).

Se don Mico è colui che ha dato avvio al cambiamento, suo figlio Leo ne continua l'opera, impegnandosi nella realizzazione di una moderna azienda agricola (secondo il modello di quelle viste in Toscana e in Emilia) per la produzione e il commercio di gelsomini e bergamotti. Numerosissimi sono i suoi discorsi tesi invano a conquistare l'interesse del figlio Dominic alla terra, affinché egli faccia ritorno al paese e porti avanti l'attività di famiglia. Il romanzo presenta il rapporto padre-figlio come un confronto generazionale non privo d'incomprensioni, nel quale Leo rappresenta l'anello di congiunzione tra il patrimonio culturale della civiltà contadina e la modernità del giovane Dominic, l'uomo nuovo che tenta il connubio del progresso alla tradizione. I monologhi rivolti al figlio acquistano un senso profondo alla luce di questa funzione di cerniera tra innovazione e tradizione, che il personaggio persegue in ogni sua scelta di vita.¹³

Le idee di Leo si scontrano inevitabilmente con quelle di Dominic cui è affidato il ruolo dell'intellettuale-operaio, una figura cara allo scrittore, in cui attività pratica e attività culturale coesistono in un personaggio meno fragile e ambiguo rispetto all'intellettuale tradizionale, poiché all'amore per il sapere aggiunge la coscienza di classe e la capacità di lavorare e cooperare coi suoi simili. La genesi di questa figura presente nel *Selvaggio*, ma con importanti anticipazioni ne *La Marchesina* (1956) e ne *La Teda* (1957), rispecchia l'influsso esercitato sullo scrittore calabrese dal dibattito, nel secondo dopoguerra, sul rapporto tra letteratura e industria.¹⁴ Bisogna tenere altresì presente la po-

¹³ Nella sua monografia sullo scrittore di Sant'Agata del Bianco, Antonio Motta definisce quella di Leo Arcadi un'utopia ideologica e politica che tenta di conciliare «sociale e coscienza individuale, l'uomo pratico e l'uomo estetico» (A. Motta, *Invito alla lettura di Strati*, Milano, Mursia, 1984, p. 75).

¹⁴ Cfr. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma,

lemica condotta da Strati nella sua produzione contro la figura dell'intellettuale umanistico, detentore d'un sapere libresco e sterile, poiché incapace d'apportare concreti miglioramenti alla società. Questa polemica aveva contraddistinto alcuni suoi romanzi dalle evidenti connotazioni autobiografiche, come *Il Nodo* (1965) e *Il codardo* (1970). In essi l'autore aveva descritto l'intellettuale meridionale, frutto non di un'astrazione letteraria, ma figura dai riscontri effettivi nella realtà del Sud, le cui mutate condizioni economiche permettevano a molti di studiare nelle città del Nord, come un soggetto irresoluto e instabile, «sospeso tra l'esigenza di aderire alla società in evoluzione e l'atarassia fatalistica che lo accomuna a un ceto segnato da destino crudele». ¹⁵

Prendendo atto che l'intellettuale di tipo tradizionale era un individuo debole e isolato e che «il sapere tradizionale, contemplativo e elitario ha fallito», ¹⁶ Strati ripone le sue speranze nell'operaio-intellettuale, di cui Dominic è chiara esemplificazione: la sua idea di cultura non coincide più col sapere intellettualistico, ma è coscienza di classe, capacità pratiche unite al desiderio di conoscenza:

[...] non saranno certo gli studentelli che diventeranno avvocaticchi o medicastri o ingegneruncoli o maestronzoli di scuola, a cambiare la mentalità delle masse del Sud. Questi professionisti, come già è avvenuto nel passato, soffocheranno ancor di più il Sud. Giacché diventano una casta a sé che bada al denaro e al vuoto borioso prestigio... (p. 125)

Come è stato detto in precedenza, Dominic trascorre alcuni anni della sua giovinezza lavorando nelle proprietà di famiglia e desideran-

Editori Riuniti, 1974, pp. 353-367.

¹⁵A. Motta, *Invito alla lettura di Strati cit.*, p. 75. A tal proposito è opportuno citare anche un altro romanzo stratiiano, *L'uomo in fondo al pozzo* (1989), in cui questo amaro disincanto tocca il suo vertice: il protagonista, Rocco Pancallo, che legge i classici greci e latini e scrive libri che nessun editore è disposto a pubblicare, è ripudiato dalla sua terra, la stessa che vide fiorire nel corso della storia tante illustri scuole filosofiche; sebbene Strati ne sottolinei il carattere universale, l'ambientazione del romanzo resta la Calabria, coi suoi endemici mali di sempre. Nella civiltà contadina, il 'Tuttobello', che desidera abolire il lavoro manuale e porre la riflessione filosofica al centro della vita dell'uomo, non può non essere un escluso e la sua attività non può non apparire quasi inutile, non trovando una specifica collocazione all'interno di quel tessuto sociale.

¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

do d'emigrare al Nord. Lungo tutto il romanzo egli appare però lacerato e «combattuto tra due esigenze, quella individuale [...] e quella politica e sociale che gli impone di restare».¹⁷ Le sue riflessioni riproducono continuamente l'ambiguità del suo legame alla famiglia e alla terra d'origine e perfino la stessa volontà d'emigrare, che il personaggio ritiene la svolta risolutiva della sua esistenza assume, alla luce della sua eterna indecisione, l'aspetto d'una scelta istintiva, d'un adolescente che vuole ad ogni costo andare contro le aspettative del genitore, piuttosto che quello di una decisione ponderata razionalmente.

Diversa e, in definitiva, vincente è la modernità di suo padre Leo, perché non rinnega le origini, non ripudia il proprio passato, non recide il contatto con la sua terra, anzi si impegna in tutti i modi a migliorarla. Concordiamo con Rossana Esposito quando afferma che «si ha l'impressione che la tesi dello scrittore coincida con quella del padre che appare la figura centrale del romanzo»¹⁸ e non con quella di Dominic. Leo vince il confronto generazionale col figlio e può assurgere a modello di comportamento svincolato dai canoni troppo restrittivi della figura dell'operaio-intellettuale, destinata a resistere solo il tempo dell'utopica convinzione che mondo culturale e mondo politico possano collaborare e muoversi verso gli stessi obbiettivi. Leo vive un percorso educativo autonomo, svincolato dalle ideologie politiche e basato esclusivamente su esperienze di vita; egli incarna uno dei tipici personaggi stratiani impegnati in un percorso educativo che coniuga, ad un grado d'acculturazione sempre più elevato, una sempre maggiore presa di coscienza di sé. I protagonisti di Strati sono soggetti umili, che però sentono interiormente la possibilità del riscatto e non si rassegnano al loro destino, ma lottano per emanciparsi. Lo stesso Strati suggerisce questa interpretazione:

I miei personaggi contadini, sebbene analfabeti e incrostati di cultura millenaria ormai diventata assurda e disumana, sono degli inquieti. Avvertono che non si può continuare a vivere a quella maniera arretrata, che non si può restare tagliati

¹⁷ R. Esposito, *Saverio Strati* cit., pp. 66-67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

fuori dalla storia e sanno che per mettersi alla pari con altri popoli e per liberarsi dal giogo dei baroni c'è solo una via: quella dell'evasione dal territorio naturale, l'emigrazione.¹⁹

Giuseppe Neri ha efficacemente sottolineato questa caratteristica dei personaggi stratiiani definendoli «poveri in movimento»,²⁰ che, pur non riuscendo a superare le condizioni di miseria in cui versano, introducono un cambiamento di mentalità nelle classi subalterne. Facendo di questi strati sociali l'oggetto della sua rappresentazione, Strati risponde all'esigenza di descrivere una realtà di cui ha fatto esperienza diretta negli anni della sua vita trascorsi in Calabria, in un ambiente insidiato dall'indigenza, ma non per questo fiaccato: «il mio interesse», afferma lo scrittore, «era esprimere l'uomo con tutta la sua carica umana e spirituale, l'uomo che lotta per riscattarsi, l'uomo che non è reso bestia dalla miseria cupa e dalla sofferenza, ma che riesce nonostante l'emarginazione, l'incultura e la repressione a salvarsi».²¹

Dal brano riportato sopra s'evince come l'elemento necessario affinché la redenzione del personaggio possa compiersi sia, secondo Strati, l'emigrazione; ed è proprio sulla diversa concezione dell'emigrazione che si fonda la principale divergenza di pensiero tra Leo e Dominic: il primo vede il fenomeno migratorio funzionale alla terra d'origine, come un percorso di formazione dell'individuo che deve concludersi col ritorno in patria; il secondo, al contrario, interpreta l'emigrazione come distacco definitivo dell'uomo dalla terra natale, lasciando eternamente irrisolto il legame con essa, in un'altalena di desiderio d'evasione e di sensi di colpa. Nel *Selvaggio* anche il servizio militare è da considerarsi un tipo particolare d'emigrazione, che offre al contadino povero ed ignorante l'occasione d'emanciparsi. Ancora una volta il punto di vista di Strati coincide con quello di Leo nel considerare l'emigrazione non una soluzione definitiva, ma soltanto una risposta momentanea alla necessità di un popolo di salvarsi da una

¹⁹ S. Strati, *Contadini del Sud*, «Quaderni Calabresi» (33), 1974, pp. 29 ss.

²⁰ G. Neri, *Saverio Strati. Dal realismo poetico al realismo politico* cit., p. 7.

²¹ *Ibidem*, p. 8.

condizione di povertà; dal momento che la fuga dalla terra natale, riguarda sempre la parte più attiva di una comunità, l'esodo verso terre straniere rappresenta anzi un male, che rischia di svuotare i paesi del Meridione. Di conseguenza, l'alternativa all'abbandono totale che lo scrittore prospetta nelle sue opere è che gli emigranti, una volta liberatisi dalla povertà e acquisite nuove competenze, ritornino in patria, trapiantando qui tutto il loro sapere e contribuendo alla sua rinascita. Rossana Esposito individua nella proposta stratiiana una trasposizione in forma narrativa «dei principi del pensiero marxiano e marcusiano che, applicati alla realtà della società meridionale, si traducono in una proposta concreta di tipo politico. La proposta di un ritorno al Sud, che significherebbe la realizzazione di un progresso della società meridionale dal suo stesso interno ed eliminerebbe la piaga dell'emigrazione. Mediante la creazione di cooperative agricolo-industriali nel sud, consentirebbe infatti ai meridionali di lavorare nella propria terra e di riappropriarsi del loro patrimonio culturale storico sentimentale».²²

La ricostruzione sotto forma di memorie degli episodi relativi all'affiliazione del protagonista alla 'ndrangheta occupa una parte cospicua del romanzo. Anche in questo caso la narrazione non è condotta in modo lineare, ma tramite una meditazione sofferta da parte del protagonista sul suo passato criminale, spesso interrotta nei punti in cui la narrazione si fa più viva e ricca di particolari. Rivolgendosi al figlio Dominic, Leo descrive il mondo della mafia del quale egli stesso fece parte in un momento della sua vita, senza mai cercare attenuanti alle sue colpe: il suo discorso appare piuttosto proteso a spiegare in quali circostanze e per quali ragioni sociali e ambientali, un ragazzo fosse spinto, negli anni della sua gioventù, ad affiliarsi. Si trattava, essenzialmente, di un metodo pericoloso ma efficace per sottrarsi alla miseria economica, benché, nel caso di Leo, non si trattò di una scelta con-

²² R. Esposito, *Saverio Strati* cit., p. 52.

sapevole, ma di un caso fortuito, un evento inaspettato del destino materializzatosi dinnanzi ai suoi occhi nell'ambigua figura di Santo.

Perché s'era lasciato affibbiare e incantare dalla 'ndrina?, gli chiedevo. Mah, così! Per la solitudine, per l'ignoranza e anche per le circostanze del suo destino (p. 15).

È lo stesso protagonista a spiegare le motivazioni del suo contatto con la mafia, dovuto, nel suo caso, a un generale senso d'insoddisfazione interiore e all'illusione di trovare nella 'ndrina un antidoto alla solitudine. Fin dal primo momento, Strati sottolinea le circostanze del tutto casuali che determinano l'incontro di Leo con Santo, configurandolo nella sfera della fatalità. Santo è la materializzazione dinnanzi al protagonista della malasorte, del destino avverso che costella l'esistenza di pericoli inattesi. L'autore conferisce infatti grande rilievo alla scena del primo fatale incontro tra i due ragazzi, caratterizzato da una violenza primitiva e bestiale: la scena si svolge nella campagna vasta e assolata che, nel *Selvaggio di Santa Venere*, non è mai *locus amoenus*, ma si configura sempre come luogo di violenza per gli uomini e per gli animali, di cadaveri nascosti, carcasse in putrefazione, amori bestiali. Tutti i racconti del protagonista si chiudono all'insegna della violenza e designano un'attenzione particolare da parte dello scrittore per la sofferenza fisica e lo strazio del corpo. Riportiamo dal romanzo alcuni esempi:

Della talpa parlava che lui era abilissimo a prendere. [...] La prendeva, la lasciava e le diceva bella mia ora te la faccio pagare. La portava nel gallinaio e ve la buttava davanti al becco delle galline che spaventate si scostavano, poi cominciavano a beccarla sul musetto roseo e sulle zampette, e dato che quel coso là si muoveva a ogni colpo di becco, cominciavano a tempestarla di beccate fitte e rabbiose finché non la sventravano (p. 16).

E ancora:

Con le serpi addirittura si divertiva. Quando ne avvistava una, preparava rapidamente una forcella e veloce gliela metteva a modo di cappio sul collo. La serpe rimaneva imprigionata stretta contro il suolo e si dimenava disperatamente finché

esausta smetteva di agitarsi. A questo punto egli la prendeva dalla coda e la lanciava alta nel cielo con un urlo... (p. 17).

La brutalità è l'elemento distintivo anche del primo incontro fra Leo e Santo, in cui i personaggi sono rappresentati fuori dalla condizione umana, abbassati a una dimensione ferina e continuamente rapportati al mondo animale; varie immagini zoomorfe definiscono i gesti e i corpi dei due rivali: è così che Leo scatta e salta come una lepre e Santo è simile a un bestione, col grugno e gli occhi piccoli come quelli del porco, ma anche simile al cane che, anche se maltrattato, torna indietro affascinato dal coraggio e dalla forza fisica del suo avversario.

Nei giorni successivi al loro primo incontro però la violenza lascia spazio a una reciproca simpatia: Leo resta sempre più affascinato dai racconti di Santo (proveniente da un paese limitrofo a quello del protagonista, non meglio specificato dall'autore che ne omette il nome), sugli uomini d'onore che giorno dopo giorno occupano la sua ingenua fantasia. Così, dopo le iniziali titubanze, egli accetta la proposta dell'amico di vedere questi potenti da vicino. Grande sarà lo stupore di Leo nell'apprendere che la 'ndrina annovera tra i suoi affiliati gli uomini più insospettabili, pastori, zappatori, contadini, fittavoli ch'egli aveva modo di vedere quotidianamente impegnati nel lavoro dei campi. Strati ci mette così a conoscenza delle caratteristiche della mafia calabrese che ha origine in un contesto agro-pastorale, ad opera di lavoratori in apparenza onesti, che tacitamente conducono una doppia vita criminale:

Erano uomini che incontravo per i campi, lungo i viottoli di campagna, che vedevo davanti alle vacche o alle pecore. Per me erano lavoratori onesti e per lo più poverissimi; per Santo al contrario erano come dei principi, dei maestri da imitare, da venerare, da guardare con devozione (p. 23).

I discorsi di Santo sono tutti incentrati sul potere della famiglia Montalbano che, prima che in Strati, era stata oggetto di narrazione da parte di un altro scrittore calabrese, Saverio Montalto, nel romanzo *La famiglia Montalbano*.²³ L'incontro con due capi-mafia (don Nino e un

²³ Con quest'opera Saverio Montalto diede un contributo importante alla letteratura sulla

capo della 'ndrina americana), la partecipazione ad un delitto consumato nelle campagne di Santa Venere,²⁴ il rito del battesimo mafioso e la visita al Santuario della Madonna di Polsi,²⁵ rappresentano i momenti salienti della catabasi di Leo nella 'ndrangheta. Al cosiddetto 'tagliamento della coda', cerimonia che segna l'ingresso nelle 'ndrine dei nuovi affiliati, Strati dedica ampio spazio, riportando gesti e formule del gergo mafioso e ricorrendo a una massiccia concentrazione di termini dialettali, funzionali ad una rappresentazione vicina alla realtà; le formule del rito, ricche di riferimenti alla sfera agro-pastorale, confermano il legame profondo della 'ndrangheta al mondo rurale:

Gli tagliarono la coda: da animale che era, divenne, secondo la loro mentalità, omo vero tutto a un tratto. [...] «Cosa siete: lupo, ape o caccola di capra?» gli domandò il capogiovane.

«Lupo e ape; mai caccola di capra.»

«Di cosa andate in cerca, saggio compagno?» [...].

«Vado in cerca di onore e sangue» rispose il cardone tutto emozionato che quasi non gli usciva la voce di gola; e pensò a suo padre. Se lo veniva a sapere! Si pentì di avere accettato, di avere ceduto a quel somarone scodato di Santo. Che bestia era stato a cedere! Non era più libero (pp. 93-95).

Questo brano dimostra però l'esitazione di Leo che, nel momento stesso in cui ufficialmente si affilia alla 'ndrangheta, si pente della scelta compiuta e comprende che essa comporta inevitabilmente la perdita della sua libertà. Si noti anche come le caratteristiche che la

mafia, offrendo una rappresentazione articolata del fenomeno sul quale altri scrittori calabresi si erano soffermati solo marginalmente. Scritto tra il 1939 ed il 1940, il romanzo venne pubblicato a puntate soltanto nel 1961, su «Nuovi Argomenti», rivista diretta, in quegli anni, da Alberto Moravia. Nello stesso anno, presso Einaudi, venne pubblicato anche *Il giorno della civetta* di Sciascia che ebbe modo di leggere gli scritti inediti di Montalto grazie alla mediazione di Mario La Cava. Cfr. G. Carteri, *Come nasce uno scrittore. Omaggio a Mario La Cava*, prefazione di V. Consolo, Reggio Calabria, Città del Sole, 2011, p. 90.

²⁴ Ancora una volta la campagna si configura come teatro di violenza, in cui si pronuncia la sentenza di morte del tribunale mafioso nei confronti di un affiliato che, secondo il codice della 'ndrangheta, si era macchiato di una colpa.

²⁵ Descritto per la prima volta da Alvaro, questo santuario mariano è celebre per essere, oltre che luogo di devozione, anche sede di convegni mafiosi, in un particolarissimo quanto paradossale connubio tra fede religiosa e criminalità che in questo remoto angolo della Calabria coesistono l'una accanto all'altra.

mentalità mafiosa ritiene doti indispensabili per ogni affiliato, coincidano esattamente con quelle mancanze che Leo riuscirà a superare negli anni del suo apprendistato: all'insegnamento positivo che gli sarà possibile nel corso del militare e che si basa sulla conoscenza sempre più approfondita del linguaggio, si contrappone l'insegnamento negativo della mafia, che invece apprezza il silenzio dell'omertà e l'utilizzo accorto delle parole in base al potere e al prestigio dell'interlocutore. L'affiliazione di Leo può, dunque, essere considerata anche come una fase della sua educazione linguistica che, nel momento in cui entra in contatto con la mafia, assume le modalità di una educazione a rovescio, nella quale il silenzio e l'assenza di parole sono molto più importanti del loro uso.

Nel corso della sua breve affiliazione, Leo comprende anche i meccanismi di funzionamento interni alla 'ndrangheta, che prolifera grazie alla collusione dei ricchi proprietari terrieri e dei politici a danno dei ceti sociali più poveri. Egli scopre «l'assurda giustizia della 'ndrangheta»,²⁶ in cui «la gran massa degli omini – caprai, vaccari e zappatori – vagano tra carcere e tribunali, mentre i boss si godono la ricchezza accumulata».²⁷ Strati pone l'accento proprio sull'ignoranza e sulla mancanza di razionalità della mafia, in cui la maggior parte degli affiliati, nell'illusione di far parte d'una organizzazione onorabile ed equa verso tutti i componenti, sono invece sfruttati dagli avidi e temutissimi capi.

È in seguito a questa presa di coscienza che matura l'intima avversione per la mafia da parte del personaggio stratiato che, consapevole dell'irrevocabilità dell'affiliazione, adotta una strategia della dissimulazione, nell'attesa di un evento risolutivo esterno che gli fornisca un pretesto valido per allontanarsi dalla 'ndrina. Ancora una volta, l'occasione per sfuggire all'ignoranza e alla violenza della mafia, sarà per Leo la leva militare: lo scoppio della guerra fascista, che sconvolge l'ordine sociale e disperde i giovani sui vari fronti del conflitto, permette a Leo di riacquistare la libertà perduta.

²⁶ A. Nicaso, *Senza onore: antologia di testi letterari sulla 'ndrangheta*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2007, p. 58.

²⁷ *Ibidem*.

Si conclude così l'educazione di un 'selvaggio' che, nell'impossibilità di compiere un percorso di crescita e studio tradizionale, impara dal male che la vita gli riserva. Dalla 'ndrina, dalla miseria e dalla guerra egli ricava un sistema di educazione atipico ma efficace.

Gianluca Schiavo

La scuola italiana vista dagli insegnanti

I professori rappresentano se stessi

Nel periodo compreso tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo il mercato editoriale italiano ha fatto registrare un crescente numero di testi aventi come oggetto la scuola, i suoi cambiamenti e, in particolar modo, la figura dell'insegnante. Alcuni di essi hanno un carattere narrativo, sono dunque romanzi o racconti le cui vicende sono in parte un prodotto della fantasia dell'autore. Altri invece hanno un taglio diverso, il termine 'saggistica' sarebbe forse inopportuno, diciamo dunque che si tratta di testimonianze che affrontano i problemi della scuola in maniera più diretta, senza l'utilizzo della finzione romanzesca e generalmente con tono piuttosto ironico. Molti di questi libri sono scritti proprio da insegnanti che, durante o dopo il servizio attivo, decidono di cimentarsi con la letteratura, mettendo la scuola al centro della propria rappresentazione. In qualche caso si tratta di autori la cui fama prescinde certamente dalla narrativa di argomento scolastico: è questo il caso di Arnaldo Colasanti, Nico Orengo, Marco Lodoli, Sandro Onofri, del giovane Antonio Scurati, nonché ovviamente della stessa Maria Corti che, prima di intraprendere la sua prestigiosa carriera universitaria, ha anche lavorato per alcuni anni come docente nelle medie inferiori. Per altri scrittori invece la notorietà letteraria è strettamente legata alle opere sulla scuola, come accaduto a Domenico Starnone, Paola Mastrocola e Margherita Oggero.

In questo nostro percorso di lettura ci soffermeremo dunque sui testi più significativi in cui gli insegnanti italiani hanno rappresentato la propria categoria professionale, di cui cercheremo di portare alla luce i tratti più rilevanti. Date le dimensioni ridotte di questo saggio, ci limiteremo alle sole opere più recenti, ossia quelle pubblicate nel primo decennio del nuovo secolo. Poichè la maggior parte delle vicende narrate è ambientata nella scuola superiore, inevitabilmente anche il nostro discorso verterà largamente su tale segmento del sistema scolastico italiano e dunque sul rapporto tra docenti e studenti in età adolescenziale.

Naturalmente, nel fare ciò, proveremo anche a capire le ragioni per cui negli ultimi anni sono stati così tanti i docenti che hanno deciso di mettere nero su bianco vicende ispirate alla propria realtà lavorativa. In altri termini, cercheremo di comprendere come mai il settore scolastico abbia fatto registrare una quantità di 'lavoratori-scrittori' nettamente superiore a quella di molti altri ambiti professionali.

Frustrazione e disinteresse

Un primo carattere che emerge con chiarezza e colpisce profondamente è il fatto che molte delle figure di insegnante che incontriamo nei testi ci appaiano profondamente demotivate e insoddisfatte. Si ha l'impressione che nel loro animo si sia sviluppata negli anni una crescente insofferenza verso il proprio lavoro, che le porta a considerare l'insegnamento come un mero strumento, tutto sommato abbastanza fastidioso, per procurarsi un modesto stipendio a fine mese. La cosa sorprende molto poiché ovviamente, quando uno scrittore fornisce una rappresentazione letteraria della propria realtà professionale, non è affatto scontato che essa abbia carattere tendenzialmente negativo e rifletta l'insoddisfazione che l'autore stesso ha in prima persona provato. Non ci pare ad esempio che tali caratteri siano riscontrabili nei molti romanzi dati alle stampe negli ultimi anni i cui autori appartengono ad altre importanti categorie lavorative, dai magistrati ai giornalisti.

Un chiaro esempio di tale demotivazione è offerto da Claudio, docente di un istituto tecnico della periferia romana e protagonista de *Il professore di storia dell'arte*, primo racconto della raccolta di Marco Lodoli *I professori e altri professori*. Sin dalle prime righe è evidente che nell'animo dell'uomo si è sviluppata negli anni una profonda insofferenza verso le proprie funzioni, che lo porta a fare cose che, su un piano deontologico e persino disciplinare, sono senza dubbio di una certa gravità: «Conservo a casa i compiti in classe e il registro perché non è il caso che qualcuno in segreteria li controlli e scopra che non ho mai segnato un voto o un'assenza. Brucerò tutto in qualche prato, poi spegnerò le braci a calci, come sempre».¹

A questo punto qualcuno potrebbe chiedersi come abbia fatto Claudio ad assegnare i voti a fine anno, non avendo certamente potuto basarsi sui dati del registro. La risposta ci è fornita poche pagine dopo, quando apprendiamo che «Claudio i voti li ha decisi sul momento, davanti al tabellone degli scrutini, senza neppure fingere di controllare il registro, bianco come la neve. Sette, otto, nove, secondo quello che ricordava, tentando all'inizio di mettere insieme cognomi e volti, e poi lasciando andare la penna da sola, in un crescendo di generosità».²

Paola Mastrocola è uno degli esempi più significativi di insegnante che, dopo molti anni di servizio, è riuscita ad affermarsi in campo narrativo proprio in seguito alla pubblicazione di alcuni romanzi ambientati nel mondo della scuola. Carla, la protagonista della *Gallina volante*, è un altro esempio di docente frustrata. La sua insoddisfazione emerge sin dalle prime pagine del libro, ritornando poi più volte nei vari capitoli, quasi sempre con un tono molto leggero, con quell'ironia che è una vera costante in questo filone della nostra letteratura, in cui raramente si affacciano toni cupi e drammatici. Ci pare che una delle riflessioni che con maggiore intensità fanno emergere il suo stato d'animo sia quella che prende spunto dalla sua insonnia: «io non sono nervosa, sono solo triste. Di notte penso che la mia vita sia un falli-

¹ M. Lodoli, *I professori e altri professori*, Milano, Einaudi, 2003, p. 4.

² *Ibidem*, pp. 14-15.

mento, tutto qui. Ho quarantatré anni e [...] non ho realizzato nulla, sono un'incapace».³

In realtà, nei quarantatré anni della sua vita, almeno un importante obiettivo professionale l'ha raggiunto, ossia quello di diventare docente di ruolo nella scuola superiore, che per molti decenni è stato considerato come uno dei più prestigiosi risultati che una persona potesse raggiungere su un piano lavorativo, ma che evidentemente ai suoi occhi (come a quelli di molti colleghi che troviamo in altri romanzi) è equiparato al 'nulla'.

Molto spesso la frustrazione inizia a manifestarsi con il passare del tempo, spegnendo gradualmente l'entusiasmo di persone che, all'inizio della propria carriera, erano molto motivate. In qualche caso però essa è già insita nella scelta stessa di dedicarsi all'insegnamento. Passati ormai i tempi in cui il 'signor professore' era una delle figure sociali più importanti e rispettate, essa appare molto spesso come una soluzione di ripiego, che viene adottata in mancanza di meglio e al solo scopo di assicurarsi un modesto stipendio garantito fino alla pensione. Nel suo romanzo *L'esordiente, il prof e l'editore mannaro* Gloria Bardi ci presenta la figura di Giovanna Mondelli, un'insegnante che, sin dagli anni dell'adolescenza, ha sempre sognato di poter essere scrittrice e per la quale la scuola è dunque stata un temporaneo ripiego ('temporaneo' nelle sue illusioni, ovviamente). In una delle prime pagine del testo la donna rievoca scherzosamente le sue scelte professionali giovanili e lo stridente contrasto tra sogni e realtà:

Volevo darmi al giornalismo; intanto, per non vendermi al 'padre dei vizi', facevo supplenze nella scuola. A quel tempo scrivevo novelle, facevo la dieta delle mele e seguivo un corso di inglese su cassetta. Poi, già che c'ero, feci anche i concorsi a cattedra. Ebbi il posto. «Non vorrai mica rinunciare a un posto statale? Il giornalismo verrà, intanto insegna. Nel frattempo». Questo, mia madre. Il fatto è che a conti fatti la mia vita, vista dal presente, si è ridotta a coincidere con quel 'frattempo'. Sono tutta intera un 'frattempo' cresciuto e pasciuto (lessico familiare) e a quarant'anni e fischia non ho ancora rinunciato a chiedermi cosa farò da grande.⁴

³ P. Mastrocola, *La gallina volante*, Milano, Guanda, 2000, pp. 147-148.

⁴ G. Bardi, *L'esordiente, il prof e l'editore mannaro*, Milano, Salani, 2007, p. 17.

A questo punto può essere interessante chiederci quali siano le principali ragioni alla base di tale demotivazione. Una delle più rilevanti, che ricorre con enorme frequenza, è certamente l'insensatezza delle continue riunioni burocratiche a cui i docenti sono costretti a partecipare, che sono di dubbia utilità per i loro contenuti, assurde per le modalità di svolgimento e per di più inaccettabili poiché, costringendoli a trascorrere molti pomeriggi a scuola, accentuano la nota discrepanza tra la scarsa retribuzione e la quantità di lavoro svolto.

Diversi autori ci offrono una rappresentazione piuttosto sarcastica delle riunioni collegiali e sottolineano senza troppi giri di parole quanto esse contribuiscano a generare nei partecipanti quantomeno una crescente apatia, se non anche una vera insofferenza, verso il proprio lavoro. Tra i tanti esempi che si potrebbero fare, scegliamo uno dei pochi in cui il tono non è per nulla scherzoso, ossia quello offerto da Antonio Scurati nel suo *Il sopravvissuto*, ampio romanzo le cui vicende partono da una strage compiuta da uno studente durante gli esami di maturità, quando stermina a colpi di pistola l'intera commissione tranne il docente di filosofia e storia (che è appunto 'il sopravvissuto'). Nella parte centrale del testo troviamo una lunga descrizione del primo collegio docenti dell'anno scolastico, quello che immancabilmente si svolge la mattina del 1° settembre. Andrea è reduce da diverse settimane di riposo ma ciononostante (o forse proprio per questo) il suo stato d'animo, mentre si avvicina alla sala dove il collegio si svolge, pare essere già pervaso da un profondo avvillimento: «Sono tra voi ma non con voi. Facendomi scudo con questo motto affronto il mio primo giorno di scuola, che per un professore non coincide con il concitato inizio delle lezioni ma con il primo, letargico collegio docenti di settembre».⁵

Il primo collegio è quello in cui il dirigente scolastico espone alcuni dei temi più significativi riguardanti l'anno che sta per iniziare, dunque in teoria dovrebbe trattarsi di un momento di grande importanza per la vita scolastica, ma l'atteggiamento dei presenti non sembra essere di

⁵ A. Scurati, *Il sopravvissuto*, Milano, Bompiani, 2005, p. 182.

grande coinvolgimento: «Il preside sta tenendo uno dei suoi inconcludenti discorsi programmatici, ma nessuno lo ascolta. Anzi, la gran parte dei colleghi, anche quelli che non ne avrebbero voglia, si impegna a chiacchierare con il vicino. Un vero e proprio boicottaggio».⁶

L'avversione di Andrea non ha tanto come oggetto la professione di insegnante in sé, quanto proprio l'inutilità delle riunioni collegiali. Egli è però uno dei pochi docenti dell'istituto a credere ancora nella missione educativa della scuola, al contrario della maggior parte dei colleghi, che ha invece cessato da tempo di farlo. Proprio per questo Andrea e i pochi che la pensano come lui sono stati ribattezzati 'giapponesi', con sarcastico riferimento ai soldati nipponici che, molti anni dopo la fine della guerra, continuavano ancora a presidiare isolette del Pacifico e non si rendevano conto che il conflitto era invece concluso da tempo.

Naturalmente le riunioni del collegio, in cui la comunità scolastica dà certamente il peggio di se stessa, è per i 'giapponesi' uno dei momenti di maggiore sofferenza interiore:

Durante i collegi docenti, mentre si discute fino all'esasperazione, come in questo momento, se le ore debbano essere di cinquanta o di quarantacinque minuti, mentre si propongono mozioni per denunciare il mancato rimborso di diarie di viaggio inferiori al prezzo di un pacchetto di sigarette, noi giapponesi ce ne stiamo in silenzio sul fondo dell'aula. Non protestiamo, non ci insubordiniamo. Alcuni manifestano il loro disprezzo leggendo un libro, il che è effettivamente un oltraggio nei confronti di un gruppo di analfabeti di ritorno (quale è la maggioranza dei nostri colleghi), ma non partecipiamo. È una resistenza morale la nostra, una testimonianza silente di indignazione morale.⁷

In realtà la parte burocratica del lavoro sarebbe senz'altro accettabile qualora si presentasse come una componente secondaria e integrativa di esso. Molti degli scrittori affidano però ai protagonisti dei propri romanzi, veri e propri *alter ego*, un sentimento di profondo sconforto proprio per il fatto che tutto ciò sembra essere la base della vita

⁶ *Ibidem*, p. 184.

⁷ *Ibidem*, p. 186.

scolastica, la cosa a cui maggiormente tutti attribuiscono peso. Ciò che dovrebbe essere primario, ossia l'impegno di studio dei docenti, è invece considerato ampiamente marginale. C'è dunque una perfetta inversione di quello che dovrebbe essere il corretto 'dosaggio degli ingredienti' nel mondo della scuola: gli aspetti secondari diventano essenziali e viceversa. Naturalmente ciò non può non avvilire coloro che hanno scelto questo mestiere non per ripiego ma perchè animati da sincero amore per le materie studiate.

Questo stato d'animo, attraverso il consueto filtro dell'ironia, è chiaramente espresso dalla Mastrocola in molte pagine della sua *Gallina volante*. Ad esempio quando Carla apprende con un certo stupore che un suo collega collabora da tempo con un'università. In teoria un'informazione di questo tipo dovrebbe essere ben nota alla comunità scolastica, data la primaria importanza di essa, ma in realtà non lo sa quasi nessuno e, a quei pochi che lo sanno, la cosa non importa poi molto: «Alla scuola non importa niente se tu passi la tua vita a studiare, se nel tempo libero scrivere libri e d'estate tieni corsi nei più prestigiosi college inglesi: questi sono affari tuoi. Alla scuola importano altre cose, ad esempio i corsi di formazione, no, meglio, di aggiornamento. Se scrivere o se studi non ti aggiorni». ⁸ Una riflessione analoga è fatta da Carla anche poco dopo, in preda a un certo sbigottimento indotto da una collega che, con aria molto eccitata, le propone di istituire una commissione che si occupi delle fasce e delle etichette in uso nella scuola. Allusione graffiante alla perfetta inutilità di molte commissioni che realmente si costituiscono nelle scuole italiane. Di fronte a tale proposta Carla inizia a pensare a Proust e a come sarebbe bello vivere in un ambiente professionale «che è felice di lasciartelo quel tempo per leggere il tuo Proust, perché è felice e grato che tu lo legga, lo riconosce come un grande valore, soprattutto se fai l'insegnante. Non sarebbe bello che gli insegnanti avessero il tempo per leggere Proust?». ⁹

⁸ P. Mastrocola, *op. cit.*, p. 84.

⁹ *Ibidem*, pp. 91-92.

La sovrabbondanza di riunioni collegiali, oltre ad essere sgradevole in sé, data la scarsa utilità di quanto si fa, rende ancora meno accettabile la remunerazione del corpo docente, in quanto fa crescere notevolmente la quantità di ore di lavoro richiesto a fronte di uno stipendio alquanto imbarazzante.

Margherita Oggero, dopo molti anni di servizio nella scuola, ha raggiunto una certa fama letteraria con un ciclo di romanzi in cui lo sfondo giallo e il tono ironico convivono in termini estremamente gradevoli. Al centro delle vicende è la figura della 'profia' Camilla Baudino, personaggio molto ben riuscito di insegnante-detective. La scrittrice ha però anche dato recentemente alle stampe un volume intitolato *Orgoglio di classe* in cui, alla luce della sua trentennale esperienza, fa una serie di considerazioni molto profonde sui problemi che oggi affliggono la pubblica istruzione italiana. Uno dei paragrafi più interessanti è proprio quello in cui mette l'accento sul rapporto tra crescenti impegni burocratici e scarsa entità della paga, che ha fatto completamente saltare una sorta di tacito accordo su cui per molto tempo la nostra scuola si è retta. Il passo merita di essere riportato integralmente:

Per dirla con brutale franchezza, il patto inespreso tra Stato e insegnanti è stato per decenni e decenni il seguente: io ti pago poco e in compenso tu lavori per un numero ridotto di ore e fai delle lunghe vacanze. Nel corso dei decenni le cose sono via via mutate: gli stipendi sono rimasti sempre bassi, ma agli insegnanti è stato imposto un aggravio di lavoro, perlopiù improduttivo, consistente nel riempire moduli, inventarsi progetti, partecipare a commissioni e riunioni, stendere piani di lavoro, modifiche in corso d'opera dei suddetti e infine verifiche, sempre cartacee, di ciò che si era previsto e poi modificato. Insomma, una mole di lavoro burocratico di scarsissima utilità.¹⁰

Naturalmente, se tali aspetti sono già abbastanza sgradevoli quando si ha la tranquillità mentale dell'aver un contratto a tempo indeterminato, ancor più complicata è la situazione quando il docente deve far fronte al dramma di un precariato che a volte si protrae per più di un decennio, scandito dai deprimenti meccanismi delle supplenze a ol-

¹⁰ M. Oggero, *Orgoglio di classe*, Milano, Mondadori, 2008, p. 77.

tranza, con il futuro che è un enorme punto interrogativo e la cattedra che è un obiettivo molto lontano nel tempo.

Antonella Landi è autrice dell'interessante *La profe. Diario di un'insegnante con gli anfibi*, in cui raccoglie le sue esperienze professionali, frutto di anni di insegnamento e che, già prima della stesura del libro, hanno animato in rete un blog di grande successo. L'autrice ha finalmente ottenuto un 'posto fisso' ma il ricordo degli anni di lavoro con contratto a termine è ancora molto vivo, soprattutto quello degli umilianti riti a cui i precari devono sottoporsi ogni anno (nel mese di agosto, che per la maggioranza degli italiani è tradizionalmente dedicato al riposo estivo): «C'era tutti gli anni la solita folla di gente laureata, sfigata e frustrata. Gente abbruttita dal bruciarsi delle speranze e dal vanificarsi degli sforzi universitari. Persone che ci avevano voluto credere anche quando tutto intorno a loro li esortava a non farlo. Mi sconcertava e mi offendeva ogni anno, come se fosse stata la prima volta, la procedura da seguire».¹¹ Il brano prosegue con una descrizione del clima da guerra tra poveri in cui avviene di norma la scelta della sede di servizio per la supplenza annuale, che è rievocato con un tono ironico al di sotto del quale però emerge tutta la pesantezza della situazione.

Un altro fattore che senza dubbio contribuisce molto alla flessione dell'entusiasmo è il livello qualitativo degli studenti con i quali si lavora, che spesso lascia molto a desiderare, soprattutto negli indirizzi non liceali della scuola superiore. Molti insegnanti hanno alle spalle anni di università in cui si sono dedicati con impegno allo studio di materie che amavano profondamente e hanno sognato di poter un giorno condividere questa passione con i propri studenti. Dopo aver iniziato a lavorare nel mondo della scuola però molti di loro hanno dovuto confrontarsi con una realtà ben diversa, fatta di studenti tendenzialmente poco interessati a quegli argomenti (e talvolta alla cultura in generale), i cui orizzonti mentali di teenager sono molto lontani dalle tematiche su cui le lezioni vertono. In qualche caso poi lo stesso fatto di

¹¹ A. Landi, *La profe. Diario di un'insegnante con gli anfibi*, Milano, Mondadori, 2007, p. 207.

andare a scuola è vissuto dagli studenti come un dovere molto sgradevole, imposto dai genitori e, per i più giovani, anche dalle norme sull'istruzione obbligatoria. Ciò genera dunque un contrasto molto stridente tra sogni passati e realtà presente, che inevitabilmente determina un profondo senso di frustrazione e insoddisfazione. Da questo punto di vista il materiale umano con cui i docenti di oggi devono confrontarsi è molto diverso da quello esistente fino a qualche decennio fa, quando solo una minoranza di giovani accedeva all'istruzione post-elementare. Si trattava tendenzialmente di ragazzi molto motivati, lavorare con i quali era spesso un'esperienza alquanto stimolante. La graduale affermazione della scuola di massa ha però alterato di molto questa situazione.

Nel 2000 Einaudi ha pubblicato *Registro di classe*, breve diario di un anno di vita professionale scritto da Sandro Onofri e ritrovato nel suo computer dalla moglie Marina dopo la sua prematura morte, avvenuta nel 1999. Il testo è estremamente pregevole e affronta in maniera leggera e gradevole temi di notevole spessore. In esso troviamo un passo lungo e intenso, in cui l'autore si sofferma con cura su tale problema, descrivendolo efficacemente. C'è la grande apatia che i ragazzi mostrano verso le lezioni, malgrado il contenuto di alto livello che spesso esse hanno: «I miei alunni restano per la maggior parte con le mani buttate sul banco e la testa buttata sulle mani, le palpebre a metà, dalle nove alle tredici. Indifferenti, apatici, indolenti».¹² Ci sono la profonda amarezza e lo sconforto per la difficoltà di condividere con loro l'amore per la letteratura, creando un clima di complicità intellettuale. L'unico modo per generare in costoro un minimo di partecipazione è «una scandalosa volgarizzazione dei contenuti. Intollerabile ormai, per me più che per chiunque altro. E se tento di aprire un piccolo spazio per infilare di straforo la mia passione in quello che faccio, nelle mie lezioni, è fallimento. Risatine, occhi che se ne vanno, richieste di andare in bagno».¹³

¹² S. Onofri, *Registro di classe*, Torino, Einaudi, 2000, p. 69.

¹³ *Ibidem*, p. 67.

Finora abbiamo adoperato una serie di termini come ‘insoddisfazione’ o ‘frustrazione’, che concernono solo il grado di appagamento professionale della categoria, senza nessuna implicazione di tipo patologico. Negli ultimi anni però si sono succedute varie interessanti ricerche scientifiche aventi come oggetto la connessione tra professione di insegnante e disagio mentale. La prima pubblicazione sul tema, che suscitò vasta eco nella stampa, risale al 2004, quando la prestigiosa rivista «La medicina del lavoro» ospitò un ampio articolo avente come primo firmatario Vittorio Lodolo d’Oria, medico del lavoro in servizio presso l’ASL Città di Milano. Nel saggio, alla luce di dati clinici molto accurati, si metteva l’accento sulla grande e sorprendente frequenza con cui chi lavora nella scuola manifesta problemi di salute psichica, riconducibili alla cosiddetta ‘sindrome del burnout’, che gli autori definiscono come «condizione caratterizzata da affaticamento fisico ed emotivo, atteggiamento distaccato e apatico nei rapporti interpersonali e sentimento di frustrazione». ¹⁴

Tale frequenza, nettamente superiore a quella che si registra in altre categorie professionali, spinge gli autori a suggerire alle istituzioni competenti «ulteriori approfondimenti epidemiologici, affiancati da contestuali interventi operativi volti a contrastare tempestivamente il disagio mentale negli insegnanti». ¹⁵

La narrativa dedica ampio spazio al tema, presentando spesso immagini di insegnanti con problemi psichici particolarmente gravi, che talvolta sembrano prescindere da quanto accade nelle ore di lavoro ma, in altri casi, paiono invece strettamente connessi alle vicende scolastiche.

Una delle situazioni più drammatiche ci è offerta da *Il rinoceronte*, altro racconto della raccolta di Marco Lodoli *I professori e altri professori*, che ruota intorno alla figura di Roberta, insegnante di mezza età dall’aspetto fisico abbastanza sgraziato e, anche per questo, dalla vita sentimentale molto deludente. Soprattutto il fatto di non aver avuto bambini la fa soffrire molto:

¹⁴ V. Lodolo d’Oria et alii, *Quale rischio di patologia psichiatrica per la categoria professionale degli insegnanti*, «La medicina del lavoro» (5), 2004, p.18.

¹⁵ *Ibidem*.

Il resto era malinconia e solitudine, amiche che non chiamavano più e uomini che non avevano mai chiamato. Ormai Roberta aveva cinquant'anni, sapeva che le cose sarebbero cambiate. Per un lungo periodo aveva sognato quasi ogni notte un neonato biondo e con i denti aguzzi, lo stringeva al seno, lo carezzava, gli diceva figlio mio, hai fame? Non piangere, mordi, mangiami, la tua mamma è qui che ti vuole bene e ti nutre. Poi il bambino era scomparso e Roberta si era messa l'anima in pace. I miei figli sono i miei alunni, pensava.¹⁶

Dunque l'insegnamento è stato per molto tempo ciò che le ha consentito di non crollare, dando un senso alla sua vita. Un giorno però degli studenti le dicono alcune cose scherzose che le fanno sorgere il dubbio che i ragazzi, di nascosto, si prendano gioco di lei e del suo aspetto non avvenente. Ciò fa venir meno l'unico sostegno psicologico che l'aveva sorretta fino ad allora e la spinge verso forme di depressione e di angoscia sempre più gravi:

A casa indossò i vestiti nuovi e si guardò allo specchio: era peggio di prima, un animale del circo abbigliato per far ridere la gente, un animale che mangiava il gelato con il cucchiaino. Cominciò a battere la testa contro l'armadio, fino a crepare il legno. Pensò che aveva letto tanti libri perché non aveva avuto niente di meglio da fare. Ho amato tanto i miei alunni perché mi sentivo sola. Perché loro mi odiano? Dio mio, se non ci fosse la scuola, io non saprei dove andare.¹⁷

Questo stato di sofferenza interiore l'accompagnerà per tutto il resto della sua vita, generando anche una crescente avversione verso tutto ciò che concerne il suo lavoro. La docente scrupolosa che abbiamo conosciuto finora cede il posto a una donna disinteressata, che non metterà più nessun impegno nelle attività svolte e, fino alla fine, farà solo il minimo indispensabile per non essere licenziata.

Impreparazione e scarse capacità didattiche

Un altro risvolto interessante dell'immagine che gli insegnanti tendono a dare di se stessi consiste nei termini in cui sono presentate le

¹⁶ M. Lodoli, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ *Ibidem*, p. 103.

proprie capacità professionali, la competenza nello svolgimento delle loro mansioni. Da questo punto di vista è davvero sorprendente la frequenza con cui ricorre l'immagine del docente impreparato, poco serio nei comportamenti e del tutto incapace di gestire in maniera costruttiva i rapporti con gli studenti. Essere dei bravi insegnanti significa naturalmente partire da una solida preparazione di base nelle proprie materie e poi acquisire una crescente capacità di presentare efficacemente i contenuti agli allievi e di valutare la loro preparazione in maniera oggettiva. Nella narrativa degli ultimi anni non mancano di certo figure che presentano queste caratteristiche e su alcune di esse avremo anche modo di soffermarci più avanti. Ben più ricorrenti sono però i personaggi che su questo terreno non si fanno particolarmente onore. Ciò rafforza la nostra impressione che vi sia una chiara tendenza a una rappresentazione piuttosto negativa della propria categoria professionale.

Molti di essi sono carenti già sul terreno della preparazione generale, a volte ne sono consapevoli e sembra persino che ciò non crei loro nessun particolare disagio: «è sopraggiunto Manlio Turrisi, docente di matematica, particolarmente invisato a noi 'giapponesi' per la fierezza con cui ripete a ogni occasione di non aver mai letto un libro in vita sua (tolti i libri di testo ai tempi dell'università, s'intende), come se questa abnorme lacuna testimoniassero di una sua superiore furbizia nel condursi tra le cose della vita, e di una sua nerboruta virilità».¹⁸

Naturalmente, fermo restando lo scarso livello qualitativo medio degli studenti, tuttavia molti di loro sono particolarmente sensibili al fatto che i docenti si mostrino competenti e siano pronti a rispondere in maniera soddisfacente alle loro domande. Ciò incide molto sul rispetto dei ragazzi nei loro confronti, che inevitabilmente crolla quando essi hanno l'impressione di avere di fronte una persona incerta e impreparata. È quanto accade nella *Collega tatuata*, primo romanzo del ciclo di Margherita Oggero vertente sulla figura della 'profia', che in questo caso è impegnata a risolvere il mistero della morte di una sua collega. In una delle pagine del testo troviamo appunto degli studenti

¹⁸ A. Scurati, *op. cit.*, p. 285.

abbastanza sbigottiti di fronte alla scarsa preparazione della loro docente di matematica, nel cui curriculum, a loro avviso, vi è forse una laurea presa «con i punti Kinder».¹⁹

L'altro versante in cui l'abilità professionale dovrebbe manifestarsi è l'adozione di tecniche didattiche appropriate, che riescano a trasmettere con efficacia le nozioni e anche a dare stimoli agli studenti, portandoli ad amare lo studio. È in assoluto uno dei punti più delicati, nel rapporto tra docenti e allievi, poiché l'avversione di questi ultimi verso la scuola deriva spesso proprio dall'incapacità dei primi di muoversi con competenza su tale terreno.

Verte in larga parte su questo problema *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo*, rappresentazione parodistica della scuola italiana data recentemente alle stampe da Alessandro Banda, insegnante altoatesino. Le vicende ruotano intorno al surreale progetto sperimentale, che l'istituto sta mettendo a punto, di riscrivere i grandi classici della letteratura italiana, al fine di adeguarne i contenuti ai tempi d'oggi e di rendere la loro lettura più gradevole per le giovani generazioni. È il modo attraverso cui l'autore ironizza sulle bizzarre sperimentazioni pedagogiche che di tanto in tanto si fanno strada nella scuola italiana.

Molti passi sono piuttosto divertenti, come ad esempio quello in cui si immagina come potrebbe essere riscritto l'incipit della *Vita nuova*, adeguandolo alle strutture mentali dei nostri adolescenti. Cosa potrebbe mai pensare una Beatrice del XXI secolo, notando di essere sistematicamente osservata da un giovane in chiesa? Probabilmente proprio ciò:

Avete mai provato a pregare mentre uno vi guarda? Avete mai provato a concentrarvi nella preghiera, nei pensieri più puri, nell'elevazione del vostro cuore a Dio, mentre un uomo vi guarda? E vi guarda sempre e vi guarda ancora e vi fissa proprio con due occhi da matto? Diciamolo francamente: pregare diventa pressoché impossibile. Una pensa: ma che vuole quello là da me? Che ha da fissarmi così?²⁰

¹⁹ M. Oggero, *La collega tatuata*, Milano, Mondadori, 2002, p.75.

²⁰ A. Banda, *Scusi, prof, ho sbagliato romanzo*, Parma, Guanda, 2006, p. 183.

Altrettanto gradevoli sono anche i brani in cui l'autore ipotizza la riscrittura di altri capolavori della nostra letteratura, dai *Promessi sposi* all'*Ortis*. Nella parte finale del romanzo compare, sempre in termini scherzosi, anche il tema degli effetti controproducenti che alcune iniziative didattiche hanno sugli studenti. La nuova versione dei classici che i professori li costringono a studiare li lascia profondamente insoddisfatti, pertanto essi iniziano a organizzare delle riunioni segrete in cui, di nascosto, godono la bellezza dei testi nella loro versione originale. Dato il carattere clandestino delle riunioni, il linguaggio non può che essere di tipo malavitoso: «“Parola d'ordine!” “Protofisico Settala.” “Bene.” “Allora, ce l'hai la roba?” “Certo.” “E che edizione è?” “La più completa.” “Quella in cofanetto?” “Quella.” “Ma non era esaurita?” [...] “Ma c'è tutto? Anche il *Fermo e Lucia* e il testo interlineare con ventiseptana e quarantana insieme?” “C'è tutto. Tutto. Tranquilli”».²¹ Ovviamente nei loro colloqui non mancano parti in cui essi si esprimono in termini estremamente sprezzanti verso i professori e le loro modalità di insegnamento.

L'immagine sociale dell'insegnante

Un terzo interessante aspetto della rappresentazione letteraria degli insegnanti è la considerazione sociale nei loro confronti, dunque il modo in cui l'istituzione scolastica e i suoi docenti sono visti dall'esterno. Come si è già avuto modo di osservare, non v'è dubbio che su questo piano, negli ultimi cinquant'anni, si siano registrati dei cambiamenti piuttosto rilevanti. Quando lo stato unitario nacque, alla scuola vennero affidati compiti di particolare importanza, come la costruzione di una coscienza nazionale e persino la diffusione della lingua italiana tra giovani le cui famiglie erano quasi esclusivamente dialettofone. Al tempo stesso la scuola era una realtà profondamente elitaria: solo un'esigua minoranza di giovani terminava il proprio iter formativo e costoro appartenevano prevalentemente a famiglie molto abbienti.

²¹ *Ibidem*, p. 119.

Anche per questo motivo il titolo di studio ottenuto dava la garanzia di sviluppi professionali ed economici particolarmente gratificanti. In altri termini, studiare significava davvero gettare le basi per farsi strada nella vita e nel mondo del lavoro. Aggiungiamo anche che, al momento dell'unità d'Italia, i parametri da cui derivava la rispettabilità e l'autorevolezza di una persona erano certamente diversi da quelli che prevalgono oggi, soprattutto tra le giovani generazioni: il fatto di aver studiato e di essere in possesso di un bagaglio culturale molto vasto, in una società in cui ben pochi potevano farlo, significava veramente essere tenuti in grande considerazione.

Per tutta questa serie di motivi, per almeno un centinaio d'anni dopo l'Unità, la scuola è stata considerata come una delle istituzioni più importanti e rispettabili del Paese e coloro che in essa insegnavano erano visti come una categoria sociale di grande autorevolezza. Se è corretta l'analisi fatta finora, non è forse difficile comprendere le ragioni che, negli ultimi decenni, a partire soprattutto dagli anni Sessanta del Novecento, hanno portato a un evidente e indiscutibile crollo nel rilievo sociale della scuola e nella considerazione con cui si guarda alla figura dell'insegnante. L'istituzione ha naturalmente esaurito da tempo la delicata funzione di unificazione culturale e linguistica della penisola. Nel corso del secolo poi una serie di riforme (di segno progressista e largamente condivisibili) hanno prodotto un'istruzione sempre più di massa, in cui ormai quasi tutti i giovani conseguono il diploma di scuola superiore e una percentuale molto elevata fa, almeno per un periodo, anche studi universitari (il conseguimento effettivo della laurea è ovviamente un discorso diverso). Riteniamo che quest'ultimo processo abbia contribuito alla crisi della figura dell'insegnante per almeno due motivi. Il primo è che la scuola non è più il luogo dove si trasmette un sapere esclusivo, in cui si forma un'aristocrazia culturale, proprio perché, almeno per una decina d'anni, a scuola vanno praticamente tutti. Ciò non può non condizionare, di conseguenza, anche il modo con cui si guarda a coloro che trasmettono questo sapere. In secondo luogo, in una realtà in cui quasi tutti sono diplomati e hanno una cultura universitaria e molti anche una laurea, è chia-

ro che il titolo di studio in sé appare sempre meno come la chiave del successo sociale, che è invece spesso legato ad altri e meno meritocratici fattori. Ciò ovviamente incide sul modo in cui è percepito colui che, dall'altra parte della cattedra, aiuta a ottenere tale titolo. Aggiungiamo infine che nel nostro paese si è sviluppata un'economia di mercato sempre più avanzata, che ha irrimediabilmente alterato i criteri con cui le giovani generazioni giudicano se una persona è o meno degna di rispetto: i requisiti culturali sono ormai ampiamente secondari rispetto a un reddito elevato che consenta di vivere nel lusso. Si tratta ovviamente di un terreno sul quale gli insegnanti non possono certamente essere molto compatibili.

La letteratura sulla scuola si sofferma con grande cura sui vari aspetti di questo problema, i testi narrativi ne effettuano una rappresentazione molto efficace e quelli dal taglio più saggistico lo analizzano nei suoi vari risvolti. Antonio Scurati affida delle riflessioni molto profonde ad Andrea Marescalchi, protagonista del suo *Il sopravvissuto*. Dopo aver assistito a un comportamento incredibilmente indisciplinato di un alunno, così provocatorio da far addirittura scoppiare a piangere una docente, Andrea fa delle interessanti considerazioni in cui l'atteggiamento sprezzante di molti studenti è collegato proprio al discredito sociale che ormai colpisce la sua professione e che ovviamente gli studenti respirano in famiglia sin dall'infanzia:

Da anni, oramai, quando affronto i ragazzi, mi sento di farlo a mani nude, senza alcun utensile o rivestimento che non siano le mie virtù e i miei vizi di uomo, il mio istinto di animale, la mia nuda personalità di insegnante. Da anni il discredito in cui è caduta la nostra professione ci ha spogliato degli orpelli dell'autorità, le armi difensive del potere; da anni l'eclisse delle istituzioni disciplinari ci ha privati degli strumenti del controllo e della repressione sociale, i suoi attrezzi offensivi.²²

Uno degli aspetti più interessanti del suo ragionamento consiste proprio nel sottolineare che la crisi di autorevolezza dei professori è l'effetto collaterale di una serie di cambiamenti sociali che di per sé

²² A. Scurati, *op. cit.*, pp. 286-287.

sarebbero anche molto positivi, come ad esempio lo sviluppo di una società sempre meno repressiva.

Con una certa frequenza è affrontato anche un altro tema che abbiamo precedentemente menzionato, ossia la consapevolezza degli studenti e delle loro famiglie che il loro successo professionale futuro dipenderà solo in piccola parte da quanto si apprende sui banchi di scuola. La crescente precarizzazione del lavoro ha contribuito molto a tale processo, poiché essa investe pienamente anche giovani ad alta scolarizzazione e dimostra che oggi lo studio non serve di certo a salvare i nuovi lavoratori da tale dolorosa condizione:

[...] i ragazzi, per la prima volta [...] hanno paura di non poter più raggiungere le sicurezze e la legittimità, persino sociale, che i loro padri hanno conseguito. Intuiscono che lo studio non è più una via maestra e può non servire a nulla. La scuola è al tramonto, è stata colpita da un morbo alle radici. La cultura stessa, per prima, ha smarrito la sua capacità di informare, di educare, di accendere passioni e sogni.²³

L'inadeguatezza delle retribuzioni non è certamente un problema recente nel mondo della scuola, al contrario esso si è manifestato sin dalle prime fasi della storia della pubblica istruzione dell'Italia unita. Ciò che è mutato è il rilievo che il tenore materiale di vita ha ai fini del giudizio su una persona. Il possesso di vestiti di importanti case di moda, l'andare in giro alla guida di un'automobile di grande valore, la proprietà di una casa situata in un quartiere elegante della città e altri fattori di questa natura oggi incidono molto sull'opinione che gli altri (e soprattutto le giovani generazioni) hanno del prossimo, ben più di quanto accadeva alcuni decenni fa. L'esiguità della busta paga rende però molto difficile per chi lavora nella scuola soddisfare tali requisiti.

Il professor Gianfranco Giovannone, interessato a conoscere l'opinione dei suoi studenti sul mestiere di insegnante, ha assegnato più volte a diverse sue classi un tema avente come titolo *Perché non sarò mai un insegnante*, che è anche quello dell'interessante libro in cui espone i risultati della piccola indagine. Le motivazioni economiche

²³ A. Colasanti, *Gatti e scimmie*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 18.

compaiono molto spesso nelle risposte dei ragazzi, a volte in termini più eleganti e altre in maniera più diretta e cruda: «Ma avete visto come si vestono? Completi che non si usano più dal dopoguerra. Forse sono talmente poveri che devono comprarsi abiti usati, giacchettine strette o troppo larghe, cravatte deprimenti, colori che fanno a pugni tra di loro [...] e il gilet di lana». ²⁴

Il commento che l'autore fa, alla luce degli elementi raccolti, è sospeso a metà tra ironia e sincero disagio: «Quando vado in banca a ritirare lo stipendio mi sento goffo, nervoso, non vedo l'ora che la cassiera finisca di far frusciare quella smilza mazzetta di banconote [...] e vorrei che alla fine non dicesse "Arrivederci, professore". "Arrivederci" sarebbe più che sufficiente, che diamine, qualcuno potrebbe sentire». ²⁵

Non manca una connessione tra quest'ultimo fattore e il problema, già citato, della scarsa utilità che gli alunni ravvisano nello studio ai fini della propria affermazione professionale e sociale. I docenti che hanno davanti sono persone che dapprima hanno trascorso la parte migliore della propria vita sui libri e poi sono diventati dei lavoratori a basso reddito. Gli stessi ragazzi però, nella propria vita quotidiana, si imbattono in persone che hanno precocemente lasciato gli studi e che, malgrado ciò, riescono ad avere un tenore di vita particolarmente elevato. Questa semplice constatazione di certo non stimola quei giovani a fare dello studio la base della propria vita: «professoressa cara, lei è laureata e guadagna manco due milioni al mese, viene a scuola con la Uno e sta dentro tre camere e cucina; mio padre c'ha la terza media, guida una Bmw, abbiamo una villa con tre bagni e la Jacuzzi. E allora, perché mi devo dannare l'anima e perdere tempo a studiare?». ²⁶

Il rapporto con gli studenti

Uno dei temi su cui più spesso gli insegnanti si soffermano nei testi narrativi dedicati alla scuola è la grande complessità del rapporto psi-

²⁴ G. Giovannone, *Perché non sarò mai un insegnante*, Milano, Longanesi, 2005, p. 52.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ S. Onofri, *op. cit.*, p. 98.

cologico docente-allievo. Gli studenti in età scolare si trovano tutti in un periodo (infanzia o adolescenza) molto particolare della propria vita, in cui la personalità è in fase di sviluppo e maturazione. Al di là dei sentimenti che si possono provare nei loro confronti, non v'è dubbio che in tale periodo gli insegnanti siano persone molto importanti, con le quali si interagisce quotidianamente e che incidono profondamente sulla formazione interiore dei giovani. Tutto ciò conferisce alla relazione tra le due parti un carattere di grande delicatezza, a cui la narrativa dedica ampio spazio.

Un primo aspetto di particolare complessità consiste nelle conseguenze potenzialmente molto gravi che degli atteggiamenti dei professori, o un particolare modo di impostare la didattica, potrebbero avere sull'evoluzione della psiche dei ragazzi. Intorno a questo problema ruota il romanzo *Prima esecuzione* di Domenico Starnone, in cui troviamo il professor Domenico Stasi, *alter ego* e quasi omonimo dell'autore, insegnante in pensione che ha sempre avuto idee politiche di sinistra e che, negli anni del servizio attivo, ha spesso manifestato le sue opinioni in classe, di fronte agli allievi. Da uomo maturo ed equilibrato, Stasi è sempre riuscito a gestire abbastanza bene le sue passioni politiche, facendole rimanere nei confini del normale dibattito democratico e senza mai lasciarsi trascinare da queste al di fuori della legalità. Non altrettanto si può dire però di Nina, una sua allieva particolarmente sensibile che, finita la scuola, inizia a militare in ambienti di sinistra sempre più estremisti, fino ad essere addirittura arrestata con l'accusa di essere legata a una cellula delle nuove Brigate rosse.

Insegnare significa contribuire a plasmare la visione del mondo di giovani che non sono ancora abbastanza maturi per vivere con equilibrio le proprie idee politiche e per tenere sotto controllo i propri gesti. Discorsi molto radicali potrebbero innescare nel loro animo dei processi dagli sviluppi assolutamente imprevedibili. Nei vari capitoli del romanzo il concetto è esposto più volte a Stasi, sia da Nina stessa sia da Augusto, un altro suo ex studente che però è diventato funzionario di polizia. È significativa la scelta di Starnone di inserire nella vicenda due ex allievi, una presunta terrorista e un poliziotto: essi hanno rice-

vuto la stessa formazione ma hanno poi fatto scelte di vita antitetiche. Si può dire che Nina è ciò che Augusto sarebbe potuto diventare ma non è diventato. In altri termini, di fronte a corsi dal taglio politico molto radicale, quasi tutti gli studenti riusciranno certamente a gestire con saggezza la propria crescita interiore, ma potrebbe essercene uno su cui quelle parole rischiano di innescare un processo fuori controllo.

Nella parte finale del romanzo troviamo un lungo colloquio tra Augusto e Nina, i cui contenuti sono molto espliciti: quando Stasi arrivava in classe, ricorda la ragazza,

[...] era come se una nuvola nera coprisse il sole, da quel momento perdevo la spensieratezza dell'adolescenza. Ti attirava dentro un senso della vita che non prevedeva la gioia. Come si può vivere serenamente, diceva, se sappiamo che uomini, donne, bambini, sono costretti a consumare le loro esistenze in condizioni disumane? L'unico modo serio di impegnare il nostro tempo è agire, agire, agire per cancellare dal mondo l'ingiustizia [...] Pendevo dalle sue labbra, gli ero ostile e grata. Sembrava un uomo molto saggio, ma la sua saggezza era come una vampata eccessiva di sole che brucia il piacere del tepore. Quando c'era lui in classe, mi chiedevo in uno stato permanente di agitazione: cosa pretende da me, cosa si aspetta? E stato un periodo orribile. Lo amavo come non mi è capitato di amare nessun altro fino ad ora, e tuttavia lo temevo, lo disprezzavo per come mi sconvolgeva.²⁷

Un altro fattore che rende molto difficile il rapporto tra le due parti è quello anagrafico: la notevole differenza di età genera spesso una certa incomunicabilità, che da un lato significa difficoltà dei docenti a penetrare nel mondo interiore dei ragazzi e a comprendere qual è il modo migliore per relazionarsi con essi. Dall'altro c'è anche talvolta una certa tendenza dei giovani a porsi in termini conflittuali verso chi sta dall'altra parte della cattedra, a dare per scontato che da essi non potrà mai venire qualcosa di positivo, per il semplice fatto che le persone che hanno di fronte sono molto più grandi di loro. I due diversi aspetti del problema sono trattati con grande ampiezza in due romanzi su cui non ci siamo ancora soffermati con la dovuta cura.

²⁷ D. Starnone, *Prima esecuzione*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 131.

Il sopravvissuto di Antonio Scurati verte proprio sull'enorme difficoltà che spesso gli adulti hanno a conoscere in profondità i teenager che hanno di fronte e ad avere un atteggiamento positivo e costruttivo nei loro confronti. Le conseguenze di tale incomprendimento potrebbero anche essere molto pesanti (quelle effettive che troviamo nel romanzo, ossia la già menzionata strage della commissione d'esame, ne sono un po' una radicalizzazione).

Nel testo sono particolarmente pregevoli soprattutto i passi in cui, dopo l'eccidio, vediamo vari gruppi di adulti, appartenenti a diverse categorie professionali, che prendono in esame l'accaduto e cercano di spiegarlo. I loro ragionamenti sono piuttosto diversi, ma accomunati dall'assoluta incapacità di comprendere davvero il mondo giovanile, le sue esigenze e i suoi problemi. Anche di essi l'autore fornisce una rappresentazione piuttosto radicalizzata. Il magistrato incaricato di svolgere le indagini sembra considerare l'intera realtà giovanile come un'enorme associazione a delinquere: «Noi oggi dobbiamo guardare in faccia la realtà e trovare la forza di riconoscere che l'universo adolescenziale [...] coincide non solo con l'universo dei trasgressori, ma addirittura con quello degli assalitori. La subcultura giovanile nel suo complesso è divenuta, al giro di questo nuovo millennio, una cultura di criminali in lotta per il controllo del territorio».²⁸

Non sembrano molto più illuminati l'atteggiamento e le riflessioni di altri adulti che incontriamo nelle pagine successive, dai docenti universitari ai medici e ai poliziotti. Scurati sembra dunque volerci dire che la scuola, con la sua grande difficoltà a impostare in termini costruttivi il rapporto intergenerazionale, non è un'isola infelice, bensì una delle tante realtà in cui il problema si manifesta. Ovviamente in ambito scolastico esso è particolarmente esplosivo, essendo tale rapporto il cardine su cui gli istituti di istruzione si fondano.

Maria Corti, nel suo *Le pietre verbali*, mette invece in evidenza il problema inverso, quello degli studenti che, soprattutto in alcuni momenti storici, si sono talmente lasciati trascinare dal proprio impeto

²⁸ A. Scurati, *op. cit.*, p. 131.

giovanile da assumere una posizione di violenta e totale chiusura verso il mondo adulto, incarnato spesso proprio dai loro professori e visto come l' 'altro' negativo da combattere e da sconfiggere. La contestazione studentesca del 1968 ha sicuramente rappresentato uno dei momenti in cui il problema si è manifestato con maggiore gravità. In quel periodo l'autrice era una docente universitaria di orientamento progressista, che assisteva con costernazione alla deriva estremistica dei suoi allievi, che vedevano un nemico non solo nei docenti di idee effettivamente reazionarie ma persino in quelli di sinistra, accusati di non essere abbastanza immuni da tendenze borghesi. A distanza di più di trent'anni dai fatti, la Corti ci offre una testimonianza romanzata dei sentimenti da lei provati quando anche una tranquilla città di provincia come Pavia fu travolta dalla ribellione. La vicenda è in larga parte ambientata in ambito universitario ma, nei primi capitoli, è dedicato un certo spazio anche al contesto scolastico.

Attraverso gli occhi di Berto Casati, professore milanese di liceo e padre di una ragazza che aderisce alla nascente contestazione, vediamo dunque svilupparsi nell'animo di quegli studenti un odio verso tutto ciò che è 'non giovane' e, in quanto tale, nemico borghese da abbattere:

[Gli studenti] si sentono vittime dell'ordine costituito che loro chiamano il sistema, vocabolo magico su cui si gettano come le galline sul mangime, lo masticano e te lo sputano addosso; tu devi stare al gioco, assumere il ruolo di nemico dato che hai quello di professore. «Tu, papà, saresti potuto diventare un ottimo nostro compagno, se non appartenessi alla classe degli avi», gli disse una volta sua figlia Doni.²⁹

Ciò che colpisce molto Casati è anche la grande semplicità delle strutture mentali di quei ragazzi. La realtà è una cosa complessa, con molte sfumature, ma loro la interpretano in termini terribilmente elementari: il bene contro il male, la sanità della contestazione giovanile contro la perversione del 'sistema': «La gioventù è estremista perché si accosta a idee come giustizia e libertà in modo semplice e assoluto,

²⁹ M. Corti, *Le pietre verbali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 59.

cioè semplificante. Di qui una violenza calda, mentre quella del potere è fredda».³⁰

C'è un aspetto dello scontro tra i due mondi che affascina molto la Corti, ossia quello linguistico: i giovani ribelli elaborano un nuovo lessico radicalmente alternativo rispetto a quello 'borghese' del mondo contro cui si battono, dunque spingono la loro rivoluzione fino agli aspetti formali della comunicazione. Casati, prima di arrivare in aula, si ferma ad ascoltare alcuni liceali che conversano: «“Come è andato il combino dalla Gandini?” domandò una ragazzona bionda. “Piuttosto buco” risponde un'altra. “Quanti eravate?”. “Una quindicina”. “Colpa degli avi?”. “No, no, gli avi ci hanno salutato e sono andati al cinema [...] così ci si è messi a ballare, le cose andavano abbastanza bene, quando Lanfranconi ha iniziato a romperci i dicotilèdoni”».³¹

Il piacere di insegnare

I brani su cui ci siamo soffermati finora mettono in evidenza soprattutto gli aspetti problematici della realtà scolastica. Naturalmente la letteratura degli ultimi anni ci presenta anche il rovescio della medaglia, che è poi quello che ha spinto in tempi recenti centinaia di migliaia di giovani a intraprendere questa carriera malgrado gli svariati problemi che essa comporta.

Insegnare significa dunque potersi dedicare per decenni alle discipline per le quali, sin dagli anni dell'adolescenza, si è nutrito un grande interesse culturale. Non sempre la vita ci offre la possibilità di occuparci per lavoro di tematiche verso le quali proviamo una sincera passione. Le stesse alle quali forse ci dedicheremmo per diletto personale se potessimo fare a meno di lavorare. L'insegnamento, molto spesso, offre proprio questa possibilità.

La narrativa ci presenta molte figure di professori per i quali le materie insegnate, prima ancora che una fonte di (modesto) reddito, sono

³⁰ *Ibidem*, p. 60.

³¹ *Ibidem*, p. 9.

soprattutto un oggetto di grande amore intellettuale. Una delle più significative è quella di Pietro Scullino, il docente in pensione e critico letterario che è protagonista dell'*Intagliatore di noccioli di pesca* di Nico Orengo. Il rapporto che egli ha con la letteratura è talmente intenso che lo studio in cui svolge buona parte del lavoro ci appare come un vero luogo sacro, in cui nessuno può mettere piede e nel quale ogni giorno, quando egli inizia a studiare, si celebra quasi un vero rito.

Altrettanto rituali sembrano le operazioni che egli compie sui libri, che spesso le case editrici gli inviano gratis, sperando in una sua benevola recensione. I gesti che egli effettua, scartarli, guardarli, aprirli e maneggiarli per la prima volta, sembrano quasi dargli un piacere di tipo fisico, sul quale Orengo insiste a tal punto che è inevitabile che la descrizione culmini in un accostamento con la sfera sessuale:

Tutte queste operazioni venivano condotte con un sottile e intenso piacere, contrappuntato da mugolii di soddisfazione e anche, in qualche caso, di disappunto, comunque piacevole. C'era un che di erotico, inutile negarlo [...] era un po' come avere a che fare con un corpo di femmina sconosciuta, una bella donna che ti appare in strada con il suo vestito, la sua borsetta, il suo cappello, e poi, piano piano, o anche in fretta in fretta, riesci ad adescare e a spogliare per arrivare alla sua nudità e oltre, alla sua più segreta intimità.³²

Anche Arnaldo Colasanti, nel suo *Gatti e scimmie*, ha scritto pagine molto suggestive in cui, attraverso il suo *alter ego* protagonista del romanzo, esprime con intensità il piacere degli studi letterari, come ad esempio l'emozione del trovare nelle pagine di un'opera pensieri e sensazioni che egli stesso ha provato in prima persona. Anche nel suo caso c'è l'enorme soddisfazione fisica che si prova aprendo un libro e iniziando ad 'assorbirne' i contenuti.

Da questo punto di vista, uno dei brani più pregevoli del romanzo è proprio quello in cui l'io narrante rievoca il giorno in cui, involontariamente, rimase chiuso nella biblioteca di un monastero, che si era dimenticato di lasciare entro l'orario di chiusura. Quella che in teoria potrebbe essere una situazione sgradevole si trasforma invece in un

³² N. Orengo, *L'intagliatore di noccioli di pesca*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 23-24.

momento di profondo godimento: rimanere da solo, al buio e in silenzio, in compagnia di migliaia di libri che contengono e tramandano secoli di sapienza umana:

[...] la mia unica realtà era un'altra: quell'amore di una solitudine lasciata pulita, in ordine, sopra gli scaffali; una vita nella vita; un corridoio e poi una camera chiusa, sfolgorante di libri preziosi. Allora mi alzai, cominciai quel giro indimenticabile: leggevo i titoli, annotavo. Sfolgiavo, memorizzavo i sommari. Ricordo i due tomi (il secondo solo di note!) dell'*Image et ressemblance au douzième siècle*, edizione Letouzey o i libri di Gilson, di Spicq, i volumi di Duns Scoto. Viaggiavo con Henry Corbin. Salivo le scale, ritornavo indietro: nuotavo sala dopo sala.³³

Naturalmente il fascino del lavoro scolastico non consiste solo nello studio di argomenti di grande interesse ma anche e soprattutto nella possibilità di interagire con gli studenti. In precedenza abbiamo preso in considerazione i risvolti negativi di ciò: i ragazzi che si hanno di fronte sono talvolta maleducati, poco interessati agli argomenti trattati e, a volte, alla cultura in generale. La realtà studentesca è però vasta e diversificata e, accanto a costoro, ci sono anche ragazzi intelligenti, rispettosi e sinceramente desiderosi di accrescere le proprie conoscenze. Interagire con costoro è proprio ciò che rende questa una delle professioni più affascinanti che ci siano. Il vedere un adolescente che ascolta con interesse, pone domande intelligenti e pertinenti che denotano la voglia di saperne di più e mostra anche un sincero affetto, che prescinde da considerazioni di tipo utilitaristico. Tutto ciò dà la forza di continuare a svolgere questo lavoro nonostante una busta paga offensiva e malgrado tutti i problemi precedentemente evidenziati.

Il libro di Antonella Landi è soprattutto una grande dichiarazione d'amore verso il suo lavoro e i suoi studenti, espressa attraverso il filtro costante dello scherzo e dell'ironia. Uno dei paragrafi più intensi è quello in cui paragona i nove mesi dell'anno scolastico al periodo di gravidanza. Il primo giorno di scuola è, soprattutto per i docenti più giovani, quello dell'emozione e del nervosismo indotti dal non sapere bene cosa stia per accadere, con quali studenti si lavorerà, se le cose si

³³ A. Colasanti, *op. cit.*, pp. 44-45.

evolveranno in maniera piacevole o meno. Esattamente come quando una donna apprende di essere incinta e si confronta con l'incognita di cosa potrà accadere nei mesi successivi.

Con il passare del tempo, ci si abitua gradualmente alla loro presenza, a sentirli parlare, si inizia a conoscerli, proprio come la futura madre che si abitua ad avere il nascituro dentro di sé e a sentire i suoi movimenti.

Di certo, mese dopo mese, non sono tutte rose e fiori, al contrario i problemi sono tanti e molto gravi, si prova stanchezza fisica e psicologica e talvolta persino un certo senso di nausea. Esattamente come in gravidanza. Infine,

[...] quando giugno arriva, sei distrutta, sfiancata, esausta. L'ultima campanella è quella che ti conduce in sala parto. La scuola è finita. Li lasci andare. Li lasci vivere. E come eri entrata nella loro vita, in punta di piedi, senza fare tanto chiasso, così te ne vai. Non c'è rimpianto in tutto questo, non c'è rammarico e non c'è tristezza. Un filo di malinconia, forse, ma sei contenta uguale, perché li sai in giro per il mondo mentre portano nella zucca quelle tre cose che (anche) tu hai insegnato loro e riflettono, nella propria, anche un po' della tua luce.³⁴

In fondo persino alcune delle situazioni problematiche precedentemente esaminate presentano un risvolto avvincente e stimolante. Non v'è dubbio che, in apparenza, non sia molto gradevole avere di fronte a sé degli studenti demotivati, disinteressati, il cui linguaggio del corpo (e talvolta anche quello verbale) manifesta il grande desiderio di essere altrove. Tuttavia, come alcuni degli autori fanno acutamente notare, sono proprio tali situazioni a rendere questo mestiere una grande sfida: far lezione davanti a studenti brillanti e preparati è certamente cosa molto bella, ma ancor più affascinante, da un altro punto di vista, è proprio il lottare per generare un minimo di interesse in ragazzi svogliati, o l'adoperarsi per rendere un argomento complesso comprensibile a degli studenti non molto virtuosi. Ciò è talmente stimolante che talvolta può portare un docente ad amare un allievo 'difficile' molto più di uno virtuoso e studioso.

³⁴ A. Landi, *op. cit.*, pp. 206-207.

Le riflessioni che Sandro Onofri fa nel suo *Registro di classe*, rivolgendosi idealmente a uno degli studenti più problematici con i quali egli abbia lavorato, fa emergere con chiarezza questo sentimento:

Io sono uno dei pochi professori che ti hanno trattato da uomo. Gli altri sono spesso andati avanti a forza di note disciplinari, rimproveri e sospensioni. Ti hanno bocciato due volte in dieci anni di scuola. Non hanno sopportato la tua apatia, si sono lasciati spaventare dalla tua arroganza. [...] Ma io ho la storia che ho, sono cresciuto in mezzo a ragazzi come te, sono cresciuto si può dire con tuo padre, e tutto di te mi parla: il tuo viso ingrugnato, quella testa rapata da un'orecchia all'altra [...] Ti capisco con uno sguardo, per affinità antropologica. Sarei stato anch'io come te se non mi fosse successo quello che mi è successo, e che adesso non posso raccontare qui. Quello che tu dici degli arabi, io quando avevo la tua età lo sentivo dire dagli uomini del mio quartiere a proposito dei calabresi. Non nascondo che da parte mia possa agire, nel nostro rapporto pedagogico, un qualche meccanismo di regressione, che mi porta a modificare in te quanto a suo tempo ho cambiato in me, magari meglio di come mi sia riuscito allora.³⁵

Anche sul terreno dei sentimenti che gli studenti nutrono verso i propri insegnanti non mancano passi di segno estremamente positivo. Se da un lato sono estremamente frequenti le pagine che evidenziano un rapporto molto problematico, tuttavia alcuni dei testi descrivono anche situazioni di tipo diverso, con ragazzi che provano stima e affetto verso i docenti o, talvolta, persone adulte che, ripensando al periodo scolastico, ricordano con gratitudine i professori e i loro insegnamenti.

Nel romanzo di Paola Mastrocola *Una barca nel bosco* troviamo la bella figura di madame Pilou, insegnante madrelingua di francese nella scuola media di Gaspare. È una signora di mezza età che ama profondamente il proprio lavoro e riesce a trasmettere al giovane un grande interesse per lo studio delle discipline umanistiche. A tal fine spesso dedica una parte del suo tempo libero a conversare con lui su temi letterari e persino a fargli alcune ore di lezione a titolo gratuito, per il puro piacere di farlo:

A un certo punto non le bastava di essere la mia insegnante di francese, ha cominciato a insegnarmi anche il latino. Non so, io non gliel'avevo certo chiesto,

³⁵ S. Onofri, *op. cit.*, pp. 18-19.

ma lei diceva che ero troppo bravo e non mi bastava quel poco che si faceva a scuola, diceva che non era latino quello. Così ogni tanto andavamo a passeggiare dalle parti del porticciolo, dove il paese finisce, e lei tirava fuori un suo vecchio libro di versioni, con le pagine tutte gialle e mi diceva: Traduci. E io traducevo per delle ore, e lei mi diceva se andava bene o no.³⁶

Le parole con cui il ragazzo ricorda la sua ex professoressa sono sempre improntate a grande nostalgia e a una stima che il tempo non ha scalfito.

Per quanto concerne l'immagine che la società ha dell'istituzione scolastica e dei suoi operatori, non sono molti i brani che ci presentano situazioni in controtendenza rispetto al quadro negativo precedentemente delineato. Tuttavia la letteratura degli ultimi anni ci offre qualche spunto di segno diverso anche su questo tema. Paolo Cardoni (al cui *Insegnanti di carta* siamo debitori per molte interessanti informazioni e riflessioni sulla recente narrativa di argomento scolastico) ha fatto acutamente notare che proprio un romanzo che non si occupa apertamente di scuola, quale *Caos calmo* di Sandro Veronesi, contiene in realtà una grande espressione di amore verso questa istituzione e il ruolo che essa ancora riveste, nonostante tutto, nella nostra società.

Il romanzo, come noto, parla di un uomo che, dopo la morte della moglie, intraprende un percorso di ricostruzione interiore proprio trascorrendo buona parte del suo tempo seduto di fronte alla scuola frequentata dalla figlia di dieci anni. Il sapere che la sua bambina passa diverse ore al giorno in tale struttura è per lui motivo di grande rasserenamento interiore, poiché è certo che in quel luogo la sua crescita avverrà in maniera sana e corretta:

[...] questo luogo, descritto solo dall'esterno, è tuttavia 'sentito' come un luogo pieno di rapporti umani e di attività e quindi, indipendentemente dalla qualità di essi, favorevoli ad una lenta costruzione di sé, faticosa ma comunque assistita e, in qualche modo, protetta: un luogo che, se non ci fosse, dovrebbe essere inventato. [...] E in un certo senso è bello proprio questo suo star fuori dalla scuola, questo implicito e irriflesso fidarsi degli insegnanti, di cui ci fa percepire il lavoro lento, quotidiano, imperfetto, ripetitivo, eppure importante.³⁷

³⁶ P. Mastrocola, *Una barca nel bosco*, Parma, Guanda, 2004, pp. 36-37.

³⁷ P. Cardoni, *Insegnanti di carta*, Roma, Valore Scuola, 2008, p. 61.

Nonostante tutti i gravi problemi, ne vale comunque la pena

Giunti alla fine del nostro percorso di lettura, tirando le somme di quanto già osservato, ci pare abbastanza evidente che il principale dei sentimenti espressi dagli insegnanti che, negli ultimi anni, hanno scritto di scuola, sia proprio un forte senso di malessere e disagio. La concreta realtà quotidiana dell'insegnamento è diversa da ciò che probabilmente essi prevedevano e speravano quando hanno deciso di intraprendere questa carriera. Il desiderio di trascorrere le proprie giornate studiando e trasmettendo conoscenze agli studenti si scontra ora con l'obbligo di dedicare molto tempo a pratiche burocratiche noiose e spesso pressoché inutili. Il piacere di instaurare con gli allievi un rapporto basato sull'intesa intellettuale è cosa molto rara, ben più spesso bisogna misurarsi con il disinteresse e talvolta anche con la maleducazione dei giovani che si ha di fronte. La speranza di essere guardati con rispetto e considerazione dalla comunità nella quale si vive deve fare i conti con la graduale decadenza dell'immagine dell'insegnante a livello sociale. La stessa modestia delle retribuzioni, pur largamente prevedibile, appare oggi ai loro occhi nelle sue conseguenze concrete ed effettive, nel senso che essi si rendono ora conto davvero, sulla propria pelle, di cosa significhi dover affrontare la vita quotidiana con una busta paga così bassa.

Tale disagio, evidente e palpabile un po' in tutti gli autori esaminati, è proprio ciò che li spinge a scrivere e a mettere al centro dei propri testi la scuola e i suoi problemi. Sia che si tratti di narrativa, sia di testimonianze sulla propria vita lavorativa o di testi saggistici veri e propri, è evidente che ciò che li motiva è in larga parte proprio il desiderio di esternare questo malessere, condividerlo con i propri lettori, ma anche, più costruttivamente, esporre i problemi che oggi affliggono il mondo della scuola e, perché no, dare anche un piccolo contributo alla loro risoluzione.

Se da un lato è difficilmente negabile che questa sia la componente principale dello stato d'animo della maggior parte degli autori, è tuttavia anche vero che con essa ne coesiste un'altra, quasi altrettanto rile-

vante: la ferma convinzione che, nonostante tutti i problemi, comunque questo resti uno dei lavori più affascinanti che vi siano. Malgrado tutti gli aspetti negativi, la vita quotidiana dell'insegnante rimane piena di emozioni e soddisfazioni che danno la certezza che senza dubbio ne vale la pena. La principale ragione di ciò è certamente rappresentata dal rapporto con gli studenti, che è pienamente gratificante quando essi studiano con impegno e buoni risultati e, quando ciò non accade, permette comunque al docente di misurarsi con il complesso e stimolante compito di ottenere con loro, gradualmente, qualche valido risultato.

Al di là di ciò, da un altro punto di vista, proprio la complessità dei problemi che affliggono il mondo della scuola è un eccellente motivo per rimanere al suo interno e dare il proprio contributo al miglioramento della situazione:

Scendere dalla scala. Un gradino alla volta, dapprima adagio, poi sempre più velocemente.

Ammirati, onorati, rispettati, ignorati, criticati, contestati, detestati.

Il percorso, nella coscienza collettiva, è stato più o meno questo, riguardo a maestri e professori. Ma i gradini, con uno scatto di orgoglio, si possono risalire, non solo per recuperare la dignità sociale e personale, ma soprattutto per lavorare al meglio. E per provare ancora quelle emozioni che regalano un attimo di esaltante onnipotenza. La prima volta che un bambino afferra il concetto di numero, che un ragazzo esprime un'osservazione originale su una poesia, a cui il professore non aveva mai pensato e che dilata il senso dei versi in una direzione nuova. Veder sbocciare e crescere, e sapere di aver determinato o favorito il processo.

Detestati, contestati, criticati, ignorati, rispettati. Arrivi fin lì. E se la parte migliore del Paese ci sosterrà, sarà un bene per tutti.³⁸

³⁸ M. Oggero, *Orgoglio di classe* cit., pp. 94-95.

Maria Cristina Figorilli

A proposito di un recente volume donnesco:
La donna nel Rinascimento meridionale

A partire dagli anni Ottanta del Novecento gli studi sulla donna nel Cinquecento e più in generale nella società di Antico Regime si sono andati sempre più intensificando, facendo luce su aspetti a lungo ignorati dalla critica.¹

Rispetto ad altri secoli, il Cinquecento è apparso un terreno di indagine privilegiato in questa direzione, tra l'altro perché attraversato non solo da una costante attenzione alla questione dell'*institutio* femminile (in linea con la precettistica comportamentale che domina e regola ogni aspetto e forma del vivere sociale) ma anche dal fiorire di un nuovo genere dedicato all'eccellenza donnesca.

Il panorama cinquecentesco della produzione muliebre è senz'altro intricato, connotato dalla compresenza di più orientamenti che colloquiano, confrontandosi e scontrandosi, a distanza. Se si mette da parte il fenomeno, anch'esso tutto cinquecentesco, delle poetesse, che solleva la questione del particolare impatto del 'maschile' codice petrarchesco, l'unico del resto praticabile, sulle esperienze esistenziali e letterarie di soggetti che devono affermarsi per la prima volta sulla scena

* M. Santoro (a cura di), *La donna nel Rinascimento meridionale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 11-13 novembre 2009), Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010.

¹ Per una bibliografia essenziale rinvio alla *Presentazione* di M. Santoro, in *ibidem*, p. 10 e, ovviamente, ai riferimenti bibliografici presenti nei contributi.

culturale, e ci si concentra solo sulla trattatistica dedicata alle donne, ci si immerge in una produzione eterogenea, dove si impongono diverse istanze, misogine, cristiane, riformate, controriformate, che a loro volta si appoggiano su diversi saperi (teologico, filosofico, scientifico, medico, letterario, giuridico). Una tradizione millenaria, biblica, greca, latina, medievale, assimilata anche attraverso repertori, raccolte di sentenze, compilazioni enciclopediche, si deposita sul cospicuo numero di trattati, dialoghi, orazioni che, ragionando di donne, chiamano in causa inevitabilmente altre tematiche come l'amore, la bellezza, l'istituzione del matrimonio e della famiglia.

Come prima accennato, all'interno della variegata produzione sulla donna, si distingue il microgenere letterario della superiorità femminile, che mostra con evidenza come questa materia abbia forti implicazioni morali, filosofiche e religiose. Come noto, l'opera di riferimento per la rivalutazione della figura muliebre è *Le virtù delle donne* di Plutarco, cui è da affiancare almeno il *De mulieribus claris* di Boccaccio:² in ambito cinquecentesco, poi, il testo archetipico della letteratura comportamentale, il *Cortegiano*, anche sul versante più specifico dell'etica femminile, si offre come modello in virtù della galleria delle eroine e della casistica dei comportamenti femminei, esibite nel terzo libro. Tuttavia, l'opera che avvia il rilancio del genere nel Cinquecento è il *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Agrippa, pubblicato ad Anversa nel 1529, per i tipi di Michiel Hillen,³ anche se, ad essere precisi, qualche anno prima, in Italia, Galeazzo Flavio Capra, milanese alla corte sforzesca, aveva dato alle stampe il *Della eccellenza et dignità delle donne* (Roma, Francesco Minizio Calvo, 1525 e Venezia, Gregorio de' Gregorii, 1526), precocissimo esempio di scrittura filogina.⁴ Proprio il

² Un fortunato volgarizzamento del plutarqueo *Mulierum virtutes* è quello ad opera di Giovanni Tarcagnola incluso nella *Seconda parte de le cose morali di Plutarcho [...]* (Venezia, Michele Tramezzino, 1548). Il trattato di Boccaccio è volgarizzato da Giuseppe Betussi, «con un'additione fatta dal medesimo» e pubblicato nel 1545 (Venezia, Comin da Trino).

³ Il volgarizzamento – da una traduzione francese – uscì da Giolito nel 1545, seguito da una *Oratione in lode delle medesime* di Alessandro Piccolomini; un'anonima traduzione dal francese, uscita a Venezia nel 1544, è attribuita da N.F. Haym a Francesco Coccio.

⁴ Un censimento dei testi ascrivibili al genere della *laudatio mulierum* era stato allestito da C. Fahy, già negli anni Cinquanta del Novecento, in appendice al saggio *Three Early*

nome di Agrippa all'interno di questa produzione dissipa ogni tentazione di liquidare questa tipologia letteraria come *divertissement* o moda culturale: riaffrontare con nuove argomentazioni il tema della donna significa colpire il sistema culturale fondato sul connubio dell'*auctoritas* aristotelica e della teologia scolastica, significa azzerare un patrimonio di valori e convenzioni, demolire la roccaforte delle certezze morali e religiose, per secoli coltivate e conservate con l'ausilio delle teorie filosofiche, mediche e giuridiche. Non è un caso che un cultore del paradosso, vicino ai circoli spirituali e riformati sorti in Italia, come Ortensio Lando, si cimenti nelle lodi delle donne nel secondo libro delle *Forcianae Quaestiones* e nel paradosso XXV:⁵ al pari dell'elogio dell'ignoranza o della follia, l'esaltazione della donna diventa un mezzo per ribaltare la *doxa*, per dire l'indicibile, per interpretare in modo non ortodosso le Scritture, per attaccare la tirannia del principio d'autorità con la forza corrosiva del dubbio, del relativismo e dell'ambivalenza.

Qui mi limito a citare due contributi che proprio negli anni Ottanta hanno richiamato l'attenzione su questa non secondaria tipologia di scrittura, avviando quella ripresa di interesse che a tutt'oggi continua:

Renaissance Treatises on Women, «Italian Studies» XI, 1956, pp. 30-55. Qui mi limito a ricordare: Sperone Speroni, *Della dignità delle donne* (incluso nell'edizione aldina dei *Dialoghi* del 1542); Bernardo Spina, *Illustrazione della eccellenza delle donne* (Milano, 1544; opera di cui sembrano essersi perse le tracce, ma citata, come segnala Bonghi, da Doni nella *Libreria* e da Ruscelli nella *Lettura sopra un sonetto del Marchese della Terza*; ai quali si può aggiungere Lando, per cui si veda la nota successiva); Vincenzo Maggi, *Un brieve trattato dell'eccellenza delle donne* (Brescia, Damiano de Turlini, 1545; seguito dalla ladiana *Essortatione a gli huomini perché non si lascino superar dalle donne*); Lodovico Domenichi, *La nobiltà delle donne* (Venezia, Giolito, 1549; probabile plagio di un trattato intitolato *Difese delle donne* di Domenico Brunì, pubblicato alcuni anni dopo, nel 1552, a Firenze, presso i Giunti).

⁵ O. Lando, *Che la donna è di maggior eccellenza che l'uomo*, in *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 223-236. A Lando si deve anche l'allestimento dell'antologia giolitina *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori* (Venezia, 1548). Un canone degli scrittori cimentatisi nelle lodi delle donne è offerto da Lando stesso nelle *Consolatorie*, precisamente nella *Consolatoria del S. Benedetto Agnello alla S. Susanna Valente che si doleva d'esser nata femina*: «Se alcuno vi rinfaccia la debolezza et imperfezione del sesso femminile, armatevi con le belle difese che per cotal sesso ha fatto Cornelio Agrippa, Galeazzo Capra, Lando, Spina e sopra tutti questi, ultimamente, Messer Lodovico Domenichi» (si cita da O. Lando, *Paradossi* cit., p. 224).

il saggio di Francine Daenens, *Superiore perché inferiore* e il saggio introduttivo di Maria Luisa Doglio all'edizione da lei curata dell'opera di Galeazzo Flavio Capra.⁶

E se ad apertura di questa nota si è voluto brevemente indugiare sul genere dell' 'eccellenza femminile' lo si è fatto per ragioni di interesse personale, legato agli ambiti di ricerca più familiari a chi scrive, non certo per privilegiare una prospettiva rispetto all'altra. Anzi, a voler essere onesti, con il genere della *laus mulierum*, anche se ha l'importante valore di ribaltamento della reazionaria visione misogina, non si esce dall'analisi di scritture pur sempre maschili, fatte salve alcune tarde eccezioni (accompagnate dalla *vituperatio virorum*).⁷ Senza con questo negare valore documentario all'indagine letteraria, che, dietro filtri idealizzanti, oppure prospettive teorizzanti, può sempre fornire indirettamente indicazioni su forme ed esperienze di vita reale, risulta sempre più evidente l'utilità di intrecciare prospettive metodologiche diverse. Fortunatamente anche in altri ambiti di studio la ricerca sulle donne è andata avanti e continua ad andare avanti come mostra il ricco volume, denso di interventi, che qui si vuole presentare: *La Donna nel Rinascimento meridionale*.

Il volume, che raccoglie gli atti del convegno internazionale svol-

⁶ F. Daenens, *Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento*, in *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, a cura di V. Gentili, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 11-50 (alle pp. 41-50 riproduce, con aggiunte, il citato censimento approntato da C. Fahy); M.L. Doglio, *Introduzione*, a G.F. Capra, *Della eccellenza e dignità delle donne*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni, 2001 [1988], pp. 13-62. Di Daenens si veda anche *Donne valorose, eretiche, finte sante. Note sull'antologia giolittina del 1548*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia, secoli XV-XVII*, a cura di G. Zarrì, Roma, Viella, 1999, pp. 181-207.

⁷ Si pensi ai testi di Lucrezia Marinelli, *Le nobiltà, et eccellenze delle donne, et i difetti, e mancamenti de gli huomini* (Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1600) e di Moderata Fonte, *Il merito delle donne [...]. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e più perfette de gli huomini* (Venezia, Domenico Imberti, 1600). Solo un anno prima Giuseppe Passi aveva pubblicato il fortunato *I donneschi difetti* (Milano, Pacifico Pontio, 1599) e Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1599), che compendia a fine secolo tutta la topica misogina classica e cristiana. Per quanto riguarda il vituperio maschile, pionieristici i versi della prima edizione delle *Rime* di Laura Terracina (Venezia, Giolito, 1548), come segnalato nel contributo di M. López Suárez (cfr. *infra*, p. 160). Sul *Merito delle donne* si veda l'edizione curata da A. Chemello (Venezia-Mirano, Eidos, 1988).

tosì a Roma nelle giornate dall'11 al 13 novembre 2009 e promosso dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, offre agli studiosi un panorama assai articolato e ricco dell'universo femminile di area meridionale in un arco di tempo che va dal Quattrocento al Seicento. Il numero cospicuo degli interventi – ben ventinove – e il taglio interdisciplinare fanno del volume un utile strumento di approfondimento della condizione della donna e del suo ruolo nella società rinascimentale, indagati secondo prospettive diverse: letteraria, drammaturgica, figurativa, iconografica, storica, medica, giuridica, bibliologica. È proprio l'intreccio dei metodi di ricerca, per cui all'analisi e all'interpretazione di testi e immagini si affiancano scavi nelle varie ramificazioni dell'indagine storica (storia della cultura, delle idee, del libro, delle istituzioni religiose, della medicina, del diritto), a costituire il maggior pregio di un volume che immerge il lettore in un mondo a lungo negletto dagli studi e che soltanto negli ultimi decenni ha cominciato ad essere riportato gradualmente alla luce. Ma ovviamente, come non mancano di osservare molti degli autori negli interventi qui raccolti, c'è ancora molto da lavorare per far riemergere nelle debite proporzioni l'impegno e il lavoro delle donne, anche al di fuori dello spazio domestico tradizionalmente riservato loro. Le donne, come noto, nei secoli presi in considerazione dal volume (e non solo), hanno operato in contesti giuridici, condizionanti le forme del vivere quotidiano, fondati sulla loro marginalizzazione ed esclusione dalla sfera del pubblico in ogni sua manifestazione, fatte salve alcune rare eccezioni relative a figure femminili di alto rango.

Il volume, dopo una *Presentazione* del curatore, M. Santoro, e la *Cronaca del convegno* redatta da P. Pagano (a cui si deve anche il finale *Indice dei nomi*), si apre con la sezione *La letteratura*, che, a sua volta, inizia con il breve contributo di M. Cataudella, *Carlo Gesualdo: una tragedia familiare*, dedicato alle vicende tragiche di due donne sul finire del Rinascimento: Maria d'Avalos, moglie del «principe dei musicisti», Carlo Gesualdo, uccisa insieme al suo amante, Fabrizio Carafa, per adulterio (cruento episodio, questo, che ispirò la letteratura a partire dai contemporanei – una precoce eco è nei versi di Tasso – per

arrivare fino al Novecento, offrendosi come soggetto per film e sceneggiature), ed Eleonora d'Este, seconda moglie di Gesualdo, anche lei, per altri motivi, figura tragica di donna, malata di depressione, con una fede ossessiva, trasmessagli dal consorte, in maghi e fattucchiere. Segue il saggio di M. Palumbo, *Le «trame» al femminile*, che offre un'analisi dell'esigua produzione lirica di Isabella di Morra pervenuti (in tutto dieci sonetti e tre canzoni). Il piccolo *corpus* è interpretato alla luce delle corrispondenze con il petrarchismo contemporaneo, nei cui confronti la poetessa mantiene un atteggiamento di imitazione ortodossa, pur concedendosi qualche scarto che avvicina i suoi versi alla maniera degli autori meridionali. La vicenda dolorosa di Isabella, l'esistenza schiacciata dalla violenza familiare, sottolineata dalla cupa scenografia con cui nei versi si allude ai propri luoghi («ruinati sassi», «orride ruine»), la forte soggettività del suo canto si dà nelle forme di un recupero sorvegliato e attento dei moduli più codificati della tradizione, per cui privato e artificio si intrecciano nel segno della dignità dello stile. Il successivo saggio di F. Luise, *La figura femminile nel Novellino di Masuccio Salernitano*, come chiaramente indicato dal titolo, si concentra sui modi in cui è tratteggiata la figura della donna nell'opera novellistica di Masuccio, che offre, a tale riguardo, utili dettagli sulla reale condizione sociale femminile in area meridionale. La rappresentazione della donna come essere irrazionale, dominato da incontrollate pulsioni sessuali, si collega alla tradizione misogina, assorbita dall'autore soprattutto durante la sua formazione svoltasi a stretto contatto con gli ambienti religiosi e con la cultura degli *exempla* e delle predicazioni. Chiude la sezione il saggio di C. Ranieri, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, dedicato appunto al fermento culturale, accompagnato a fervore spirituale, che contrassegnò nel primo trentennio del Cinquecento il gruppo di letterati (Jacopo Sannazaro, Cariteo, Galeazzo di Tarsia, Girolamo Britonio, Antonio Minturno, Giano Anisio, Marcantonio Flaminio, Bernardo Tasso, i fratelli Folengo) che gravitarono intorno al castello ischitano, divenuto in quegli anni, grazie anche alle capacità relazionali e alla sensibilità culturale di Vittoria Colonna, oasi di pace, rifugio dalle violenze del Sacco di Roma. Op-

portuno il riferimento all'asse veneto-campano che si forma in quegli anni, determinante per la diffusione in area meridionale della spiritualità riformata: basti pensare ai fratelli Folengo, e in particolare alla circostanza che Teofilo compose proprio nell'eremo di San Pietro a Crapolla, nella penisola Sorrentina, il poema sacro *La Umanità del Figliuolo di Dio* (1533).

La seconda sezione, *Teatro, musica, danza*, è composta di due contributi, T. Fiorino, *La santità femminile tra iconografia e drammaturgia nel Cinquecento meridionale* e N. Mancinelli, *Passione, norma e trasgressione. Gli effetti dell'amore nelle eroine di Giovan Battista Della Porta*. Il primo studia l'iconografia della Madonna Addolorata e di Maria Maddalena, in rapporto alle sacre rappresentazioni meridionali, nonché quella della Madonna con Bambino in relazione alle sacre rappresentazioni presepiali della Natività. Ad esempio, il *Compianto sul Cristo morto* della Chiesa di Sant'Anna ai Lombardi di Monteoliveto, eseguito da Guido Mazzoni nel 1492, che presenta un gruppo di statue, tra cui appunto la Madonna Addolorata e Maria Maddalena, può essere analizzato in relazione alle sacre rappresentazioni aversane, messe in scena il giovedì santo nella chiesa dell'Annunziata dal 1534 in poi (autore prolifico di questi testi fu Giovanni De Baldariis). Il secondo contributo è dedicato al tema dell'amore nelle due commedie di Giovan Battista Della Porta, *Olimpia* e *La Fantescia*: all'amore onesto che si configura con l'amore coniugale, in perfetta sintonia con il clima controriformistico, e in antitesi con l'esaltazione cortese dell'amore adulterino ed extraconiugale, si contrappone l'amore carnale, 'basso', relegato nel mondo dei servi, e quello ridicolo, grottesco e sconveniente dei vecchi. Il tema dell'amore viene indagato con attenzione agli effetti che esso determina sugli intrecci comici e con particolare riguardo ai rimandi al canonico trattato in materia erotica, il *De amore* di Andrea Cappellano, nonché alle figure delle innamorate decameroniane.

La successiva sezione, *Le scienze della natura*, si apre con il saggio di D. Castelli, *Simone Porzio e il 'De puella germanica': echi italiani di un dibattito europeo*, che è dedicato all'analisi del trattatello di Simone Porzio, *De puella germanica*, ispirato al mirabile caso di una

fanciulla tedesca anoressica, caso che suscitò un notevole clamore, come dimostra la fioritura in Germania di trattati medici, pamphlet, versi, incisioni, incentrati sull'insolito fenomeno. Del trattato di Porzio, che attribuisce la causa dell'inedia a uno squilibrio umorale, si ebbe, dopo una prima edizione nel 1542, un volgarizzamento (stampato per i torchi di Lorenzo Torrentino nel 1551) voluto da Cosimo I de' Medici, per opera di Giovan Battista Gelli, volgarizzamento che rientrava in pieno nel programma di divulgazione scientifica intrapreso dall'Accademia Fiorentina sotto il patrocinio del duca. Segue il saggio di M. Conforti, *Vetulae, matrone, mammane. Le donne e la cura*, la cui prima parte è dedicata alla storia della medicina 'colta' nel Cinque-Seicento, con riferimenti alle diverse periodizzazioni fornite dalla letteratura contemporanea in merito sia al superamento delle posizioni aristoteliche, incentrate sull'inferiorità fisiologica della donna, sia al consequenziale ma lento approdo alle teorie fondate sulla differenza sessuale e sul riconoscimento del ruolo della donna nel processo riproduttivo. La seconda parte del saggio si concentra sul fenomeno delle donne curanti, che in area meridionale nel corso del Rinascimento vide un graduale ridimensionamento, fatta eccezione per le ostetriche, le 'matrone', donne di classi agiate che svolgevano normalmente attività peritali. Tra le donne curanti anche la figura topica della *vetula* o *muliercula*, la donna che si improvvisava curatrice pur senza averne alcuna capacità. Chiude la sezione il contributo di C. Bottiglieri, *Medicina e cure di donne tra Medioevo e Rinascimento: la memoria delle mulieres salernitanae*, che si sofferma in particolare sul caso 'Trotula', titolo sotto cui tra il XII e il XVI secolo circolavano tre trattati medici, pubblicati nel 1544 a Strasburgo dal medico tedesco Georg Kraut, che intervenne con forti manipolazioni sui testi, sottoposti a una revisione in senso umanistico, scegliendo il titolo comune di *De passionibus mulierum (ante, in et post partum)*. Il diminutivo 'Trotula' designava inizialmente un titolo, ovviamente da collegarsi alla donna salernitana Trota o Trocta, realmente esistita intorno al XII secolo, autrice di un ampio trattato di cui ci sono pervenuti solo frammenti.

La quarta sezione, *Donna e società laica*, si apre con il saggio di G.

Muto, *Gli spazi pubblici femminili nei cerimoniali pubblici napoletani*, che offre un quadro del cerimoniale di corte nella Napoli dei vicere, ricavando una serie di utili informazioni da alcune scritture redatte dai maestri di cerimonie o comunque dal personale addetto alla corte. Se il potere viceregio si esibisce pubblicamente attraverso un sistema e un apparato rigidamente subordinati a protocolli, a regole e al cerimoniale tipico delle corti reali, e se il viceré assume su di sé i tratti della sovranità, la viceregina (depauperata – dalla natura di una carica, come quella viceregina, sottoposta a limiti temporali e di tipo elettivo – dell'importante ruolo di 'garante' della discendenza dinastica) si muove in una sfera privata e familiare, senza possedere quella 'riconoscibilità' pubblica e quegli spazi di autonomia, di cui godevano ad esempio le regine spagnole. Il successivo contributo di F. Guardiani, *Da Ariosto a Marino, da Alcina a Falsirena: la maga seduttrice fra tradizione e innovazione*, studia l'evoluzione di una figura topica, la maga seduttrice, dal *Furioso* di Ariosto all'*Adone* di Marino. Se l'Alcina ariostesca non esce dall'immagine stereotipata e tradizionale della Circe omerica, la Falsirena mariniana si 'umanizza', grazie al sentimento e al turbamento d'amore, condividendo la sua esperienza personale di metamorfosi positiva con altri personaggi del poema, quali il cinghiale e Polifemo, entrambi bruti assassini, che si riscattano elevandosi alle forme della più alta umanità, in virtù di processi psicologici connaturati a un'idea della soggettività e dell'individualità più complessa e problematica che fa dell'*Adone* il primo romanzo moderno. La sezione si chiude con il saggio di F. Decroisette, *Penelope nelle tragedie di Giovan Battista Della Porta: da mito a personaggio*, dedicato al personaggio di Penelope nelle due tragedie 'omeriche' di Della Porta, *Penelope* (1591) e *Ulisse* (1614). Nelle due tragedie, che oltre alla distanza cronologica si differenziano per l'adozione di un diverso registro tragico (tragicommedia, la prima, tragedia pura, la seconda), si compie il processo di trasformazione della figura di Penelope da mito a personaggio teatrale. La Penelope dell'aportiana non è solo la donna casta, virtuosa, prudente, costante della fonte e della tradizione: il personaggio acquista una dimensione più complessa, configurandosi in

primo luogo come madre che parla e agisce sulla scena mossa da un profondo e viscerale amore materno, sentimento che viene declinato nell'ultima tragedia nei modi tipici dell'orrore tragico, per cui la Penelope-madre, di fronte alla condanna a morte del figlio decisa da Ulisse, si radicalizza nella Penelope-sposa vendicatrice, in un rapporto di irriducibile antagonismo con il marito.

Segue la sezione, *In convento*, che si compone dei contributi di A. Valerio, *Donne e religione a Napoli tra riforme e controriforme (1520-1580)* e di G. Zarri, *Santità femminile in transizione e modelli agiografici: studi recenti*. Il primo contributo si sofferma in particolare sull'importante opera di riforma religiosa promossa a Napoli da Maria Longo, che riuscì a creare con l'appoggio di altri personaggi una rete assistenziale medica e spirituale, testimoniata dall'istituzione dell'ospedale degli Incurabili e dalla fondazione del primo monastero delle donne Cappuccine, in linea con gli orientamenti più autentici della riforma di stampo erasmiano e valdesiano, caratterizzata dal connubio di una religiosità vissuta nelle sue forme più intimistiche e di una religiosità praticata al servizio dei bisognosi e degli infermi. Il secondo contributo offre una rassegna bibliografica e una ricognizione delle principali linee di ricerca con cui, secondo diverse prospettive e varie metodologie disciplinari, negli ultimi anni si studiano i differenti modelli agiografici. Proprio in anni recenti la storia della santità, confinata a lungo nell'agiografia, oppure considerata fenomeno della cultura popolare, ha acquistato un proprio statuto, non senza avvalersi del fondamentale apporto di altre discipline, quali la storia dell'arte e quella del libro.

La sesta sezione, *Le norme di comportamento*, si apre con il contributo di E. Novi Chavarria, *Dame di corte, circolazione dei saperi e degli oggetti nel Rinascimento meridionale*, che offre un panorama delle donne delle corti meridionali che svolsero attività culturale, esercitando vere e proprie politiche mecenatistiche. Attraverso la committenza, lo scambio di oggetti e manufatti artistici, la prassi collezionistica (si pensi alla biblioteca allestita da Silvia Piccolomini, quarta duchessa d'Amalfi), contribuirono notevolmente all'incremento e alla

circolazione delle più svariate forme artistiche, spesso esportando altrove la cultura del paese di provenienza (come testimoniano i casi di Eleonora d'Aragona, andata in sposa al duca di Ferrara, e di Bona Sforza, figlia di Isabella d'Aragona, al re di Polonia, Sigismondo I), oppure riuscendo a far convergere intorno a loro, tenendola in vita, una moltitudine di fermenti culturali (come testimonia il caso del cenacolo ischitano – animato, oltre che dalla più nota Vittoria Colonna, da Costanza d'Avalos e da Maria d'Aragona – o quello della corte raccolta intorno a sé da Roberta Carafa). Il secondo contributo, di M. Benaiteau, *Tracce e spie letterarie di storia delle donne del Regno di Napoli tra XV e XVI secolo*, mette in luce come la produzione maschile, ad esempio la trattatistica, fornisca un'immagine della condizione delle donne diversa da quella che fuoriesce dalla consultazione dei materiali d'archivio, come atti notarili, atti processuali civili e penali, documenti di famiglie aristocratiche, ecc. Se i trattati di area meridionale, come quelli di Pontano o di Diomede Carafa, ripropongono un'immagine di subalternità della donna, non molto distante dalle teorie aristoteliche, le fonti archivistiche lasciano trasparire una realtà diversa, ovviamente in riferimento al ceto nobiliare e, nella fattispecie, alle questioni amministrativo-patrimoniali. Un'attenzione, poi, ai particolari della vita quotidiana, con riguardo alle donne, può venire da una produzione meno seria rispetto a quella trattatistica, come ad esempio, dai versi di Tansillo (la *Balia*) o da uno scritto, sorta di «guida turistica», come il *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della Nobilissima Città di Napoli*, di Gian Battista Del Tufo (1588), che si distanziano dai tradizionali contenuti misogini, ben attestati, per esempio, negli scritti di medici, come Giovanni Camillo Maffei o Michelangelo Biondo. Chiude la sezione il saggio di M. López Suárez, *Gestualità ed espressione. Civil conversazione e silenzio. La scrittura*, che dopo aver fornito un quadro della produzione trattatistica sulle donne, nel duplice filone misogino e laudativo, si sofferma sull'analisi dei componimenti lirici di Laura Terracina, concentrandosi finemente sul rapporto tra la consapevolezza dell'«industriosa fatica» (cioè l'impegno profuso nell'acquisizione dell'abilità poetica al fine di

conquistare uno spazio da sempre negato alle donne, di autolegittimare la propria produzione) e l'elaborazione di una 'retorica donnesca' fondata ad esempio sul frequente ricorso all'antitesi «stile virile»/«stile donnesco», o sulla ripetizione di termini rinvianti all'area semantica della scrittura (mano, carta, penna, inchiostro); ripetizione che lascia trapelare l'intento polemico di rivendicare la possibilità di dedicarsi all'attività intellettuale (rappresentata appunto dalla pratica della scrittura) e di sostituire ai tradizionali strumenti assegnati alle donne (ago, filo, fuso) ben altri strumenti (appunto quelli relativi all'atto dello scrivere). Il saggio contiene anche interessanti osservazioni sul ruolo svolto da Giolito nella promozione di una letteratura al femminile, divenuta, proprio grazie al suo programma editoriale, un genere alla moda e di largo consumo (anche in riferimento alla stessa raccolta della Terracina, forte il sospetto che si trattasse di un'operazione commerciale, al cui successo contribuirono, accanto a Giolito, letterati, tra cui Domenichi e Dolce).

La settima sezione, *Le arti figurative*, inizia con il contributo di P. Zito, *Né sante né regine. Le labili tracce del femminile cartaceo*, che studia la presenza di soggetti femminili nelle incisioni. Se dal volume stampato in tipografie veneziane, *De li abiti antichi e moderni di diversi parti del mondo*, di Cesare Vecellio, cugino di Tiziano (I ed. 1590, II ed. 1598) – che dedica alcune pagine anche ai costumi in auge tra le donne del Regno di Napoli, mostrando fedeltà nella riproduzione dettagliata delle vesti e delle acconciature –, si passa alla produzione libraria del Mezzogiorno, dall'incunabolistica ai primi del Seicento, si può osservare che l'iconografia femminile si connota nella trasposizione di concetti astratti. Dall'analisi di xilografie e di marche tipografiche utilizzate dall'editoria meridionale emerge non solo l'esiguità della presenza femminile ma anche, qualora il soggetto sia muliebre, la forte componente allegorica e simbolica che caratterizza le immagini. Unica eccezione sembra essere costituita dalla presenza di vignette in stampe di piccolo formato destinate al largo consumo, che forniscono immagini rinvianti a forme di vita più quotidiana e in ogni caso più realistiche. Segue il saggio di C. Lenza, *Le donne e le arti figurative*

nel *Rinascimento napoletano: pratica artistica, committenza e iconografia*, che – dopo aver fatto il punto delle indagini e degli ancora troppo esigui dati acquisiti (fatta eccezione per le importanti iniziative intraprese dalle principesse aragonesi presso le corti dei consorti) sull'effettiva presenza delle donne napoletane nella produzione artistica rinascimentale in qualità di artiste in prima persona o di committenti, o di soggetti iconografici – si sofferma in particolare sull'analisi delle figure muliebri in diverse opere pittoriche e scultoree, tra cui il polittico di San Vincenzo Ferrer, tra i più noti esempi di committenza femminile a Napoli (voluto da Isabella di Chiaromonte, moglie di Ferrante, per la chiesa domenicana di San Pietro Martire), e l'Arco di Alfonso in Castelnuovo, il più celebre tra i monumenti civili. Nel primo caso, si indugia sulla rappresentazione di Isabella stessa, raffigurata insieme ai due figli inginocchiata nell'atto di leggere un libro di preghiera, nel secondo si avanzano ipotesi interpretative di particolari di due enigmatiche scene erculee collocate in punti difficilmente visibili (e per tale motivo assenti nelle svariate rappresentazioni dell'Arco). Segue il contributo di G. Toscano, «*El simulacro et retracto de sua divina immagine*». *Scambi di doni tra Costanza d'Avalos e Isabella d'Este*, che, dopo essersi soffermato sui ritratti della discendente aragonesa, Eleonora d'Este e della cognata Ippolita Maria Sforza (moglie di Alfonso duca di Calabria, nota anche per essersi fatta sistemare uno studiolo all'interno di Castel Capuano, «primo esempio di stanza di lavoro e di meditazione organizzato da una donna nell'Italia del Rinascimento»), presenti in preziosi codici elegantemente decorati, si concentra sul rapporto di amicizia tra Isabella d'Este (figlia di Eleonora, andata in sposa a Francesco Gonzaga) e la Contessa di Acerra, testimoniato anche dal desiderio della marchesa di Mantova di inviare in dono all'amica il proprio ritratto eseguito da Mantegna. L'amicizia tra le due donne è stata ricostruita grazie al rinvenimento nell'Archivio di Stato di Mantova della loro corrispondenza e di altri documenti (l'una e gli altri pubblicati nell'Appendice in calce al saggio), tra cui le lettere inviate da Iacopo d'Atri, allora ambasciatore mantovano a Napoli, a Isabella d'Este; rinvenimento che ha consentito allo studioso anche l'i-

identificazione della Contessa di Acerra con Costanza d'Avalos, protagonista della Napoli aragonese, celebrata da poeti, tra cui Sannazaro. Chiude la sezione il contributo di L. Mocchiola, *La regina Margherita d'Angiò Durazzo e l'emblema del drago*, che si concentra, avanzando nuove ipotesi interpretative, sulla presenza dell'emblema del drago, finora mai messa in evidenza (o non decifrata correttamente), in alcune opere commissionate dalla regina Margherita d'Angiò Durazzo, figura di spicco sulla scena politica e culturale del Regno di Sicilia a fine Trecento. Si ipotizza che l'emblema del drago, rinviante all'iconografia di Santa Margherita di Antiochia (tradizionalmente rappresentata accanto a un drago, simbolo del male sconfitto), fosse stato scelto dalla regina come suo sigillo nelle opere da lei commissionate. L'analisi verte in particolare sullo stemma di Margherita incluso nel *Codice di Santa Marta*, che raccoglie gli stemmi dei confratelli più illustri, sul braccio reliquiario di Sant'Anastasia, conservato nella Cappella delle Reliquie del Duomo di Salerno, e su un cassone conservato al Metropolitan Museum di New York (in cui sono raffigurate le scene della battaglia di Anagni tra Carlo III e Ottone di Brunswick), per il quale la studiosa propone la committenza da parte della regina.

La successiva sezione, *La vita quotidiana*, si apre con il contributo di D. Defilippis, *Agostino Nifo: l'institutio della donna nell'ambiente di corte*, che si sofferma sull'analisi del *De re aulica* di Agostino Nifo, ultimo dei tre trattati composti dal filosofo al fine di fornire un'esauritiva precettistica sull'*institutio* dei principi e dei cortigiani. L'analisi dell'opera nifiana si inquadra nella produzione dedicata alle donne, sia quella di stampo più tradizionale e conservatore (che ha per modello l'*Institutio foeminae christianae* di Juan Luis Vives) sia quella più innovativa e filogina, che in area meridionale aveva visto come protagonisti Antonio Galateo e Pompeo Colonna, autore dell'*Apologia mulierum*. Particolarità del *De re aulica* (che naturalmente dialoga con l'archetipo del genere, il *Cortegiano*) è che l'opera viene dedicata a Fausina (Feba Rheia), giovane donna amata dal filosofo, damigella della corte salernitana, la quale, nella seconda sezione del secondo libro, di impostazione inaspettatamente mimetica, diventa anche interlocutrice:

l'*institutio* della cortigiana, adattata alla corte salernitana, si offre quindi attraverso una serie di gustose scene di corteggiamento, sublimato dai gesti e dai toni di un amore 'bembianamente' razionale. Segue il contributo di A. Cernigliaro, *Madonne, ancelle, popolane del Rinascimento meridionale in veste giuridica*, che, dopo un dettagliato quadro degli interventi normativi in tema di investitura e successione feudale in area meridionale, si sofferma sul caso alquanto eccezionale di Vittoria Colonna, che, già incaricata della gestione dei beni feudali del marito, ottenne, il 16 gennaio 1534, da Carlo V l'investitura di Rocca d'Evandro. Dall'analisi del privilegio redatto dalla Cancelleria della Corona emerge l'attribuzione di poteri giurisdizionali molto estesi e, d'altro canto, l'intenzione di rendere inequivocabile che l'atto avesse un valore di concessione straordinaria, esclusivamente legata alle particolari benemerenzze della donna, e non di documento certificante una prassi generale applicabile ad altri soggetti femminili. Del resto la stessa Vittoria Colonna, investita, all'interno del suo feudo, di un potere giuridico pari a quello di un uomo, sul piano della «rappresentazione pubblica» del suo *status* di feudataria non usciva dalla consueta condizione di totale esclusione. Chiude la sezione il saggio di I. Nuovo, *Dal fuso al libro: i saperi delle principesse meridionali tra XV e XVI secolo*, che svolge una riflessione all'interno dei testi dedicati alle donne sull'evoluzione del ruolo e dello spazio ad esse riservati. Se in linea generale, la trattatistica comportamentale di area meridionale recuperava la tradizionale divisione dei compiti tra i sessi, secondo la quale alla donna spettavano lo spazio domestico e le attività legate al focolare, quali la cucina e la tessitura (quest'ultima, con i suoi strumenti, telaio e fuso, diventa metafora della condizione femminile fin dai testi omerici), non mancano esempi di scritti che reagiscono al rigido schema. L'analisi si concentra in particolare sulle due epistole che Antonio De Ferrariis Galateo indirizza a Maria del Portogallo e a Bona Sforza: le due missive, proprio in virtù del rango delle nobildonne, propongono un'*institutio* al femminile, adeguata a donne destinate a un ruolo pubblico e a un'attività di governo, anticipando le posizioni cui sarebbe giunto Tasso con il *Discorso della virtù femminile e donnesca*, che si concentra, appunto,

sulla «virtù regia» della donna impegnata nell'arte dello Stato.

L'ultima sezione, *La donna e il libro*, si apre con il saggio di M. Santoro, *Imprenditrici o "facenti funzioni"?*, che, attraverso la ricognizione e l'interpretazione dei dati ricavabili da fonti bibliografiche e repertoriali, fa il punto sulle acquisizioni relative a una realtà alquanto sfuggente e rimasta piuttosto sommersa (difficile dunque da inquadrare e valutare nelle sue reali dimensioni): la presenza effettiva delle donne e i ruoli da esse assunti all'interno delle officine tipografiche. Rispetto ai casi in cui il nome di una donna figura all'interno della stampa, più difficile orientarsi di fronte a quelle situazioni in cui il coinvolgimento femminile può essere dedotto solo sulla base di fonti esterne, o in cui la presenza muliebre può essere supposta a partire dalla formula 'per gli eredi'. Inoltre il panorama si complica se si allarga lo sguardo alle tante attività parallele che potevano essere svolte all'interno del processo di produzione libraria: una per tutte, le illustrazioni dei libri. Tra i casi più noti di donne attive in prima persona nell'attività tipografica di area meridionale, il contributo si sofferma in particolare su Caterina De Silvestro, che, alla morte del coniuge, Sigismondo Mayr, assunse la direzione dell'officina, sposando in seguito Evangelista Presenzani, fedele collaboratore del marito. Segue il contributo di A. Orlandi, *Donne nelle dediche*, che studia le dediche indirizzate a donne, constatando una sostanziale uniformità con gli schemi codificati utilizzati in genere nelle epistole dedicatorie. Semmai è possibile rinvenire un'accentuazione del lessico cortese e petrarchesco, dovuta al motivo dell'esaltazione delle bellezze e virtù delle destinatarie. Tra le donne scelte come dedicatarie, in area meridionale spiccano le donne del cenacolo ischitano: *in primis*, ovviamente, Vittoria Colonna, tra i cui dedicanti si possono annoverare Betussi, Giovio, Britonio, Bernardo Tasso. Poi, oltre all'analisi della dedica al femminile nella produzione gesuitica e della tipologia delle dediche nei libri devozionali, ci si sofferma sul raro caso rappresentato da Laura Terracina, nel duplice ruolo di dedicante e dedicataria. Segue il saggio di C. Reale, *Echi di notorietà: le donne nella tradizione bibliografica meridionale*, che analizza le presenze femminili nelle bibliografie meridio-

nali, osservando in linea generale che si tratta di numeri davvero esigui, a cui corrisponde peraltro, in quei rari di casi di 'inclusione', uno spazio altrettanto esiguo. Un disinteresse per le figure femminili confermato, del resto, dai titoli dei repertori, che, tranne l'eccezione costituita dall'opera di Giulio Cesare Capaccio (*Illustrium mulierum, et illustrium litteris virorum elogia*), edita a Napoli nel 1608, non includono riferimenti alle donne, pur contenendo, al loro interno, qualche rara voce. Ovviamente le donne salvate dall'oblio sono per lo più regine, principesse, o comunque appartenenti alla classe nobiliare, a cui sono da affiancare alcune poetesse, o alcune donne diventate 'famosse' nella professione medica o artistica, oppure come fondatrici di istituzioni religiose. Lo studio si avvale dell'analisi e dell'interpretazione dei dati (messi anche a confronto) ricavabili dai diversi repertori bibliografici meridionali, da quello citato di Capaccio alle *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli* (Napoli, 1844) di Camillo Minieri Riccio. Segue il saggio di C. Bianca, *Le biblioteche delle principesse nel regno aragonese*, che si sofferma sul ruolo di Isabella di Chiaromonte nell'allestimento della biblioteca del consorte Ferrante d'Aragona, che consolida la raccolta libraria di Alfonso il Magnanimo, e, in particolare, sulla biblioteca di Ippolita Maria Sforza, giunta a Napoli per sposare Alfonso d'Aragona. Il contributo, chiarendo come il libro fosse considerato un vero e proprio bene patrimoniale (non a caso venivano allestiti inventari), spesso parte integrante della dote delle nobildonne, illustra anche quei casi particolari sia di codici allestiti per una coppia di sposi (e quindi, appartenenti a entrambi) sia di codici commissionati per i propri eredi dalle famiglie di origine (situazione, questa, esemplificata dai preziosi libri miniati posseduti dalle donne di casa d'Aragona, come Eleonora e Beatrice). Chiude la sezione e l'intero volume il contributo di R. M. Borraccini, *All'ombra degli eredi: l'invisibilità femminile nelle professioni del libro. La fattispecie marchigiana*, che, al pari di quello di Santoro, è volto a esplorare la presenza femminile, tradizionalmente negletta dagli studi, nelle officine tipografiche e nelle botteghe librarie. È da supporre si trattasse di una presenza notevole anche se rimasta nell'ombra e giuridicamente som-

mersa (e per questo difficilmente quantificabile e individuabile), come testimonia l'esiguità dei casi di sottoscrizioni femminili presenti nei libri. L'analisi, volta a una ricognizione delle esili tracce nascoste lasciate dalle donne nelle diverse professioni legate alla produzione libraria (diversamente dal caso, tutto eccezionale, costituito dalla realtà francese, caratterizzata da una straordinaria presenza di tipografe, editrici e librerie), si sofferma a illustrare l'attività che alcune donne impegnate nel lavoro librario svolsero nel territorio della Marca anconitana tra Cinquecento e inizio Seicento.

Antonella Falco

Appunti di lettura su
I demoni e la pasta sfoglia di Michele Mari

Recentemente ripubblicato da Cavallo di ferro nel settembre del 2010 (dopo la prima pressoché invisibile edizione, uscita per Quiritta nel 2004), *I demoni e la pasta sfoglia* costituisce uno strumento imprescindibile per comprendere il modo di concepire la letteratura da parte di Michele Mari, di certo uno dei più grandi narratori italiani dell'ultimo trentennio. Lunghi dall'essere una semplice raccolta di saggi, infatti, il libro è essenzialmente un'opera attraverso la quale l'autore, tracciando il profilo critico dei suoi scrittori più amati, finisce per parlare di sé e del proprio modo di fare letteratura. Illuminante, a tal proposito, risulta il saggio introduttivo, programmaticamente intitolato, come il volume, *I demoni e la pasta sfoglia*: «Céline, Gadda, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Canetti, Manganelli, Perutz, Melville, Landolfi, Maupassant: molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi [...]. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale (e insieme il metodo con cui anche la più semplice esperienza è assottigliata in pasta sfoglia verbale), ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei de-

moni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi *diventano* quegli stessi demoni. Così, nelle loro pagine, quelle visioni, quegli stravolgimenti, quell'eccitazione verbale, quegli avvitamenti retorici, quelle torsioni espressive (insomma quell'altissima maniera) non sono offerte stilistiche gettate nelle fauci del mostro, ma lo stile stesso del mostro (uno stile paradossalmente naturale). Questo significa che lo scrittore-ossesso parlerà della propria ossessione anche quando non ne fa un tema esplicito, anche in ambiti insospettati: il Gadda delle norme radiofoniche, ad esempio.¹ E ancora: «non concepisco letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni, e dunque che non rinvii a quel pieno, (o a quel vuoto) anche quando inventa personaggi e destini apparentemente oggettivi».² Dunque, «essere scrittore vuole anche dire cullare e viziare le proprie ossessioni fino a farne i temi da cui dedurre ogni variazione narrativa».³

Il volume è suddiviso in sette sezioni dai titoli fortemente evocativi: *Ossessioni*, *Feticismi*, *Furori misantropici*, *Sadismo e voyeurismo*, *Atavismo come destino*, *Estroversioni*, *La violenza della calligrafia*. Alcuni dei saggi ivi contenuti sono già stati pubblicati in atti di convegni, prefazioni di volumi, riviste e giornali, altri sono inediti. Naturalmente, è impossibile dar conto in maniera dettagliata della numerosa messe di scrittori italiani e stranieri passata in rassegna nelle seicento pagine che compongono il volume. Tra quelle dedicate agli autori italiani spiccano le pagine su Carlo Emilio Gadda («che tecnico fu anche nei momenti di più alto pathos letterario, e grandissimo letterato fu anche nelle occasioni più tecniche»),⁴ Giorgio Manganelli («uno scrittore per pochissimi: comunque uno scrittore più citato che letto [...] e più letto che sinceramente amato»),⁵ Gesualdo Bufalino (che «si muove con familiarità lungo l'intero asse diacronico della nostra lingua, restituendo a vita una folla di parole e di modi sintattici che le ragioni

¹ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, Roma, Cavallo di ferro, 2010, p. 17.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 146.

⁴ *Ibidem*, p. 252.

⁵ *Ibidem*, p. 556.

dell'economia e della forza [...] hanno da tempo condannato a morte»⁶ e Tommaso Landolfi (autore in cui agisce «potentissima [...] una preoccupazione di *inattualità*»)⁷. È esattamente questo poker di scrittori a incarnare agli occhi di Michele Mari «il meglio del Novecento italiano».⁸ Scorrendo le pagine dedicate a questi autori ci si rende conto di come lo scrittore milanese, tracciando il proprio personalissimo canone letterario, abbia finito per dare, più o meno consciamente, indizi importanti sulla propria prassi di scrittura. Anche in lui, infatti, come in Landolfi, agisce una fortissima tendenza all'inattualità. Anche lui, come Manganelli, come Bufalino, riesce a cogliere in maniera sincronica il dispiegarsi diacronico della nostra lingua letteraria, e questo fornisce alla sua prosa (come alla prosa dei sopracitati scrittori) una straordinaria varietà e ricchezza terminologica, in grado di offrire «ai lettori un lessico più ricco e vario e screziato e sfumato della norma».⁹ Anche lui, come Gadda, ha il gusto della deformazione ed esprime la maniacale tendenza ad «un principio d'ordine che si oppone titanicamente al disordine, all'approssimazione, alla faciloneria, alla vigliaccheria, all'ingiustizia, al male»,¹⁰ un principio d'ordine che, in un certo senso, funge anche da schermo protettivo nei confronti dell'irruenza della vita. Non è un caso, infatti, se Mari, in una intervista, ha dichiarato che «la scrittura è un modo per maneggiare il magma incandescente della vita senza ustionarsi».¹¹

Consustanziale ai supremi manieristi del Novecento, e, pertanto, manierista egli stesso, va detto però che Mari concepisce da sempre il proprio manierismo come uno dei possibili modi offerti dalla letteratura, il solo per lui, per poter essere profondamente e autenticamente *viscerale*. Come Manganelli che raccomandava «le letture inquietanti, “giacché libri che non danno disagio sono libri disertati dagli dèi”»,¹²

⁶ *Ibidem*, p. 569.

⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁸ *Ibidem*, p. 570.

⁹ *Ibidem*, p. 559.

¹⁰ *Ibidem*, p. 238.

¹¹ *Intervista a Michele Mari*, di Aida Zoppetti, pubblicata su www.bookcafé.net.

¹² M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 558.

anche l'intellettuale milanese si lascia sedurre dal gioco perturbante e sottilmente perverso di una letteratura che si nutre di angosce, di malinconie, di nevrosi, di furori, di manie, di solipsistici lambiccamenti mentali, in una parola, di ossessioni. Nel fare questo sembra consapevolmente memore dell'inscindibile quanto misterioso legame che da tempi remotissimi unisce in osmotica simbiosi il temperamento malinconico e la predisposizione al genio. Quel legame sancito già da Aristotele nei *Problemi*: «Perché gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella politica, nella poesia, nelle diverse arti sono tutti dei melanconici, e alcuni fino al punto da ammalarsi delle malattie dovute alla bile nera?». ¹³ Affermazione cui fa eco, nel capitolo *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, questa sentenza lapidaria: «Nessun genio senza malinconia, nessuna malinconia senza ossessione, nessuna ossessione senza misantropia, nessuna misantropia senza masochismo». ¹⁴ La storia della letteratura e delle arti ci insegna che il temperamento atrabiliare se da un lato è prostrante malattia dall'altra è attitudine contemplativa (e creativa) che eleva addirittura a Dio. Questo elemento saturnino prevale senza dubbio nelle pagine dedicate a Torquato Tasso o nel lungo capitolo che delinea l'eccentrica figura di Adolf Wölfli, esponente di spicco di quell'*Art brut*, arte grezza, che il pittore francese Jean Dubuffet si inventò nel 1945 per definire un tipo di arte spontanea, prodotta da persone prive di cultura artistica, quali possono essere i non professionisti o, come nel caso di Wölfli, i pazienti di un ospedale psichiatrico. Figlio di un tagliapietre violento e cronicamente alcolizzato che entrava ed usciva dal carcere e di una lavandaia, Adolf Wölfli rimane ben presto orfano: svolge umili lavori, finisce in carcere per due maldestri tentativi di aggressione sessuale, una volta uscito riprende la sua vita randagia, si dà al bere, contrae la sifilide e, in seguito a un terzo tentativo di stupro, finisce in manicomio dove passerà i restanti trentacinque anni della sua vita. In manicomio Wölfli inizia a disegnare e a scrivere e inventa una propria per-

¹³ Aristotele, *Problemi*, a cura e con traduzione di M.F. Ferrini, Milano, Bompiani, 2002, XXX, 1, p. 441.

¹⁴ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 46.

sonale forma di notazione musicale. La cosa straordinaria è che fino a quel momento Adolf Wölfli era stato un semianalfabeta, nessuno gli aveva insegnato a disegnare o a comporre musica. Il suo estro artistico appare misteriosamente legato alla sua condizione di schizofrenico. La domanda, destinata a rimanere senza risposta, «è se la genialità sia stata un regalo della malattia o se la malattia l'abbia solo risvegliata». ¹⁵ Di fatto, alla sua morte, avvenuta nel 1930, Adolf Wölfli lascia un'autobiografia di oltre 25.000 pagine e almeno 1.300 disegni. L'eccezionale vicenda di questo folle e geniale artista divenne nota a tutti grazie a Walter Morgenthaler, lo psichiatra che prese a cuore il caso di Wölfli ed ebbe cura di lui dal 1907 al 1920. Morgenthaler, consapevole del talento artistico del suo paziente, scrisse *Arte e follia in Adolf Wölfli*, uno dei primi saggi volti a indagare le interazioni tra malattia mentale e creazione artistica. Come fa una persona a sapere (o a saper fare) qualcosa che non ha mai imparato? Nelle venti pagine che Mari dedica ad Adolf Wölfli non troviamo la risposta a questa domanda, alla quale, peraltro, nessuno è ancora in grado di rispondere. Troviamo però tutto il fascino che trasuda dalla inesplicabile opera di questo artista svizzero, che Mari riesce a restituirci attraverso una scrittura saggistica intrigante come quella di un romanzo. Una caratteristica, quest'ultima, che si riscontra in tutti i saggi contenuti nel volume e che contribuisce ad accrescerne i meriti e il valore. Raramente, infatti, capita di avere tra le mani un'opera di critica letteraria in cui l'acume analitico e l'arguzia dei giudizi siano suffragati da una scrittura limpida e colta, dotata dell'agilità e della piacevolezza di una narrazione romanzesca.

Una narrazione dove spesso è l'elemento tanatologico a prevalere. Basti pensare al tema ossessivo della morte nel *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe (autore ossessionato dalla tanatofobia anche nei racconti): il bianco annichilente all'insegna del quale si conclude il romanzo altro non è che una prefigurazione di morte, vanificazione di qualsivoglia esperienza vitale. Lo stesso bianco, anch'esso presago di morte, che compare nel romanzo di Hermann Melville, dove Moby Dick, la bale-

¹⁵ *Ibidem*, p. 106.

na bianca, è un mostro marino reale e assieme allucinatorio, Leviatano di biblica memoria, suprema e iperbolica ossessione di Achab. Mari sottolinea come sia *Gordon Pym* che *Moby Dick* siano nati dalla medesima ispirazione. Tanto Poe che Melville, infatti, rimasero affascinati dalle storie raccontate dall'avventuriero Jeremiah Reynolds al suo ritorno da un viaggio in Antartide, storie che narravano di un «abisso bianco» e di «una straordinaria balena bianca avvistata al largo delle coste del Cile, e chiamata dai marinai Mocha Dick dal nome del più vicino promontorio».¹⁶

Altro tema presente nel volume è quello del *doppio*, un tema che predomina, ad esempio, in tutta la produzione narrativa di Robert Louis Stevenson, conferendo ai suoi personaggi un'ambiguità tanto più seducente quanto più magistralmente dosata dall'autore, il quale riesce a non farla mai scadere nella fin troppo semplicistica e banale tendenza a «rendere simpatica la cattiveria e antipatica la bontà».¹⁷

In questa carrellata di scrittori braccati dall'ossessione e, talvolta, infettati dal virus della misantropia, non poteva mancare la figura forse in tal senso più disturbante e grandiosa, quella di Louis Ferdinand Céline, «lo scrittore che come nessun altro ha insieme ammesso e negato il perturbante nella propria pagina, una pagina senza dimensione simbolica perché in essa tutto è sintomo».¹⁸ D'altra parte Mari non ha mai fatto mistero della sua ammirazione per il grande e controverso scrittore francese, maestro «nel creare situazioni malate, morbose»¹⁹ e che tali situazioni ha saputo trasformare in altissime esercitazioni di stile.

Dalle morbose atmosfere celiniane non si può non passare a quelle ancestrali e ataviche di Jack London, stupendamente affrescate nelle pagine dedicate a *Il richiamo della foresta*: un libro che «è insieme antisentimentale e commovente, improntato a una rigorosissima e brutale

¹⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹⁸ *Ibidem*, p. 256.

¹⁹ Come ha dichiarato in una intervista del 18 settembre 2007 pubblicata on line su «A/Parte», n. 15.

profilassi emotiva eppure struggente fino all'indecenza». ²⁰ *Il richiamo della foresta* si configura come richiamo del sangue, voce primordiale degli antenati che agisce in Buck operando una regressione dalla civiltà alla natura. Tale regressione, a ben vedere, costituisce un romanzo di formazione (sia pure canina) alla rovescia: a partire dal rapimento di Buck inizia una storia che può sembrare di «perdita» e invece è di «conquista», può apparire come «smarrimento» e invece è «ritrovamento», una storia che rappresenta «un'iniziazione *à rebours*, secondo la legge dell'atavismo». ²¹ In seguito a questo processo, Buck si annulla come individuo singolo in modo da inverare la sua natura in una piena identità di gruppo. La perdita di sé in senso individualistico comporta il più profondo e autentico ritrovamento di se stesso nell'appartenenza alla comunità dei lupi, una comunità trans-temporale e metastorica: «Buck diventa alla fine *everywolf*, tutti i lupi». ²² Il compiersi di questo processo viene oggettivato dalla perdita del nome proprio Buck, ultima vestigia, e insieme fardello, di civiltà.

I demoni e la pasta sfoglia oltre che presentare criticamente una pressoché interminabile teoria di autori, contiene anche pagine interessanti sul rapporto tra lo scrittore e il mondo in cui questi si trova a vivere e operare. Si tratta del capitolo intitolato *Letteratura come vampirismo*: tra colui che narra e la realtà circostante vi sarebbe un rapporto «di tipo vampiresco», ²³ lo scrittore 'succhia' dalla realtà le storie che racconta, trasfigurandole. È questo un assunto fin troppo palese, dimostrato, per esempio, dal sopra citato caso di Hermann Melville che scrive *Moby Dick* suggendone il motivo ispiratore dai resoconti del viaggio di Reynolds. Naturalmente «esistono diversi gradi di vampirismo letterario, dal più semplice, consistente nell'appropriazione di bocconi mondani ma non nella loro digestione, fino al più mediato, paragonabile per forza trasfigurativa ai processi della cristallizzazione o della distillazione», come diversa può essere «la natura della cosa

²⁰ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 388.

²¹ *Ibidem*, p. 388.

²² *Ibidem*, p. 389.

²³ *Ibidem*, p. 368.

succhiata».²⁴ Si può, ad esempio, attingere alla tradizione letteraria, operazione che lo stesso Mari compie in molte delle sue opere, e divenire pertanto «vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato».²⁵ Una tendenza, questa, a ben vedere perfettamente in linea con quanto già in epoca medievale si andava affermando: essere, cioè, già stato detto dai classici (greci e latini) tutto quanto valeva la pena di dire nelle belle lettere, e non presentarsi, dunque, altra strada all'uomo di lettere se non quella della *repetitio variata* di verità eterne e intramontabili. Condizione icasticamente esemplificata dalla famosa immagine dei nani sulle spalle dei giganti. Altre volte, invece, lo scrittore-vampiro sceglie di affondare il proprio rostro non tanto nel mare magnum della tradizione quanto in quell'oscuro e denso magma che sono le paure, le idiosincrasie, gli atavici terrori, le fobie tutte del lettore, «chiamato in questo modo ad assaporare il proprio stesso sangue»:²⁶ è questo il modo di operare di autori quali Lovecraft e King. Malgrado ciò, Mari sostiene che «non ci si deve compiacere eccessivamente di queste immagini, pena un'idea troppo estroversa della creazione letteraria»: a volte, infatti, lo scrittore attinge altrove, ossia «al lutulento botro delle proprie angosce e ossessioni. [...] è proprio *li dentro* che lo scrittore sa di poter trovare in qualsiasi momento il sangue che gli è necessario a impastare la farina del mondo; *voyeur* e vampiro di se stesso, solo risucchiando quel plasma egli diventerà quel re Mida che tutto assimilando contagia».²⁷

Merita infine di essere menzionato il capitolo finale, intitolato *Sul minimalismo*; notando come tale categoria sia ormai giunta a pervadere quasi «l'intera produzione contemporanea»,²⁸ lo scrittore lamenta il fatto che «oggi molti narratori eleggono la discarica o la discoteca a segnacoli di modernità e di verità, e sorreggono stilisticamente il loro paesaggio con modi che sempre più programmaticamente mimano il

²⁴ *Ibidem*, p. 368.

²⁵ *Ibidem*, p. 369.

²⁶ *Ibidem*, p. 369.

²⁷ *Ibidem*, p. 369.

²⁸ *Ibidem*, p. 597.

parlato». ²⁹ Nei confronti di tale tendenza, lo scrittore milanese prende decisamente le distanze, fedele ad una posizione strenuamente affermata e ribadita nel corso degli anni: «Oso affermare che in letteratura il concetto di lingua “d’uso” è letteralmente scandaloso. La letteratura non dovrebbe avere mai nulla a che fare con l’uso» – sosteneva perentoriamente qualche anno fa – «[...] L’ossequio all’uso in quanto uso, all’uso come presunto segnacolo di autenticità è non solo, a mio avviso, un grosso abbaglio, ma anche un atteggiamento improduttivo, perché è un modo di minare dall’interno la convenzionalità, la ritualità, la sacralità della dimensione letteraria». ³⁰ Una posizione di matrice chiaramente manganelliana, che vede nello scrittore una sorta di figura sacerdotale, chiamata ad officiare un rito, quello della letteratura, attraverso una lingua che è tanto più sacra quanto più si presenta, nelle parole che adopera, come vestigia di un tempo passato, ormai al sicuro da qualsivoglia contaminante frequentazione con le forme d’uso quotidiano. E se, fondandosi su un malinteso di fondo, si ha la tendenza a far passare «l’idea della forza come valore necessario alla letteratura», ³¹ allora sembrerà forte, anzi fortissima, la letteratura cosiddetta ‘impegnata’, o, comunque qualsiasi letteratura che si confronti criticamente con la realtà cercando in qualche modo di riplasmarla secondo i propri fini e le proprie convinzioni. Esponenti di questa letteratura forte sono, secondo Mari, autori quali «Omero e Manzoni, Dante, Orwell, Rousseau». ³² L’altra letteratura, quella incline a ripiegarsi su se stessa, sembrerebbe allora irrimediabilmente condannata ad una necessaria condizione di fragilità, intrinseca alla sua stessa natura. Ma stanno davvero così le cose? Lo scrittore ribalta in maniera geniale le posizioni in campo, in un passo, che cito integralmente, e che si configura come una vera e propria dichiarazione d’amore nei confronti dell’autonomia della letteratura, che può essere grande anche senza

²⁹ *Ibidem*, p. 598.

³⁰ Idem, *Il demone della letterarietà*, in *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Roma, Minimum fax, 1997, p. 161.

³¹ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 599.

³² *Ibidem*, p. 599.

‘sporcarsi le mani’, senza essere ‘militante’, perché quello che veramente è importante, alla fine,³³ è se un libro è scritto bene o è scritto male: «Lo stigma della debolezza perterrà allora ai fautori di una letteratura femminile (perché nata per partenogenesi da se stessa), una letteratura di parole più che di cose, fatalmente portata a dialogare con il passato più che con il presente e il futuro, e con i libri più che con gli uomini: debolissimi dunque Tasso e Callimaco, Vincenzo Monti e il cavalier Marino, Ovidio e Queneau: più debole di tutti, inetto paguro chiuso nella sua biblioteca, Borges. Se però si considera che non ad altro si riferiscono le qualità della forza e della debolezza se non alla letteratura, si dovrebbe giungere alla conclusione opposta, e cioè che la letteratura è tanto più forte quanto più essa è tautologicamente *letteraria* (come la pietra più petrosa, la scimmia più scimmiesca, il gas più gassoso): quale scrittura letterariamente più forte di quella dannunziana, ad esempio, in virtù di un senso religioso della forma sonora, o più forte della manganelliana, sorretta dall’ispirazione a *essere* il mondo dopo averlo creato *ex nihilo?*».³⁴

³³ Come lo stesso Mari ha avuto modo di dichiarare in *Intervista a Michele Mari* di Ade Zeno, pubblicata su www.attimpuri.it.

³⁴ M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia* cit., p. 599.

Claudio Sensi, *Parole di fuoco, parole di gelo. Tre saggi sull'Inferno*, Torino, Trauben, 2011, pagine 126

Il volumetto presenta una raccolta di tre saggi di argomento dantesco, predisposta da Claudio Sensi prima della sua prematura scomparsa e curata redazionalmente da Simona Re Fiorentin. Il primo, *L'Antico di Giorni e «Caron dimonio»* (apparso già nel volume miscelaneo «E' 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, III, pp. 1741-1748 e ristampato in questa sede senza alcuna modifica) si sofferma sull'elencare fonti sacre, alcune già segnalate da commentatori antichi, che sottendono alla descrizione dell'apparizione di Caronte (*Inf.* III, 82-99), riconducendo la consueta formula biblica di esordio «Ed ecco» ad un uso marcatamente legato al manifestarsi di un evento o di un personaggio significativo, e propendendo verso una chiave di lettura dell'intero episodio da ricercare nelle visioni profetiche di Daniele e di Ezechiele (libri veterotestamentari di visioni). Nella connotazione di Caronte appare continuamente l'allusione a personaggi biblici, come il vecchio di Ephraim, e l'uso di aggettivi come «bianco» e «antico», con i quali Dante principia un ritratto scrupoloso dai toni solenni che insiste sul candore «dell'apparato pilifero» di Caronte, rifacendosi direttamente a Lucano (ma numerosi sono i rimandi a fonti e a commentatori antichi e moderni che hanno chiosato il passo). L'episodio viene, poi, confrontato con la visione dell'Antico di Giorni di Daniele, ipostasi di Dio, che presenta simili elementi descrittivi, dalle chiome di bianca lana candide come la neve agli occhi rossi come fiamme di fuoco ardente, i quali spingono Sensi a leggervi una prima parodia infernale di attributi che di fatto sono divini.

Anche il secondo contributo, il più esteso dei tre, *Dante, Ulisse, l'uomo, la libertà*, ripropone senza modifiche uno studio apparso in un precedente volume: *Tre saggi e racconti, Omaggio a Giovanna Cerina e Giovanni Pirodda*, a cura di C. Lavinio e F. Tronci, Nuoro, Po-

liedro, 2007, pp. 69-99, e appare suddiviso in quattro parti (*In medio Comoediae: de libertate*, *In medio narrationis*, *oratio suasoria*; *In medio suasoriae*, *electio* e *In medio Oceani, locus inremeabilis*). Sensi propone un percorso in cui parte dalla considerazione che l'espressione di sapore biblico «in medio» venga da Dante associata al fatto di porre al centro della *Commedia* il problema della libertà (canto XVII del *Purgatorio*, che risulta essere il cinquantesimo di cento), al centro della narrazione di Ulisse l'orazione-suasoria e, nel verso centrale dei nove che la compongono, l'allusione a una precisa scelta «Non volete negar l'esperienza». La libertà appare intesa non come piena autosufficienza dell'uomo, quanto piuttosto come esercizio di un alto dono di Dio, più una *libertas eligendi* che *agendi*, seguendo l'indicazione di San Paolo (*Romani* 7, 18) per il quale il volere, non il compiere (il fare), è alla portata dell'uomo. Il discorso di Ulisse, con il suo parlare «de medio ignis», come fa Dio stesso nell'Antico Testamento, è sublime e al tempo stesso perentorio e costituisce un altro esempio di parodia di cose sacre nell'Inferno dantesco. La stessa disposizione ad arco dell'episodio, secondo la formula 7+3+7 terzine riecheggia un numero teologicamente sacro come il tre, ma anche il sette, che nella Bibbia è numero della totalità. Viene fuori un'immagine di Ulisse, per nulla impensierito dalle incerte rotte o piegato dagli affetti familiari, e sulla quale pesano giudizi negativi dei lettori antichi, di certo positiva, tutta pervasa da una «experientiae cupidus» che lo spinge a volgere le vele verso Occidente. Nel suo lungo viaggio, durante il quale tocca tutta una serie di luoghi che fanno pensare a vari percorsi di esplorazione piuttosto che a un itinerario rettilineo, le cui indicazioni topografiche sembrano esattissime come dimostra la carta Pisana dell'ultimo quarto del Duecento (riprodotta a p. 38), Ulisse sprona i compagni con una breve quanto efficace suasoria, quella «orazion picciola» in cui riecheggia Seneca il Vecchio e Curzio Rufo. E la parola diviene strumento elettivo con il quale li esorta a un progetto estremo: scegliere di sapere, superando i limiti provvisoriamente raggiunti dalla conoscenza. Sensi sofferma la sua attenzione sull'analisi della navigazione oceanica della galea di Ulisse, cercando di giustificare la lunghezza del

viaggio, durato cinque mesi lunari, calcolando le misure angolari fra le varie città toccate, e proponendo un'ipotesi, fondata sulle misure dell'epoca, sulla sua velocità media giornaliera. L'itinerario di Ulisse e dei suoi uomini, con l'inaspettato naufragio finale, viene poi paragonato a quello che potrebbe toccare a ognuno di noi, sottolineando similitudini con personaggi come Gordon Pym di Poe o con Primo Levi e la sua reinvenzione di Dante nel lager di *Se questo è un uomo*. Le conclusioni alle quali giunge l'autore, convinto che il naufragio di Ulisse non debba attribuirsi ad una punizione per un atto di *hybris*, ma per l'uso dell'ingegno senza l'ausilio della virtù, sono esplicitate dall'immagine tutta dantesca del fervore dell'ingegno che si manifesta come un fuoco e dal freno che la volontà deve opporre a tale «ardore», un freno della prudenza assente dal personaggio Ulisse, il quale però, di fatto, sembra coincidere con Dante stesso e la sua concezione della libertà, il dono più grande, la cui «responsabilità nel farne buon uso è misura della grandezza dell'uomo» (p. 78).

L'ultimo saggio, in lingua francese, *Le langage de traîtres dans l'Enfer de Dante*, anch'esso già pubblicato (nel volume *Félonie, traviso, reniements au Moyen Âge*, «Les cahiers du C.R.IS.I.M.A» [3], Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997, pp. 233-257) contiene però, diversamente dai precedenti, un testo in alcuni punti rivisto e modificato dall'autore. Lo studio sul linguaggio dei traditori nell'*Infèrno* principia con i sei versi con cui Guido da Montefeltro inizia a parlare (*Inf* XXVII, 61-66) comparati con la voce del poeta, combattuto fra il desiderio di dire la verità e la paura di cominciare a farlo perché conscio della necessità di uno stile di una tale potenza espressiva da rendere nel suono e nell'intonazione della parola stessa lo squallore del luogo che sta descrivendo (il «tristo buco», cioè il nono cerchio), nell'*incipit* del canto XXXII, 1-9. Da qui alcune riflessioni sulla teoria dell'*asperitas* elaborata nel *De Vulgari Eloquentia* e su alcune rime usate, dette anche petrose, che non sono solo prerogativa della prima cantica, dove la loro presenza è giustificata dalla necessità di tradurre linguisticamente alcuni episodi e situazioni particolari vissuti dal poeta e fissi nella sua memoria, tuttavia la loro presenza nel canto dei tra-

ditori è preponderante. Le parole «tradimento» e «traditore», pronunciate per la prima volta da Pier da Medina nel XXVIII dell'*Inferno*, denotano un crimine mostruoso e l'animalità dei traditori è spesso sottolineata con immagini grottesche: l'apparizione di Camicione de' Pazzi (vv. 52-69), che ha perduto entrambe le orecchie ed è il primo che Dante vede nel nono cerchio, è tutta creata su un linguaggio secco e duro come quella di Ugolino che parla come una bestia (*Inf.* XXXIII, 4-75), per disonorare chi lo ha tradito, cioè l'arcivescovo Ruggieri, e per poi raccontare l'atroce gesto nei confronti dei due figli. Si passa ad un'analisi del termine «bocca», strettamente legato nell'*Inferno* agli attributi animaleschi, un organo mediante il quale lo spirito si manifesta (come attraverso gli occhi, secondo quanto lo stesso Dante ricorda nel terzo libro del *Convivio* VIII, 8), e in Ugolino, ritratta tutta insanguinata e forbita con i capelli del capo roso dall'odio, denuncia appunto lo strazio del suo animo. Il saggio si conclude con una nota sull'invettiva contro Pisa (*Inf.* XXXIII, 79-90), di una violenza che par degna di Isaia.

uel che traspare dalla lettura dei tre studi è di certo l'interesse profondo e convinto che l'autore nutre verso Dante al quale ha dedicato gran parte della sua attività scientifica e didattica, ma colpisce altresì lo stile sobrio e la capacità di offrire, anche in quelle letture che in alcuni punti contengono dei *dejà-vu*, sempre nuovi e interessanti spunti di analisi e di riflessione.

Enrico De Luca

Nicola Gardini, *Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pagine 323

Che cos'è il Rinascimento? «Si tratta [...] dell'amore per l'antico e per la storia. [...] del pensiero del finito, dell'irrevocabile, dell'irrimediabile. Il Rinascimento, per come viene qui inteso e presentato, è contemplazione del divenire e, insieme, sforzo di *comprenderlo*, in ogni senso. Il rinascimento è una *recherche*» (p. XI). Queste le parole con cui Nicola Gardini definisce l'oggetto del proprio volume, subito

seguite dai confini cronologici e concettuali che l'Autore impone alla sua materia (dalla metà del Trecento e da Petrarca sino a Guicciardini, «e comunque prima del Concilio di Trento, che modifica le coscienze del mondo e inaugura un'altra cultura, un'altra letteratura, fondandola sui dogmi del neoaristotelismo», p. XIII), e da alcune altre precisazioni importanti per l'impostazione generale del discorso: l'Umanesimo e il Rinascimento costituiscono un *unicum* letterario e soprattutto culturale; il Rinascimento è un fenomeno tipicamente italiano (gli altri 'Rinascimenti' sono cronologicamente successivi e pur richiamandosi idealmente al modello originale hanno aspetti del tutto peculiari che li contraddistinguono) ed è espressione di una precisa classe sociale, quella dei signori; infine, il Rinascimento ha un cuore bilingue – italiano e latino – non ancora del tutto esplorato, soprattutto nel caso di scrittori generalmente conosciuti per la loro produzione in volgare, ma di cui andrebbero valorizzate anche le non poche opere in latino: esemplari, e citati, i casi di Sannazzaro, di Ariosto, di Bandello e di Bembo. Già queste affermazioni preliminari probabilmente basterebbero per avviare un dibattito infinito tra gli specialisti dell'argomento, che sulle questioni appena elencate hanno visioni spesso molto lontane tra di loro, tutte debitamente richiamate da Gardini quando menziona i *Renaissance Studies* di matrice anglosassone o i contributi di studiosi come Giancarlo Mazzacurati (*Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985) ed Ezio Raimondi (*Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994). Tuttavia, l'aspetto di questo volume che forse farà più discutere è quello metodologico. Gardini rivendica l'approccio «culturale» ai testi della letteratura rinascimentale che costituiscono la trama del volume e che sono stati usati «come testimonianze di una certa *mentalità*, valutandone i messaggi in rapporto alla realtà storica e politica in cui le stesse opere venivano create» (p. XII). Non quindi un'analisi formale o retorica, ma la ricerca di un immaginario condiviso, di miti ricorrenti e di «modi peculiari di rappresentare la vita, la storia e l'esperienza» (*ibidem*). Un'impostazione, quest'ultima, che rivela gli interessi comparatistici dell'Autore – docente sia di Letteratura comparata sia di Letteratura italiana del Rinascimento a Oxford – e che potrebbe susci-

tare qualche perplessità tra gli italianisti. Tuttavia, nell'argomentare il metodo prescelto, Gardini sostiene in modo convincente il valore testimoniale dei testi letterari e afferma che «la letteratura offre un punto di vista privilegiato per seguire non solo la storia degli stili, ma anche [...] quella della mentalità e dell'immaginazione» (*ibidem*). L'uso dei libri come documenti della loro epoca richiede ovviamente tutta una serie di cautele e di accorgimenti di cui l'Autore si mostra pienamente consapevole, ma più forte rimane in lui la convinzione che «non si danno testi senza contesti» e che «anche una semplice frase contiene, oltre al suo messaggio contingente – vero o falso che sia sul piano della verificabilità empirica –, una rappresentazione implicita del mondo cui quel messaggio è rivolto» (p. XIII). Partendo da queste premesse, e riprendendo le indicazioni date dallo stesso Autore nella sua introduzione al volume, il discorso si articola per otto capitoli, rispettivamente dedicati a cosa debba intendersi per Rinascimento (*Incontri in biblioteca*); alla fortuna del termine e alle differenti posizioni critiche che hanno contribuito a definirlo (*Breve storia di una metafora*); al tema della temporalità e della perdita (*Il tempo e le cose*); allo studio filologico delle testimonianze (*Il vero nome di Virgilio*); al senso della storia, alla nascita della ricerca storica e suoi ai modelli antichi (*Lo storico e il poeta*); alla scrittura autobiografica, genere caratteristico di questo periodo (*La ferita di essere se stessi*); infine, alle nozioni di *imitatio* e di *varietas* (*L'ombra degli altri e I piaceri e i pericoli della diversità*) intese non solo come espressioni dell'estetica letteraria, ma come veri e propri modi di intendere la realtà e il mondo. Un mondo che per Gardini trova il proprio senso non nella metafora della rinascita in sé, bensì in ciò che questa – nelle sue molteplici articolazioni di rifondazione dell'arte, di ripresa delle letterature classiche, di rivalorizzazione del latino e così via – più profondamente significa: «una coscienza acutissima, rivoluzionaria della storicità di ogni prodotto umano. [...] Il Rinascimento è la cultura del punto di vista: del guardare al passato e al presente, alla vita del singolo e a quella della società da prospettive sempre mutevoli, che si adattano allo scorrere del tempo» (p. 277).

Luca Bani

Giuseppe Savoca, *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi. Vocabolario, liste e statistiche*, Firenze, Olschki, 2010, pagine 517

«Exegi monumentum aere perennius»: con questa solenne dichiarazione di gloria eterna, posta alla fine dei primi tre libri delle *Odi* (III, 30, 1), Orazio dichiarava d'aver eretto un monumento, con i suoi poemi, che nei secoli sarebbe stato più duraturo del bronzo e ne avrebbe reso immortale fama e memoria. Esce come ventiseiesimo volume della serie 'Strumenti di lessicografia letteraria italiana' quello che si potrebbe definire il monumento a Leopardi, eretto da Giuseppe Savoca, «un atto di amore» (p. XII) verso il poeta più amato e frequentato per tutta la vita: come ricorda nei 'Ringraziamenti' che chiudono la *Guida alla consultazione al volume*, Carlo Muscetta, rimembrato come «maestro di grande intelligenza», gli aveva affidato «una tesi di laurea leopardiana la quale, tra l'altro, richiedeva la redazione artigianale di una concordanza della *Crestomazia poetica*» (p. XXVI), lavoro proseguito con le quattro concordanze pubblicate dal 1994 al 2007 (sui *Canti*, sui *Paralipomeni*, sulle traduzioni poetiche e su versi puerili e vari). Il *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi* è anche un omaggio all'«eccezionale pioniere dell'informatica linguistica che era ed è il padre e maestro Roberto Busa SJ, che», dichiara Savoca, «venne a Catania ad insegnare linguistica applicata, e al quale ho dedicato la mia prima concordanza computerizzata (il Gozzano 1984)» (p. XXVII). Padre Roberto Busa, morto ad agosto 2011, all'età di novantasette anni, qualche mese dopo l'uscita del vocabolario leopardiano a lui dedicato, noto linguista che ha realizzato, grazie al sodalizio con Thomas Watson, fondatore dell'Ibm, l'imponente *Index Thomisticus*, lemmatizzazione dell'opera omnia di Tommaso d'Aquino, a cui ha lavorato per circa quarant'anni, è stato uno dei primi a capire il prezioso contributo che l'informatica avrebbe apportato alla linguistica, fondando quella che è stata definita la Linguistica computazionale; ha prospettato, con coraggio e ostinazione, nuove metodologie di ricerca, quelle che Savoca ha messo a punto nel suo *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi*, che «completa» e «rimpiazza» (p. IX) le

quattro concordanze sulla poesia leopardiana pubblicate tra il 1994 e il 2007, fornendo ai critici letterari ed ai linguisti un indice esaustivo dei lemmi e delle forme della lingua di tutta la produzione poetica del recanatese, classificati grammaticalmente e statisticamente, grazie al supporto delle tecnologie informatiche.

Il *Vocabolario* rappresenta, come dichiara lo studioso, «il primo esempio di un nuovo strumento lessicografico nello studio di autori e testi», che può «essere utilizzato come un sussidio indispensabile, se non autosufficiente, per la comprensione della lingua di un testo, di un *corpus* o di un autore» (p. IX); nuovo rispetto ai venti volumi di concordanze sui poeti italiani di Otto e Novecento pubblicati sinora perché «non riporta più i contesti e perciò potrebbe [...] esser definito come un *Index locorum*, che ci permette di sapere se e in quali testi e luoghi della produzione poetica leopardiana ricorra questa o quella parola» (p. X). Il *Vocabolario* può essere utilizzato «tanto per una maggiore conoscenza del senso della poesia leopardiana (potendo egli [lo studioso] abbracciare sinteticamente e sincronicamente il lessico e quindi ricostruire, ad esempio, i campi semantici), quanto per indagarne il linguaggio nei suoi specifici aspetti lessicografici e, infine, se a ciò interessato, intravederne le soggiacenti strutture quantitative» (p. XI). I numeri del vocabolario della poesia leopardiana che si parano davanti sono impressionanti: circa quattrocento pagine dispiegano 9.852 lemmi, accompagnati da una classificazione grammaticale e dai dati relativi alla loro frequenza assoluta, e 148.500 occorrenze di parola; le rimanenti cento pagine mostrano liste e statistiche, utili per approntare analisi quantitative e critiche del lessico leopardiano, suddivise in ‘Lemmi specifici e comuni’, ‘Lista dei lemmi per categoria grammaticale e per frequenza decrescente’, ‘Frequenze dei lemmi e altri dati sui lemmi, forme e occorrenza per opera’, ‘Lista di frequenza dei primi 100 lemmi’ e ‘Quadro statistico’. Savoca guida alla consultazione del vocabolario chiarendo i concetti operativi utilizzati (lemma, forma, occorrenza, frequenza, categoria grammaticale, riferimento). Lemmi e forme non sono dunque accompagnati dai contesti di provenienza né dall’esplicitazione del significato, perché lo studioso si

è proposto di offrire solo lo strumento che serve per indagare se una parola è attestata in un *corpus*; sarà compito del critico individuare le peculiarità del linguaggio poetico leopardiano: «Se non è lavoro di interpretazione esplicita, uno strumento lessicografico (concordanza o vocabolario con e senza significati) è sempre un atto di amore verso un testo, e perciò un passaggio essenziale per la sua comprensione e interpretazione. Ma io credo (in buona compagnia) che non si possa pretendere di interpretare un testo senza prima sentire l'esigenza di conoscere tutti i dati lessicali in tutte le loro realizzazioni e articolazioni» (p. XII). Infatti suggerisce come interpretare criticamente i dati: i 917 lemmi esclusivi (con 1.223 occorrenze) individuati nei *Paralipomeni*, che hanno un'estensione minore dei *Canti*, inducono «a ritenere che con l'opera postuma il Leopardi abbia operato un notevole arricchimento del suo lessico» (p. XVII e n. 8).

La frequenza con cui ricorrono le parole usate da Leopardi mette a contatto con la *ratio seminalis* del suo linguaggio, con un lessico enciclopedico frutto di sette anni di «studio matto e disperatissimo» nella biblioteca paterna, dove lo scrittore approfondì la conoscenza del latino e apprese il greco e l'ebraico, attraverso lo studio dei classici che aveva a disposizione, e del sodalizio con Giordani, grazie al quale si aperse al mondo di una più moderna e vivace cultura, contrapposta a quella paterna: dunque il lessico di chi fece dei libri i suoi interlocutori privilegiati. L'informatica linguistica dà la possibilità di cogliere il nucleo del pensiero del recanatese riflesso nelle parole scelte, ma anche le logiche dello scrivente, logiche che si manifestano attraverso la morfologia e la sintassi; studiare un vocabolario vuol dire anche cercare di capire in base a quali logiche si parla. I due emisferi di quest'opera sono appunto la logica e la cultura; sta al critico cogliere il rapporto tra espressione e pensiero, tra linguaggio e cultura, far emergere insomma le peculiarità di un'anima.

Monica Lanzillotta

Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009, pagine 220

Il volume è costituito da una sezione principale, *Sul leopardismo dei poeti* (pp. 9-159), seguita da *Riflessioni in margine* (rappresentate dall'articolo del 1990 *Attualità leopardiana e memoria dei poeti*, pp. 163-169, sulla persistente validità dell'«ideologia» leopardiana) e da *Quasi per conclusione* (in cui sono raccolti due saggi incentrati principalmente sullo *Zibaldone. Sul principio di non contraddizione* del 2005, pp. 173-179, e *Vista eidetica e sistema interrogante* del 2008, pp. 181-191; e il saggio del 2004 *Petrarca, Leopardi, Ungaretti e il romanzo del «Canzoniere»*, pp. 193-207, in cui l'accento è posto in particolare sul petrarchismo novecentesco).

Nella prima e più ampia parte del libro Dolfi innanzitutto raccoglie i quattro saggi, ben noti agli studiosi, che costituivano la sezione dedicata al 'leopardismo' del suo volume *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma, 1986 (precisamente: *Ungaretti e la «memoria immemore» leopardiana*, del 1981, pp. 9-19; *Solmi e il «sentimento della vita»*, pp. 33-44, incentrato non solo sulla poesia di Solmi, ma anche sulla sua attività di critico leopardiano; *Leopardismo e terza generazione*, del 1981, pp. 61-100, sull'importanza di Leopardi per l'ermetismo, da un punto di vista sia poetico sia critico, con una ricchissima schedatura di luoghi 'leopardiani' nelle liriche novecentesche; e *Zanzotto e l'inconscio della lingua*, pp. 123-134).

A quegli scritti sono poi aggiunti e intercalati cinque saggi composti in anni più recenti: *Ungaretti, Leopardi e il paradigma del moderno* (2001, pp. 21-32), in cui Dolfi, partendo dalle lezioni universitarie di Ungaretti, insiste sulla 'modernità' della sua ripresa di Leopardi; *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità* (1999, pp. 45-59), su cui tornerò; *Bigongiari e l'«ombre rêveuse et téméraire» del palinsesto leopardiano* (inedito, pp. 101-110), sul Bigongiari critico; *Bodini, Leopardi e la «damnatio memoriae»* (2008, pp. 111-122), in cui Dolfi si sofferma tra l'altro sulla lirica *Espone a Leopardi, in occasione di una visita a Recanati, i nuovi problemi del linguaggio*

della poesia, con la quale Bodini «completa quel percorso che nel nome di Leopardi, in una visita a Recanati di appena pochi anni prima, aveva già intrapreso Sergio Solmi» con la poesia *A Giacomo Leopardi*; e infine *Leopardi e le declinazioni del moderno* (2006, pp. 135-159), dove l'analisi si spinge meritoriamente fino ai prestiti leopardiani – spesse volte in forma di parodia – riscontrabili nei poeti degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso i cui testi sono raccolti nel volume *Il verso all'infinito. L'idillio leopardiano e i poeti italiani alla fine del millennio*, a cura di V. Guarracino, Venezia, Marsilio, 1999.

Tra i saggi degli anni Ottanta e quelli degli anni Duemila, pur nella continuità dell'interesse in particolare per l'ermetismo, si può notare una relativa modificazione del metodo interpretativo. È la stessa Dolfi, in una breve ma densa *Avvertenza* (pp. 209-211), ad evidenziare come secondo lei oggi sia necessaria «una più duttile e sofisticata maniera di gestire il problema della sotterranea memorizzazione, [...] al di là della registrazione dei contatti espliciti»; la proposta è dunque quella di «una ricerca che porti ad indagare quanto sta sotto il testo piuttosto che quanto si trova alla sua superficie»: «la discussione, l'allusione, il prelievo, lo stravolgimento, perfino una parzialmente inconsapevole *mise en abîme*».

Il saggio che segna per così dire il punto di svolta (e che è nel contempo il più oltranzistico nella sperimentazione, come testimonia già il titolo) fra l'analisi comparatistica di tipo più classico, consegnata agli scritti degli anni Ottanta, e la «nuova sfida dell'intertestualità», è *Montale secondo Leopardi: un caso limite di intertestualità*. Qui Dolfi vuole saggiare «modalità percettive più sottili e sfumate»: ricercare, fra i due autori, più che un'«occorrenza linguistica» (d'altronde marginale) «un confronto possibile di filosofie» (p. 45), una connessione fra i rispettivi «campi semantici» (p. 49), le «metafore dominanti» e i «miti personali» (p. 51). Esemplicativo di una tale disposizione critica sarebbe ad esempio il considerare le «gazzarre degli uccelli» dei *Limoni* in opposizione al leopardiano passero solitario; o il rilevare invece – per offrire un modello di connessione fra i due autori – come «Il cuore, 'scordato' strumento (*Corno inglese*), potrà almeno nel de-

siderio ottativo essere ancora suonato malgrado l'impetramento, la leopardiana morte del cuore» (p. 49). Il caso più pregnante di questa nuova forma di intertestualità sarà però costituito dal *Sogno del prigioniero* della *Bufèra*, nel quale Dolfi scorge le tracce di almeno quattro testi leopardiani: oltre al più certo *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, i 'petrarcheschi' e 'antipetrarcheschi' *Alla sua Donna*, *Il pensiero dominante* e *Aspasia*, testi che nella poetica leopardiana tracciano la linea di una progressiva materializzazione della figura femminile (dall'idea alla donna reale) mentre nella lirica montaliana verrebbero recepiti in forma inversa (dalla donna all'idea), «lungo l'iter della progressiva angelizzazione di Clizia»: ad esempio, «il testo di Montale non ci parla (per clamorosa antifrasi: “Ma la paglia è oro”) che di “tuoi piedi”, il “mio sogno di te”: ma è il leopardiano “secol [...] che dall'oro ha nome” [*Alla sua Donna*, 8] che si ridesta ad un tratto» (p. 52).

È evidente dove risiede il rischio di tale, pur affascinante, metodologia di lettura: nella sovraesposizione della personalità del critico rispetto a quella degli autori considerati, di modo che l'analisi progressivamente si allontana (per usare i termini della teoria dell'interpretazione di Hirsch) dalla ricerca del 'senso' originario per orientarsi invece in forma esplicita verso la 'significanza' che le eventuali relazioni tra i testi assumono per il critico stesso. Un rischio d'altra parte consapevolmente corso dalla Dolfi (es. pp. 45 e 49): nella certezza di poterlo scongiurare, «ove sia sufficientemente fitto e probante il reticolo delle possibili e necessarie associazioni» (p. 51).

Marco Dondero

Rosario Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Catania, Bonanno, 2010, pagine 227

Per quasi tutto il Novecento ha pesato sull'opera di Federico De Roberto l'effetto della stroncatura di Benedetto Croce, negli anni tren-

ta, e di un pregiudizio, che – innescando e motivando una lunghissima indifferenza critica – ha permesso di considerare come attardato o provinciale uno scrittore invece apertissimo al confronto con la cultura europea e anticipatore di inquietudini ed esperimenti espressivi moderni. De Roberto ha potuto così essere letto, riduttivamente, quale ingallito epigono del verismo siciliano; e ammesso entro una di quelle triadi teoriche tanto care alle nostre storie letterarie, in stato di certa minorità rispetto ai maggiori Verga e Capuana.

La premessa implicita non solo di questo volume, ma di tutta l'attività di ricerca che negli anni Rosario Castelli ha dedicato all'opera di De Roberto, risiede nell'intenzione di scardinare definitivamente questo tipo di pregiudizio, recuperando all'attenzione della critica tutta quella parte sommersa della produzione di De Roberto che, se opportunamente interrogata, è capace di rivelare tanto le contraddizioni dell'appartenenza alla stagione naturalista quanto i caratteri di una precoce e tormentata modernità. Il 'punto' che il libro pone, allora, è insieme la conferma e l'auspicio di una nuova e più rigorosa attenzione critica per De Roberto, che parte dalla sua ricollocazione, lenta ma progressiva, nel nostro canone letterario.

Ricostruendo le lunghe stagioni dell'oblio e poi della lenta *renaissance*, sino all'accoglimento – se non di tutto De Roberto, dei suoi *Vicerè* – entro il novero dei 'classici', Castelli fornisce, per questa riduzione, delle spiegazioni che sono anche le ragioni segrete di tutto il suo lavoro. Proprio l'angoscia di sottrarsi alle influenze verghiane spinge infatti De Roberto ad una indefessa e vertiginosa (per autoconsapevolezza teorica) sperimentazione, che lo colloca costantemente sul crinale tra l'oggettività positivistica del documento e la soggettività magmatica del sentimento e, in definitiva, in una posizione di transizione epocale che – sfuggendo a categorie storiografiche nitide – ha concorso a relegarlo nella sua lunga e ingiusta marginalità. E appunto nella «disappartenenza dell'autore ad entrambi i secoli in cui visse» (p. 38) risiede la schizofrenia di una produzione vasta, lungamente sommersa, e apparentemente contraddittoria – e soprattutto la cifra della sua modernità, se «inaugura, seppure inconsapevolmente, una linea di inquietudine tipicamente novecentesca» (p. 34).

Non è senza significato, in quest'ottica, che assai raramente Castelli – nel corso dei contributi critici che incorniciano i capitoli bibliografici – punti la sua attenzione su quel romanzo «grande e terribile» (per impiegare una espressione di Antonio di Grado, suo maestro negli studi derobertiani, e cui sono dedicate alcune dense pagine del volume) che, se consacra De Roberto come uno degli scrittori più importanti e sfortunati della nostra storia letteraria, pure rischia di sclerotizzare o rendere monodimensionale, attirandola su di sé, l'attenzione critica verso la complessiva produzione del grande catanese – senza la quale, del resto, comprendere *I Vicerè* non sarebbe possibile. Rimarrebbe dunque deluso chi si aspettasse un nuovo punto di vista o una escursione attraverso quella intricata e poderosa *machine* narrativa nella cui scrittura «crudele e vera», scrive Castelli, «fa orrore rispecchiarsi in tempi di deresponsabilizzazione collettiva» (p. 40).

Lo studioso sceglie per il suo ragionamento critico una strada che riesce a prescindere da riferimenti manifesti al capolavoro monopolizzatore (e spesso, del resto, nelle alterne stagioni della sua ricezione, compreso poco o male), arrivando comunque a mostrare, per via di un punto di vista che abbraccia porzioni più ampie e a lungo sommerse della produzione di De Roberto, gli elementi di destabilizzante modernità che fanno parte della poetica di questo inquieto scrittore della crisi.

Proprio a una esigenza di più sistematico studio critico e di rigore filologico risponde il bilancio bibliografico, che si presenta, anche strutturalmente, come il fulcro del libro, occupandone quasi per intero l'estensione. I capitoli centrali si offrono infatti quale imprescindibile strumento bibliografico, articolandosi in un accurato e aggiornato repertorio tanto delle opere di De Roberto (la riscoperta di alcune delle quali proprio Castelli ha curato in anni recenti, sottraendole ad un ingiusto oblio editoriale e critico) quanto della letteratura secondaria. Ma il libro è corredato anche da due saggi di ampio respiro, in apertura e in chiusura, che offrono un bilancio sintetico e confermativo dello statuto di 'classico' troppo a lungo, ma ormai sempre meno, negato a De Roberto.

La doppia intenzione del lavoro di Castelli – di bilancio e di ag-

giornamento del discorso critico – è affidata così, nel suo primo aspetto, al saggio di sintesi storiografica che apre il volume, e messa in opera, nel suo secondo aspetto, dal bel saggio conclusivo, che si addentra in una delle questioni principali della critica su De Roberto: quella «dell'appartenenza cronologica alla stagione verista, a fronte della sostanziale estraneità sentimentale, morale e artistica a quell'esperienza» (p. 175). Castelli spinge la sua analisi tra le pieghe di tale apparente contraddizione (se «è attraverso il muoversi nelle zone inquiete del naturalismo, senza peraltro rinunciarvi... che si accosta ai canoni dello psicologismo», p. 195), per restituire a De Roberto, oltre ogni riduzione di comodo, la complessa fisionomia di un autore in serrato dialogo teorico con la cultura europea e in particolare francese – con Maupassant, Bourget, o il modello adorato-tradito di Flaubert – e dalla soggettività insolubilmente dilemmatica.

«L'arte è il supremo inganno e l'ultima superfetazione: ma bisogna metter dell'ordine in questa pazzia» (note parole di De Roberto, da una lettera all'amico Ferdinando Di Giorgi): l'inganno, la pazzia, il dubbio, l'illusione, definiscono, insomma, non solo i caratteri di una proposta poetica contraddittoria e inquieta – perché rispondente alle 'disdette' storiche che sceglieva, con coraggio sperimentale, di fronteggiare – ma delimitano anche un campo ulteriore, specifico, per l'«arte» all'interno della «scienza». In questa schizofrenia, generatrice di contraddizioni feconde, si può collocare anche la forza addirittura attuale della voce di De Roberto: di transizione tormentata, di difficoltà e insieme indefessa volontà di circoscrivere razionalmente la plurivocità del reale (percepita con inquietudine precocemente novecentesca), e dunque voce di crisi e di demistificazione. Ed è quanto Castelli ci fa vedere con indubbia incisività sintetica e con argomentazioni suffragate da un intenso lavoro sui testi, sempre convincenti.

Stella Caporale

Guido Gozzano, *Il paese fuori del mondo. Prose per l'Esposizione di Torino del 1911*, a cura di Eliana A. Pollone, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, pagine 128

Nel 1911 l'Italia festeggia la sua prima ricorrenza importante, il cinquantesimo anniversario della proclamazione dell'Unità, e le tre capitali storiche del Regno decidono di ricordare solennemente l'evento con delle grandi Esposizioni Internazionali: a Roma, si svolge la mostra di Belle Arti ed Archeologia, a Torino quella dell'Industria e del Lavoro e a Firenze quella di Floricoltura. A Torino i preparativi per l'Esposizione cominciano, con grande entusiasmo e pubblicità da parte della stampa, a partire dal 1907 e uno dei cronisti è Guido Gozzano, che ha lasciato tracce della sua partecipazione all'evento oltre che in un veloce riferimento in *Il ladro di noi stessi*, nelle nove prose scritte appositamente per l'Esposizione, un numero considerevole se si pensa, come scrive Eliana Pollone, curatrice del volume, che Gozzano è autore complessivamente di ventotto articoli editi su vari quotidiani. Cinque delle nove prose per l'Esposizione vengono pubblicate su «Il Momento» (*Rosolie di stagione, L'Acquarium, Il dono della meraviglia, Crisantemi e La città moritura*), una su «La Lettura» (*Un vergigliato sotto la neve...*) e tre su «L'Esposizione di Torino del 1911» (*Torino suburbana – La gran cuoca, Superga e Il Padaglione della città di Torino*), rivista quest'ultima di cui, in appendice, la curatrice ricostruisce la storia e la scansione delle pubblicazioni («L'Esposizione di Torino 1911»: *problemi di cronologia*, pp. 81-86). La Pollone compie un'operazione eccellente pubblicando, come spiega nella *Nota ai testi*, gli articoli di Gozzano che erano già stati offerti ai lettori da Giovanna Finocchiaro Chimirri e, in parte, da Carlo Calcaterra e Alberto De Marchi, perché non solo li propone nel corretto ordine cronologico di uscita in rivista e nella loro versione integrale (*Crisantemi*, ad es., era stato pubblicato sempre in versione ridotta), ma soprattutto li emenda dai numerosi errori trascrittivi con cui erano stati finora trasmessi. La curatrice, nell'introduzione al volume (*Guido Gozzano fra meraviglia e mestiere*) e nel ricco apparato di note che accompagna i testi, rico-

struisce egregiamente l'attività di gazzettiere per l'Esposizione e l'evento stesso. A spingere Gozzano a farsi giornalista sembrano essere ragioni economiche, dato che questa attività è accompagnata da molte titubanze, come testimonia Emilio Zanzi, a cui lo scrittore aveva dichiarato a proposito della sua collaborazione per «Il Momento»: «Non so fare il giornalista. Non ho facilità di scrittura. Non vedo bene d'intorno. Sono lento, tormentato sempre dai dubbi. [...] Io non ho i titoli morali per scrivere su un giornale cattolico. Ho smarrito per strada tutta la fede. Non credo né in dio né negli uomini. Neppure nella mia arte, neppure in me stesso» (p. XV). Le perplessità nascono anche dal timore di sprecare nel giornalismo, letteratura 'bassa', la vena creativa e di svendersi vendendo «parollette» (p. XVI), tanto che prenderà le distanze da questa attività («è una vergogna che pesa sulla mia coscienza letteraria e che non mi perdonerò mai»), scriverà nell'aprile del 1912 alla sorella Erina, p. XVI, anche se, in realtà, tra il 1915 e il 1916 collaborerà sia alla «Stampa» che a «Donna».

Le nove prose per l'Esposizione di Torino «sono da vedersi come un piccolo *corpus* autonomo all'interno della produzione gozzaniana e ciò non soltanto a causa dell'identità dell'occasione compositiva, ma anche per considerazioni interne ai testi stessi: l'utilizzo reiterato di materiali simili (propri e altrui), la presenza particolarmente costante di alcune tematiche e, soprattutto, la perfetta circolarità con cui il *corpus* si chiude, se si assume *La città moritura* quale ultima prosa scritta, ancorché non ultima a vedere la luce dei giornali» (p. XVIII). *Corpus* che si contraddistingue per il massiccio uso di citazioni, che a volte risuonano nei testi come echi, più di frequente sono prestiti lessicali, veri e propri calchi, plagii. L'intertestualità è fattore costitutivo di un testo e delle intenzioni del suo autore: Gozzano si serve delle citazioni ora per dissacrare con ironia alcuni autori, altre volte per culto della Biblioteca. Le fonti del gazzettiere sono diverse: innanzitutto sé stesso, e circa l'autocitazione il fenomeno più significativo è «il riutilizzo di materiali all'interno del *corpus* stesso, cosa che avviene soprattutto per prose pubblicate a distanza di breve tempo su testate differenti: l'operazione è certo un comodo espediente per accelerare la produzio-

ne giornalistica [...], ma diviene anche un piccolo ammiccamento al lettore, che in queste prose sembra essere visto come unico, al di là della testata in cui le singole prose dovevano vedere la luce» (p. XX). Ci sono poi le fonti letterarie, individuate, ricorda la curatrice, da esegeti molto attenti come Franco Contorbia, Giorgio Padoan, Bruno Porcelli, Edoardo Sanguineti, Giovanni Tesio e Luigi Surdich, fonti da cui attinge a piene mani e che sono Gabriele D'Annunzio, Maurice Maeterlink ed Émile Zola *in primis*, assieme a De Amicis, Pascoli, Wilde, Conti, Baudelaire e Carducci: «Tali fonti – alle volte inserite come citazioni dichiarate o debiti circoscritti, ma più spesso come calchi, quando non come vere e proprie trascrizioni – entrano sempre nel testo “in conformità con un’ipotesi di appropriazione lessicale che non esclude la possibilità di uno scarto anche molto vistoso a livello delle opzioni in senso lato ‘ideologiche’”» (p. XXI). Così dietro *Un vegliardo sotto la neve*, il pezzo più letterario del gazzettiere, si può ipotizzare la presenza del *Pellegrinaggio* di D'Annunzio e di *Una visita all'Esposizione che nasce*, articolo di Nino Berrini riprodotto in appendice al volume, alle pp. 87-92; in *Rosolie di stagione* Gozzano crea una prosa metanarrativa «sul Bello e sulla funzione dell'Artista nel mondo moderno», ammiccando a *Le vergini delle rocce* per «compendiare e semplificare D'Annunzio, lettore [...] dei “filosofi demolitori”» (pp. XXXII-XXXIII). Si possono individuare ancora due tipologie di fonti: i materiali nati in seno all'allestimento dell'Esposizione stessa, soprattutto la guida al Palazzo della Moda, guida, informa la Pollone, non ancora individuata dagli studiosi perché a partire dal 1910 uscirono numerose guide all'Esposizione, gli articoli apparsi su «L'Esposizione di Torino 1911» e i materiali occasionali selezionati *ad hoc* per documentare argomenti specifici, fonti queste difficilissime da identificare, sicché l'aver dimostrato come Gozzano saccheggiasse senza ritegno *Soperga e la sua ferrovia funicolare*, edita da Casanova nel 1885 e riprodotta, in appendice, alle pp. 93-100, per comporre la sua *Soperga*, va a grande merito della studiosa.

Il lettore immergendosi nei nove articoli, guidato dalle preziose note ai testi, che fanno luce su ogni luogo ed evento richiamato dallo

scrittore, rivive l'atmosfera che accompagnava l'Esposizione, riesce a immaginarne, anche attraverso l'apparato di immagini posto in appendice (pp. 121-123), la planimetria, ripercorrendola in tutta la sua lunghezza sulle due rive del Po, nella successione degli edifici dall'architettura solenne ed elegante, alla Juvarra, nei dettagli topografici più minuti, negli elementi cromatici e paesaggistici; e, più che nell'Esposizione, con le prose di Gozzano, il lettore si immerge in Torino, che è la vera protagonista, cantata come «la più bella città del mondo» (p. 9), specie se guardata dallo splendido Parco del Valentino: «Nessun parco delle metropoli europee, racchiude in così poco spazio tanta armonia di proporzioni, tanta grazia e varietà di linee; nessuno compendia i panorami naturali d'uno sfondo di colline armoniose lambite e riflesse da un fiume regale, nessuno aduna tanta varietà di scenari: Superga, il monte dei Cappuccini, il profilo secentesco del palazzo del Valentino, il profilo turrato del Borgo e del Castello Medioevale, e ultimo, eccelso, la cerchia delle Alpi, dominanti le masse degli alberi secolari» (p. 9). Il capoluogo piemontese diventa con l'Esposizione città regale, «una bella signora in tutto lo sfoggio delle sue eleganze» (p. 47), ma Gozzano vuole immortalarlo non per i «gioielli e le sete» di cui si è addobbato per l'occasione, ma per la «grazia» tutta sua, che rivela negli spogli sobborghi della «Gran Cuoca», cioè di Porta Palazzo: «Torino gode fama di città modernissima e i visitatori l'esaltano con i paragoni; e credono di lusingarla attribuendole l'eleganza di Parigi, la regolarità di Berlino, la lindezza di Vienna, e non pensano che assimilandola alle altre metropoli, l'annullano. Torino ha invece un'anima ben sua e quest'anima palpita soprattutto nella città suburbana» (p. 48). Torino trionfa in queste prose come la Trieste che Saba celebra, negli stessi anni, nel suo canzoniere: «Trieste ha una sua scontro-sa/ grazia. Se piace» (*Trieste*). Più che per l'Esposizione, dunque, Gozzano ci fa vagare per la sua città, raccontandone la gloriosa storia, dalle origini, quando era capitale dei Taurini, sino agli ultimi discendenti di Casa Savoia, attraverso edifici, arredi, quadri, sculture, documenti e soprattutto ricordando i suoi uomini eroici, come Vittorio Amedeo II e Pietro Micca: l'orgoglio dell'appartenenza, più che la vo-

lontà di farsi cronista dell'Esposizione, l'aver individuato il suo rifugio, sembrano dettare queste prose.

Il viaggio di Gozzano nell'Esposizione principia nel febbraio 1911, quando la mostra è ancora in allestimento, con Jeanette, direttrice di una ditta di moda, «piccola popolana che la fortuna ha travestito da gran signora» (p. 9), che si fa guidare dallo scrittore, quasi novella Maria Ferres condotta da Andrea Sperelli nella Roma innevata del *Piacere*, o novella Foscarina, annota la Pollone. La neve avvolge ogni cosa in un magico «turbino di candore abbagliante» (p. 4), determinando uno scenario fantastico: «Oggi è uno scenario d'argento abbagliante» (p. 20), sicché «ogni nozione del tempo e dello spazio sembra abolita» (p. 21). L'Esposizione, in primavera, viene assalita da «una folla varia e cosmopolita» e la città «nella gloria della prima estate, appare come una bella donna in tutto lo sfoggio delle sue vesti di gala» (p. 41), finché lo spettacolo si spegne in novembre, dileguando «con le ultime foglie» (p. 66), facendo immalinconire il cronista: «Su questo stesso ponte fittizio, dove mesi or son contemplavo l'esposizione nascente sotto una cortina di neve candida, contemplo oggi l'esposizione agonizzante sotto un sudario di foglie morte» (p. XX). L'evento ha permesso allo scrittore e ai visitatori di evadere dal prosaico presente in una città fantastica in cui tornare ad essere bambini che si meravigliano. La Pollone sottolinea come i due stati d'animo che serpeggiano nelle prose di Gozzano siano la meraviglia e la malinconia, meraviglia per i prodigi visti, ma anche per saper guardare con gli occhi di un bambino, occhi contianamente «nuovi», «le cose che non ci meravigliano più», malinconia i cui antidoti sono l'azione e il sogno (pp. XXVII-XXIX). La meraviglia, che lo scrittore afferma di aver «portata intatta dalla sua infanzia» (p. 14), si mostra in particolare quando ammira «l'armonia architettonica della città fantastica» (p. 29) e i prodigi prodotti dall'ingegno umano; la «gaiezza fanciullesca» (p. 39) si traduce stilisticamente nei numerosi cataloghi che occupano queste prose, da quelli degli edifici dell'Esposizione a quelli della «superba» (p. 37) varietà di pesci dell'Acquario, a quelli della merce «infinita» della «Gran Cuoca», capace di «soddisfare i desideri più strani ed opposti: dal buongustaio che cerca tra i pesci la varietà prelibata, dalla

sartina che vuole un serto di rose finte pel cappello che ha foggiato con le sue dita, all'antiquario che desidera una cornicetta del rinascimento, una miniatura settecentesca» (p. 48). Così passando di banco in banco, descrive, quasi con gusto rabelaisiano, in un orgasmo per l'occhio più che per la gola, il «quadro [...] grandioso [...] delle forme, delle tinte, degli odori» (p. 48), che fanno stoffe, fiori, verdure, frutta, pesce, carne.

Meraviglia e malinconia gli stati d'animo prevalenti, ma non manca l'ironia, non abbastanza rilevata dalla Pollone, che contraddistingue il *modus operandi* più caratteristico di Gozzano per liquidare molti esponenti della poesia ottocentesca, soprattutto i miti del decadentismo dannunziano, e la mediocrità piccolo-borghese. Perciò lo scrittore principia gli articoli per l'Esposizione ironizzando, con la sua Jeanette, sulla Foscarina dannunziana e si scaglia sulla folla varia e cosmopolita che è accorsa a vedere un'Esposizione che non sa apprezzare: «Non li tocca l'arte, perché refrattari a qualsiasi sensibilità estetica, digiuni di ogni cultura del bello, non li tocca l'industria, il lavoro, perché altrettanto ignari di meccanica e di scienza, e passano come bendati di sette bende attraverso l'apoteosi di quanto l'uomo ha conquistato sulla faccia del mondo», «di poco superiori per sensibilità percettiva e per elaborazione cerebrale ai galla della Kermesse» (pp. 42-43). E ammonisce con Oscar Wilde: «le cose non esistono per lo sguardo umano se prima la coltura non le ha rivelate» (p. 44).

Monica Lanzillotta

Interpretazioni di Gianfranco Contini II, numero monografico dedicato a Contini di «Ermeneutica letteraria» VII, 2011, pagine 166

È una figura 'liminare' il Contini che affiora in questo secondo volume di «Ermeneutica letteraria», a lui dedicato; è anche un *flâneur* in grado di attraversare gli indizi linguistici delle opere, sottraendoli alla datità positivista, liberandone l'energia performativa, esponendoli al

flusso ermeneutico che consiste nel «tradurre un fenomeno dalla percezione *sensibile* al significato *veritiero*. Il “fantasma che ti salva” di *In limine* è un dato sensibile che esige un *tempo* di riconoscibilità, quello della “prosa”, dell’“interno lavoro”, “dell’“infinita attesa”» (P. Leoncini, *Gianfranco Contini: nuclei e nessi dell’ermeneutica*, pp. 159-160). Benjamin, evocato per la *flânerie*, sulla scia di Marchesini, è citato nello stesso saggio perché, con il critico, potrebbe condividere la rottura del movimento naturalistico, tesa a raggiungere il cristallo dell’evento (p. 165). Così, lo spessore teorico dell’interprete si rivela nella lettura degli *Ossi di seppia* dove gli oggetti sono residui percettivi disgiunti dal significato, mere possibilità di un futuro che si realizzerà solo nelle *Occasioni*, lì dove la lingua crea un universo poetico concretamente abitabile. Il fantasma di Montale appare come un’espansione congetturale dell’indizio sensibile, la ricerca di un senso epifanico che porta a sfondare la stessa struttura testuale, immergendola nel mondo reale, mentre il testo diventa la verifica sperimentale dell’ipotesi poetica, appena lumeggiata. E sì che il movimento di questa forse delirante abduzione, di questo discontinuo ragionare della poesia, è vicino all’esercizio su Michelangelo, all’urto «in quel soffio barbaro e selvaggio come si percuote in un muro», nel tentativo di scrutare l’integrità della notte (G. Contini, *Una lettura di Michelangelo*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, p. 161). Le auscultazioni della lettera del testo, nella critica verbale, svelano, così, «potenzialità inesauribili», poiché «al fattore *dinamico-relazionale* del linguaggio poetico (cogliere delle relazioni e non cristallizzare dei dati) corrisponde il fattore *energetico-ritmico*, inteso come approdo di conoscenza, di rivelazione» (P. Leoncini, p. 165).

Verso un Contini non limitabile a torsioni stilistiche autoreferenziali va anche il saggio *Questioni e possibilità dell’ermeneutica* di Roberta Dreon per la quale occorre recuperare l’auscultazione, «intesa non già come penetrazione in un mondo parallelo, quanto come apertura di percorsi innovativi di frequentazione della nostra lingua e del nostro mondo dall’interno di un terreno senz’altro anomalo, ma non

estraneo» (p. 146). Nel rapporto tra ermeneutica filosofica ed ermeneutica letteraria, quindi, bisogna riscoprire «la dimensione disvelativa dell'opera d'arte» (p. 145), considerando come la letteratura, alla maniera di Heidegger, sia un modo attivo di essere-nel-mondo, una esperienza, non solo un prodotto. Interessante la proposta di legare la variantistica alla ricerca di una maggiore precisione linguistica, individuando «la parola giusta in un contesto specifico» (p. 148), la parola che, attraverso la sua stessa pregnanza figurale, corregga le generalizzazioni astratte e la 'peste' con cui Calvino biasimava l'opacità dell'italiano contemporaneo. I saggi di Dreon e Leoncini, che occupano la parte finale del volume sulla *Pluralità delle ermeneutiche*, mirano a esplicitare i presupposti epistemologici dell'ermeneutica, il suo rapporto con il rigore filologico, con la critica stessa, con il relativismo interpretativo. Lo stesso Contini è un «autore di possibile raccordo tra la critica letteraria e l'ermeneutica novecentesca» (P. Leoncini, p. 152) per il rilievo di ciò che abbiamo già chiamato espansione ipotetica del dato sensibile e che allude a una nuova tensione teorica, non legata a improbabili tassonomie, quanto basata su ineludibili domande di senso.

Le altre due sezioni della rivista, *I carteggi* ed *Eredità continiane*, sono dedicate, rispettivamente, al Contini epistolografo e alle influenze del maestro su vari studiosi del Novecento. Nel suo contributo, Giorgio Delia riproduce alcune lettere autografe del critico, lettere «tese e vibrante come tutta la sua scrittura, talvolta, specie là dove l'elocuzione è più brachilogica, occorre che si segua la cifra» (G. Delia, *Appunti per il carteggio Pierro-Contini*, p. 32). In una di esse, datata Firenze, 7 dicembre 1972, il giudizio continiano trasforma le liriche di Pierro in un «rosario di piccoli grumi di follia» (p. 38), sparsi nell'asimmetria della memoria, appressamento a un mondo ctonio in cui il poeta ha natura di lemure o di fantasma: movimento inverso e speculare rispetto all'espansione, anch'essa fantasmatica, di Montale. Nel carteggio emerge, poi, una «fenomenologia del dono [iscritta] in una dimensione non meramente economica, di scambio» (p. 43): le missive, infatti, sono spesso accompagnate da doni concreti che assumono valore simbolico, intrecciandosi alla «*charitas*, somma categoria etica

sempre esaltata da Contini» (p. 44), a una nobiltà del darsi, sottesa a una dimensione esistenziale, non più solo letteraria.

Di notevole interesse la pubblicazione di sedici lettere inedite del carteggio fra Contini e Mario Dell'Arco nel saggio di Carolina Marconi che ricostruisce anche i rapporti tra il poeta romanesco e Pasolini, resi possibili proprio da Contini. Quest'ultimo, peraltro, arricchisce la lettura di Dell'Arco, con un enigmatico riferimento intertestuale ai *Canti patibolari* di Christian Morgenstern, poeta tedesco non facile da tradurre per l'ardita sperimentazione linguistica che include l'uso di un latino maccheronico. Gaetani si sofferma, invece, sull'amicizia e sulla fedeltà che legano Contini all'autore della *Cognizione del dolore* e a Montale in lettere dove l'esperto cede il posto al critico amico, capace «di convergere [...] con l'autore, *attraverso* il testo [corsivo nel testo]» (M. Gaetani, *Per un bilancio (provvisorio) della epistolografia continiana*, p. 73). Diverso il carteggio con Cecchi dove la fedeltà, sostenuta solo dalla pagina, dal fine ricamo letterario, non rinviene «una esperienza apparentabile alla propria» (p. 78) che, poi, coincide con le inquietudini giovanili, condivise con altri intellettuali. Al «*bluff*, prestigioso e seducente» (p. 81) di Cecchi si oppone, così, la scrittura di Gadda e Montale che non si sottrae al tempo, creando risonanze attuali. Anche il contributo di Ripari, *Un articolo perduto e una lettera ritrovata. Carteggio Contini-Cecchi-Raimondi*, rileva il dissidio con l'autore dei *Pesci rossi*. Straordinario resta, nelle lettere, il mimetismo di Contini che riproduce lo stile del suo destinatario e, quindi, «gaddizza con Gadda, montalizza con Montale», realizzando una sorta di «effetto bifonico» (M. Gaetani, p. 75, n. 3) in cui la singolarità della propria voce affiora in quella dell'interlocutore: un correlativo uditivo quasi della prospettiva bifocale con la quale Crotti, nel precedente numero della rivista (già recensito in «*Filologia Antica e Moderna*» XIX [37], 2010, p. 212), esprimeva la capacità di abbracciare il vicino e il lontano, il dato filologico e la sua prosecuzione congetturale (I. Crotti, *Po-livalenze del canone novecentesco di Gianfranco Contini*, in *Interpretazioni di Gianfranco Contini I*, «*Ermeneutica letteraria*» VI, 2010, p. 98). Per questa via, sui segni concreti della storia, sulla stessa fissità

razionale, si stende il tempo onirico di un mondo presentito, 'divinato', come quello affiorante dai residui di Benjamin e Celati, scintilla di una contro-storia che l'interprete deve ricostruire. Si potrebbe introdurre, qui, anche un *excursus* sulla dialettica novecentesca fra descrizione e narrazione che, però, occorre demandare ad altra sede. Nel volume che stiamo recensendo, la metafora ottica rivive nello «strabismo variantistico o alternanza di cannocchiale e microscopio», applicata da Gibellini, allievo indiretto di Contini, al suo lavoro sul *Libro segreto* di D'Annunzio (T. Piras, *L'ermeneutica variantistica di Gibellini*, p. 125). Il saggio è attento anche a quanto differenzi Gibellini dal magistero continiano, declinando l'esame, più in estensione che in profondità, del primo «sull'attenzione posta alle varianti strutturali dei libri di poesia da maestri-amici quali Domenico De Robertis per i *Canti* di Leopardi, Dante Isella per le *Odi* di Parini, Franco Gavazzeni per lo stesso *Alcyone*» (p. 123). In questa luce, *Alcyone* diventa un capolavoro partendo da un germe di poesia imitativa che si proietta nel tempo naturale dell'estate, presentita e, pian piano, sfumata; l'opera elimina ogni residuo diaristico del disegno iniziale, trasformando la vacanza toscana in un viaggio per l'Ellade, «rimpianta dai moderni che se ne sentono irreparabilmente esuli» (p. 123). Con i contributi menzionati siamo, già, nella parte del volume che approfondisce le plurime eredità di Contini e che si apre con *Sistema e varianti in Contini* di Roberto Antonelli, attento a evidenziare come l'apporto continiano sia stato decisivo nel superamento del dualismo tra estetica romantica e metodi storicistici. Besomi, ne *La corrispondenza Contini-Pozzi*, analizza, invece, l'esperienza universitaria del critico a Friburgo, lì dove il suo insegnamento rivela una doppia natura, «rigorosamente di filologia romana all'interno dell'aula; di critica militante nei corridoi» (p. 91). Una lettera, qui ricordata, di Giovanni Pozzi, coglie l'autorevolezza di Contini, non solo nelle aule, ma anche e soprattutto nel dono di vita che lo animava fuori dalla cornice accademica, a riprova ulteriore di quella *charitas* che è il lievito etico-religioso della sua pedagogia (p. 95). La centralità dell'insegnamento friburghese ritorna nel saggio di Christian Genetelli, *Dante Isella e Gianfranco Contini, una lunga fè-*

deltà. Lo studioso analizza l'influsso del critico su questo allievo d'eccezione, attratto dal «rigore feroce e bellissimo» delle lezioni contine, lì dove emerge la capacità di parlare perfino di uno scrittore medioevale come fosse un contemporaneo (C. Genetelli, p. 100; l'espressione citata è, però, di Renzo Federici, frequentatore degli incontri di Isella a Friburgo). Su questa compresenza, vitale e attualissima per noi, di militanza e pedagogia, vorrei concludere ricordando come, per il filologo romano, bisognasse «iniziare i corsi partendo dalla contemporaneità, dalla Z e non dalla A, poiché lo studente per la Z era già attrezzato dalla sua esperienza vitale quotidiana, mentre per la A occorreva una lunga e difficile ricostruzione storica» (R. Antonelli, p. 88). Davvero, un lascito cruciale che svela come, alla fine, la ricerca di una condivisione che si realizza, in modo prioritario, nella didattica, non sia un argomento offuscabile dalla perfezione tecnica e metodologica, pur necessaria, delle scienze umanistiche. Contini è sempre e ancora sulla soglia, *in limine*: tra il profilo esatto della competenza letteraria e il suo dinamico insegnamento, il suo darsi generosamente agli altri.

Anna Guzzi

Lino Concas, *Il mio uomo*, Pontevedra, El Taller del Poeta, 2009, pagine 92

Il mio uomo è l'ultima raccolta di versi (settantasette brevi componimenti) di Lino Concas, scrittore originario di Gonnosfanadiga (un piccolo paese del Medio Campidano), ma da tempo emigrato in Australia. Concas non è certo figura sconosciuta nel vasto panorama della letteratura della migrazione: tanti, ad esempio, i premi e riconoscimenti letterari attribuitigli, a partire dal prestigioso Premio Internazionale Taormina, per il migliore volume di versi italiani pubblicati da poeta residente all'estero, di cui è risultato due volte vincitore (nel 1980, con il volume *Ballata di vento* del 1977, e nel 1983, con la raccolta *Uomo a metà* del 1981).

Lino Concas occupa uno spazio significativo all'interno della produzione letteraria più direttamente ispirata all'emigrazione: la sua poesia infatti, pur condividendo alcuni dei temi del 'genere' (l'esperienza dell'espatrio, il senso di estraneità sociale, ma anche linguistica, vissuta nel paese d'arrivo, il dramma lacerante del distacco dal luogo d'origine), lascia spazio anche ad altri motivi ispiratori che rendono assai peculiare la produzione di Concas, autore senz'altro di spicco nella letteratura italo-australiana. E non sarà da trascurare nella valutazione complessiva della sua opera il particolare profilo biografico dell'autore che ebbe già in Sardegna una formazione culturale di buon livello, dal seminario per gli studi ginnasiali e liceali – prima a Cagliari poi ad Ancona – per concludersi nel 1957 con la laurea in teologia e il sacerdozio.

Quest'ultima raccolta costituisce senz'altro il punto d'arrivo del percorso esistenziale di Lino Concas e il momento più significativo di una stagione poetica, iniziata con il già ricordato volume *Uomo a metà* del 1981 e proseguita con *L'altro uomo* del 1988 e soprattutto con le poesie delle quattro raccolte: *Mallee. Muggil. L'uomo del silenzio. Cobar*, stampate in un unico volume dieci anni dopo. Sono raccolte nelle quali si delinea una rinnovata immagine dell'Australia, che appare al nostro poeta sempre meno 'aliena' e sempre più 'familiare'. L'Australia, quella però dei Grampians, di Uluru (il nome aborigeno originale del luogo, al quale nel 1993 fu dato il nome inglese *Ayers Rock*, il simbolo per eccellenza dell'outback australiano), delle «steppe e deserti», quella cioè abitata dagli aborigeni, diventa la 'nuova patria' del poeta, non soltanto dal punto di vista naturalistico, ma anche da quello antropologico, fino a quasi fondersi con l'immagine stessa della Sardegna. Così non è solo la nuova patria a essere sovrapposta alla terra d'origine, ma sono gli stessi Sardi che vengono per così dire assimilati agli aborigeni, i «fratelli aborigeni» dei quali i Sardi condividono la sofferenza della solitudine, perché «entrambi vissuti per tanti versi ai confini del mondo moderno» (L. Concas, *Mallee. Muggil. L'uomo del silenzio. Cobar*, a cura di P. Genovesi, Victoria, Elgua Media Editrice, 1998, p. VI), e «la Sardegna» – continua il poeta – «o per lo meno la

mia Sardegna, è un'isola chiusa, separata, molto spesso storicamente dimenticata e questo suo popolo è stato dimenticato per tanti anni, invaso da tutti ma dimenticato da tutti, sfruttato da tutti. La stessa cosa è successa, succede agli aborigeni» (p. VI); come la Sardegna era marginale per l'Italia e l'Europa così l'Australia degli aborigeni è marginale rispetto all'Australia dei colonizzatori anglossassoni.

L'interesse verso la cultura degli aborigeni, in particolare per il rapporto mitico che li lega alla loro terra e alla natura, trova spazio nei versi di Concas contenuti nella raccolta *Il mio uomo*, a partire dalla figura del «Grande Spirito», una divinità paterna, una divinità della creazione, forse la divinità in assoluto più importante per le comunità degli aborigeni del sud-est Australia. Si pensi, a tal proposito, ai versi della poesia Kathy Freeman: «Venuta da Olimpo,/ per correre/ inseguendo un sogno pulito./ Veloce per vincere,/ col suo galoppo guerriero,/ con la sua fiamma verde,/ col 'sogno' e il Grande Spirito [...]» (p. 12).

Marzia Caria

L'Archivio Flora in ARCHILET. Inventario archivistico, a cura di Gabriella Donnici e Francesco Iusi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pagine 565

Il volume è il risultato di un lavoro lungo e accurato di riordino e inventariazione della porzione di archivio privato di Francesco Flora (Colle Sannita, 1891 – Bologna, 1962) depositata presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria.

Giova ricordare che dopo la morte del grande critico letterario e scrittore, avvenuta a Bologna nel 1962, le carte prodotte in quarant'anni di febbrile attività e la sua libreria domestica, ricca di circa 15.000 unità bibliografiche, furono smembrate e si avviarono per strade diverse.

La raccolta libraria nel 1963 fu donata dagli eredi alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, presso la cui università dal 1952 Flora era stato titolare della cattedra di Letteratura italiana, e dal 1997 è conserva-

ta come fondo speciale a Casa Carducci dove – insieme alla biblioteca e all’archivio del filologo e critico letterario Raffaele Spongano, morto centenario nel 2004, e all’archivio del critico d’arte e poeta Mario Ramous (1924-1999), che dal 1950 al 1975 fu direttore della casa editrice Cappelli – contribuisce a fare di Casa Carducci un polo di straordinario valore per lo studio della letteratura italiana del Novecento.

L’archivio invece rimase a Bologna nella casa di Via Paolo Costa, 34, presidiato dalle vestali della memoria di Flora, Clelia e Luisa Lanzillotta, rispettivamente sorella e nipote dello studioso. A seguito della loro scomparsa, nel 1988 Pietro Bucci, rettore dell’ateneo calabrese (1978-1987), il cui nome risuona ancora dai passi sul ponte a lui intitolato, dispose il deposito di una parte consistente della documentazione presso il Dipartimento di Filologia. Il prof. Bucci, figlio di Silvia, sorella minore di Flora, era ben consapevole della portata informativa di quelle carte e della cura che garantiva loro affidandole alle capacità scientifiche e professionali e alla dedizione dei curatori e dei responsabili, a partire da Dante Della Terza fino a Carmen Reale, attuale direttore scientifico di ArchiLet.

Il fondo archivistico di Francesco Flora risulta però ancora smembrato e, pur essendo quella conservata all’Università della Calabria la parte più consistente, un’altra ragguardevole porzione si trova a Milano nelle mani dei familiari dello studioso. Inoltre, un’altra parte importante – 14 buste di 343 fascicoli – è stata acquistata nel 2002 sul mercato antiquario dalla Fondazione Mondadori che – con l’acquisizione del carteggio intrattenuto da Flora con la casa editrice dal 1923 al 1956 – ha implementato la testimonianza di un rapporto professionale per molti versi decisivo nella vita e nell’attività di entrambi.

Il lavoro di riordino delle carte da parte dei funzionari della Fondazione, terminato nel 2006, è stato condotto sulla falsariga dei criteri adottati da Iusi e Donnici e ciò, ai fini della consultazione, attutisce il rammarico per la dispersione. Una dispersione che non ha risparmiato – a quanto pare – neppure la biblioteca del Flora. Nella circostanza dell’acquisto dell’archivio, infatti, la Fondazione ha potuto procurarsi anche un piccolo nucleo librario di trentotto volumi, costituito da ope-

re dello scrittore – tra cui la *Storia della letteratura italiana* –, alcuni numeri della rivista di cultura «La Rassegna d'Italia» e vari volumi dedicati a Flora e alla sorella Clelia, che portano su di sé le note di provenienza e i segni espliciti della rete di relazioni intellettuali e amicali da loro intessute.

Clelia, del resto, è stata una figura per molti aspetti fondamentale nella vita privata e relazionale di Francesco Flora e nella salvaguardia della sua memoria, affidata consapevolmente dal maestro al proprio archivio. In brevi ma dense righe del paragrafo introduttivo intitolato *Storia archivistica* i curatori del volume illustrano la funzione decisiva da lei svolta nel ruolo di segretaria e curatrice delle carte del fratello dai primi anni '40 quando – dopo la vedovanza – lo raggiunse a Milano, fino alla morte. Flora infatti aveva cominciato a conservare la propria corrispondenza e la documentazione di lavoro in modo sistematico fin dagli anni giovanili. Il periodo della svolta per l'incremento delle sue carte cade negli anni 1920/1921 che vedono l'ingresso del giovane letterato nella 'famiglia spirituale' di Benedetto Croce e la pubblicazione dell'opera *Dal romanticismo al futurismo* che segna il suo debutto nel mondo letterario napoletano e italiano. Da allora l'archivio domestico lo seguì negli spostamenti, prima a Milano nel 1930 e poi a Bologna nel 1953, arricchendosi man mano di testimonianze della sua attività e della rete di relazioni che stabilì, nella poliedricità del suo impegno intellettuale, editoriale e politico, con grande parte dell'ambiente culturale militante – non solo italiano – dagli anni '20 ai primi anni '60 del '900.

Col catalogo Flora siamo di fronte ad un archivio personale ordinato nella struttura di base dallo stesso produttore in una sequenza riconoscibile di cartelle e fascicoli omogenei, coerente con le sue esigenze di lavoro. I criteri seguiti nella ricomposizione delle carte sono stati correttamente intesi a ripristinare l'ordinamento originario integrandolo – ove necessario – con la creazione di sottoserie gemelle per i documenti che per ragioni plurime non avevano trovato sistemazione nella fase di formazione. E ciò al fine di ricostituire il contesto biografico, intellettuale e professionale in cui le carte si sono prodotte e se-

dimentate, con l'intento prioritario di rispettare e rispecchiare anche nell'ordinamento l'impronta del produttore e l'organizzazione della sua memoria. È questo il concetto guida del metodo storico applicato agli archivi che, nella sua adattabilità a esigenze specifiche, consente al curatore dell'archivio di offrire la rappresentazione più fedele dell'attività che sottende le carte.

Senza entrare nel merito del dibattito sulla distinzione tra gli archivi 'propri' e 'impropri', su cui esiste un acceso dibattito ancora in corso tra gli studiosi, di cui Gabriella Donnici ha dato conto in vari interventi, rilevo che sull'applicazione del metodo storico agli archivi letterari Donnici e Iusi sono in piena sintonia con quanto osservato di recente da Marina Raffaelli e cioè che «la documentazione prodotta da una persona fisica contiene in sé quel vincolo che per primo qualifica l'archivio come tale, vincolo rappresentato dalla personalità, dalla biografia, dagli interessi, dalla vita vissuta, insomma dal produttore stesso» (M. Raffaelli, *Archivi di persona e archivi di famiglia: una distinzione necessaria*, «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari» XXII, 2008), pp. 185-210, p. 193).

Frutto dell'attività del soggetto e non della necessità di conservazione, gli archivi di persona, inseriti nella categoria generale degli archivi privati, sono il prodotto dell'interesse soggettivo del singolo di conservare testimonianza scritta dei rapporti intrattenuti nel corso dell'esistenza per esigenze di auto-documentazione, se non addirittura di auto-rappresentazione (R. Navarrini, *Gli archivi privati*, Lucca, Civita Editoriale, 2005, p. 53).

L'archivio Flora è il risultato di un disegno consapevole, determinato e preordinato di auto-documentazione e auto-rappresentazione, e l'inventario redatto da Donnici e Iusi lo restituisce nella descrizione estrinseca, esplicita fin nei minimi dettagli delle buste, dei fascicoli e delle unità archivistiche. A coronamento e corredo, il recupero delle informazioni nel volume è reso agevole dai tre preziosi indici dei nomi di persona e di enti nonché dei titoli di periodici: strumenti utili per entrare direttamente – per via breve – nei contenuti della miniera di informazioni offerte da queste carte che aprono un'infinità di percorsi di ricerca, già

intrapresi con risultati di grande interesse (*Le carte Flora: fra memoria e ricerca, Atti del Convegno, Arcavacata di Rende 26-27 novembre 2002*, a cura di G. Donnici, F. Iusi, C. Reale, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; *Carteggio Croce-Flora*, a cura di E. Mezzetta, Bologna, il Mulino, 2008; C. Reale, *Francesco Flora e i suoi editori nelle "Carte" di ArchiLet*, in *Nel mondo dei libri. Intellettuali, editoria e biblioteche nel Novecento italiano*, a cura di G. Di Domenico e M. Santoro, Manziana, Vecchiarelli, 2010, pp. 83-100). È appena il caso di aggiungere che la versione online dell'inventario facilita e potenzia le possibilità di indagine grazie al database relazionale <http://www.fil.unical.it/Flora/AF_home.htm>.

In conclusione, il volume è uno strumento eccellente che rende giustizia e onore alla passione intellettuale e civile dell'uomo che vi si rappresenta.

Rosa Marisa Borraccini

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, in formato *Word per Windows*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia (una in formato “doc” e l'altra in formato “rtf”) a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.45.07 - fax (0984) 49.45.01 - E-mail: fiusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo, editore, data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinatate « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinatate. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Per le parti di testo scritte in greco antico usare il font “Greek”.

Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.
carta/e = c./cc.
commento = comm.
confronta = cfr.
eccetera/et cetera = ecc.
edizione = ed.
frammento = fr.

in particolare = in part.
manoscritto/i = ms./mss.
nota/e = n./nn.
opera citata = *op. cit.* (corsivo)
pagina/e = p./pp.
paragrafo/i = §/§§
ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*
seguito/i = s./ss.
sub voce = s. v.
supplemento = suppl.
traduzione italiana = trad. it.
verso/i = v./vv.
volume/volumi=vol./voll.

Esempi di riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.

C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in *idem, Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).

C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².

Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.

L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana*, I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.

E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.

A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).

cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page *PMG* 822).

cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.

Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.

E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.

G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.

V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.

C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole* cit., p. 435.

G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo.

Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori.

Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 - 00185 Roma

Tel. +39 06 49255517

Fax +39 06 49255506

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it

Finito di stampare nel mese di marzo 2012
da Rubbettino print
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

