

Università degli Studi  
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA

---

---

*Rubbettino Editore*

*PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO FINANZIARIO DEL  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DELLA CALABRIA*

*DIRETTORE*  
NICOLA MEROLA

*CONDIRETTORE*  
FRANCA ELA CONSOLINO

*IN REDAZIONE*  
FILIBERTO WALTER LUPI

*DIRETTORE RESPONSABILE*  
NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI*  
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 degli Studi della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, L. 60.000) 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

13, 1997

**LUIGI ARATA**

- p. 7 *DONNE-MEDICO NELLA ANTICA GRECIA: LE TESTIMONIANZE EPIGRAFICHE*

**ANTONINO LUPPINO**

- p. 23 *DUE NOTE DI POETICA PINDARICA (Pi. O. I 33-34; P. III 19-20)*

**FRANCO BREVINI**

- p. 31 *LA SCOPERTA SETTECENTESCA DELLA MONTAGNA*

**PIERLUIGI PELLINI**

- p. 49 *GEROLAMO ROVETTA: LA 'LETTERATURA FINANZIARIA' FRA ROMANZO E TEATRO*

**DANTE DELLA TERZA**

- p. 71 *BENEDETTO CROCE CRITICO: LA PRESENZA DELL'ANTICO*

**DONATELLA SIVIERO**

- p. 87 *I COLORI DELLA POESIA. PER UNA RILETTURA DEL PRIMO JIMÉNEZ*

**MONICA LANZILLOTTA**

- p. 101 *MATERIALI PAVESIANI*

**VINCENZINA LEVATO**

- p. 115 *GIORGIO MANGANELLI: UNA TEORIA DELLA LETTERATURA*

**NICOLA MEROLA**

- p. 137 *CENTRO E PERIFERIA. UN'IDEA DI LETTERATURA NEL NOVECENTO*

**DOCUMENTI**

**GABRIELLA DONNICI E FRANCESCO IUSI**

- p. 149 *ARCHIVIO FRANCESCO FLORA: CARTEGGI, SECONDA SERIE (B.1-B.213). INDICE DEI CORRISPONDENTI*

**RECENSIONI**

- p. 185 **AMNERIS ROSELLI** ('SPECIMINA' PER IL CORPUS DEI PAPIRI GRECI DI *MEDICINA*, A CURA DI I. ANDORLINI)
- p. 189 **MARGHERITA GANERI** (AA.VV., *ARS DRAMATICA. STUDI SULLA POETICA DI LUIGI PIRANDELLO*)

Luigi Arata

## Donne-medico nella antica Grecia: le testimonianze epigrafiche

Il primo a dedicare un volume al problema del lavoro femminile nell'antica Grecia è stato P. Herfst:<sup>1</sup> egli, occupandosi tra le altre attività lavorative anche della pratica medica, osservò che le donne greche che la professavano limitavano il loro intervento alle operazioni di parto.<sup>2</sup> Questo quadro è stato reinterpretato nel 1986 da Margaret Alic,<sup>3</sup> secondo la quale in origine sarebbero esistite numerose donne-medico e donne-chirurgo: il fatto che, col tempo, esse si dedicassero ad un solo settore di intervento non andrebbe spiegato come una 'limitazione' in senso stretto, ma come una 'specializzazione', dovuta alla loro maggiore sensibilità per i malanni connessi alla gravidanza.<sup>4</sup>

In realtà per l'età arcaica non abbiamo testimonianze di una diffusa attività medica in mano alle donne. Infatti la più antica testimonianza epigrafica relativa ad una donna-medico, l'epitafio per Fanostrate ad Acarne, risale ad un periodo successivo al 350 a.C.:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> P. Herfst, *Le travail de la femme dans la Grèce ancienne*, Utrecht 1924.

<sup>2</sup> Herfst, *op. cit.*, pp. 52-56.

<sup>3</sup> M. Alic, *Hypatia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity through the Nineteenth Century*, Boston 1986.

<sup>4</sup> Alic, *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>5</sup> Più o meno contemporanea di Fanostrate è la madre di Aristotele, Festide, che, sposata ad un medico, forse era lei stessa medico: cfr. *Vita Aristotelis Marciana* 278a1-7. Secondo Igino, *Fabulae* 274, 10-13 la prima donna-medico greca sarebbe stata Agnodike, disce-

Φανος[τράτη---,---]/ Με[λιτέως γυνή].  
 Μαῖα καὶ ἰατρός Φανοστράτη ἐνθάδε κεῖται  
 [ο]ύθενι λυπη<ρ>ά, πᾶσιν δὲ θανοῦσα ποθεινὴ.<sup>6</sup>

In primo luogo Fanostrate è quasi sicuramente moglie di un cittadino, non di uno schiavo. Il testo comunica l'idea che essa fosse rispettata dalla famiglia e forse anche dalla sua comunità: non si capisce però se questo rispetto le sia dovuto in quanto madre e moglie o in base alle sue capacità nella professione. Resta il fatto indubitabile che il dato professionale è un rilevante segno distintivo di Fanostrate, tanto che si potrebbe pensare che l'espressione *μαῖα καὶ ἰατρός* più che delimitare le attività da lei svolte, voglia enfatizzare l'importanza del suo ruolo sociale.

Del resto in età classica non sono mancate altre dimostrazioni di rispetto verso levatrici: un esempio è la lode intessuta a Fenarete, madre di Socrate, nel *Teeteto*.<sup>7</sup> Certo, in qualche maniera la loro attività era trattata

pola di Erofilo. La storia racconta che gli Ateniesi non avevano ostetriche, perché non permettevano alle donne di imparare il mestiere (su questo punto però cfr. L.A. Dean-Jones, *Women's Bodies in Classical Greek Science*, Oxford 1994, p. 32) e per questo motivo molte donne, che non volevano essere a contatto stretto con uomini durante il parto, morivano. Agnodike allora si travestì da uomo e ottenne di studiare medicina, diventando un medico di successo, ma sempre senza mai rivelare la sua vera identità se non alle sue pazienti. Si attirò così la gelosia dei colleghi e fu accusata di adulterio: per provare la sua innocenza si mostrò nella sua reale identità, rischiando di essere perseguita per avere infranto la legge. Ma la cittadinanza femminile si ribellò e i giudici decisero di salvare Agnodike e di modificare la legge permettendo alle donne di accedere alle conoscenze mediche. Il racconto di Iginò non è un resoconto storico e tuttavia potrebbe essere vero che ad Atene non ci fossero in età antica donne legate stabilmente alla medicina ufficiale. Inoltre è plausibile che ad Atene la legge proibisse alle donne di intraprendere la carriera medica (cfr. Dean-Jones, *op. cit.*, p. 32). Sulla figura di Agnodike e sul suo rapporto con Erofilo di Alessandria, cfr. P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, II, pp. 503-504, n. 57; C. Bonner, *The Trial of St. Eugenia*, «American Journal of Philology» XLI, 1920, pp. 253-264, soprattutto pp. 257-258; S.B. Pomeroy, *Technikai kai Mousikai*, «American Journal of Ancient History» II, 1977, pp. 51-68, soprattutto p. 59; G. Most, *Callimachos and Herophilus*, «Hermes» CIX, 1981, pp. 186-196, soprattutto p. 193, n. 14; H. von Staden, *Herophilus: the Art of Medicine in Early Alexandria*, Cambridge 1989, pp. 38-41; H. King, *Agnodike and the Profession of Medicine*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» NS XXXII, 1986, pp. 53-75.

<sup>6</sup> W. Peck, *Griechische Versinschriften*, vol. I, 342 (=IG II/ III, 6873).

<sup>7</sup> Platone, *Teeteto* 149a. Il dato va però contestualizzato: la lode dell'attività maieutica di Fenarete può essere dovuta infatti al desiderio, del discepolo Platone, di rendere più accettabili ad un pubblico nobile di nascita le umili origini del Maestro. Siebold (*Versuch einer Geschichte der Geburtshilfe*, Berlin 1839, p. 52) ad esempio è troppo generoso con

con rispetto, forse anche religioso, soprattutto quando essa (come non sembra nel caso di Fanostrate) si limitava alle operazioni di parto.<sup>8</sup> Spia indiretta dell'alone che le circondava è la loro assenza in Aristofane e nei poeti comici.<sup>9</sup>

Prima di Fanostrate non si trovano nella letteratura greca più antica riferimenti o allusioni a pratiche mediche legate stabilmente alle donne.

Vere e proprie donne-medico non sono ovviamente presenti nell'*Iliade*<sup>10</sup> (se si eccettua il caso di Agamede, citata di sfuggita in quanto figlia di Augeas e moglie di Mulio, conoscitrice di tutti i farmaci esistenti sulla terra<sup>11</sup>): ἰητρός e ἰητήρ infatti sono sempre riferiti a uomini<sup>12</sup> e non a caso,<sup>13</sup> poiché difficilmente personaggi femminili potevano trovarsi nel poema in condizione di effettuare interventi medici. Inoltre in *Odissea* 17, 384 (unica ricorrenza di ἰητήρ nell'*Odissea*)<sup>14</sup> la professione medica è messa sullo stesso piano di altre attività appannaggio dell'uomo da Eumeo, che, nell'insultare Antinoo, sostiene che nessuno andrebbe a cercare fuori della propria πόλις uno straniero che non sia esperto di arti né profeta né ἰητήρ κακῶν né maestro d'ascia né cantore.

Nella stessa *Odissea*, a 4, 219-232, appare però l'«antenata» letteraria di tutte le donne-medico, Elena, sposa di Menelao. A Sparta arriva Telemaco alla ricerca di notizie sul padre scomparso. Menelao nel racconto del terribile ritorno della spedizione si lascia prendere dai ricordi e la

la categoria, quando sostiene «daß im Altertume Hebammen in hohem Ansehen standen». Cfr. anche A.E. Hanson, *Phaenarete: Mother and Maia*, in *Hippokratische Medizin und antike Philosophie*, Hildesheim-Zürich-New York 1996, pp. 159-181, soprattutto pp. 159-161.

<sup>8</sup> Sembra esistessero diverse categorie di ostetriche: quelle più abili e capaci si occupavano anche di parti con complicazioni, come attesta Aristotele, *Historia animalium* 7,10; altre invece si limitavano al taglio del cordone ombelicale (come la levatrice citata da Ipponatte nel fr. 19 W).

<sup>9</sup> Dean-Jones, *op. cit.*, p. 245.

<sup>10</sup> Cfr. Ch. Daremberg, *La médecine dans Homère*, Paris 1865, pp. 5-10, soprattutto pp. 9-10.

<sup>11</sup> *Iliade* 11, 738-741. Agamede è un nome parlante che significa 'molto intelligente' e plausibile è la sua identificazione con Medea.

<sup>12</sup> Per ἰητήρ cfr. *Iliade* 2, 732; 4, 190. 194; 11, 518. 835. Per ἰητρός cfr. *Iliade* 11, 514. 833; 13, 213; 16, 28.

<sup>13</sup> Come non è un caso che Omero non parli di levatrici, cfr. invece Herfst, *op. cit.*, p. 54.

<sup>14</sup> In *Odissea* appare anche ἰητρός a 4, 231.

commozione, causata dalla riflessione sulla fragilità umana, invade tutti gli astanti, che poi si raccolgono a tavola. Elena allora scioglie nel vino dei commensali un farmaco che dà l'oblio del male (φάρμακον... νηπενθές τ'ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων, vv. 220-221) e che le è stato donato assieme ad altre efficaci medicine (φάρμακα μητιόντα, v. 227) dalla regina egizia Polidamna, moglie di Tone, la quale a sua volta li ha tratti dalla sua magica terra. Il poeta aggiunge che la terra d'Egitto possiede la capacità di produrre spontaneamente tali φάρμακα poiché gli Egizi discendono da Peonio, medico degli Dei.

È interessante notare che in *Iliade* ci sono due tentativi comparabili di creare una simile catena della tradizione medica tra maestri e scolari: a 4, 188-219 Macaone cura la ferita di Menelao colpito, ma non gravemente, da Pandoro, ponendovi sopra ἤπια φάρμακα [...] τὰ οἱ ποτε πατρὶ (cioè Asclepio)<sup>15</sup> φίλα φρονέων πόρε Χείρων; a 11, 806-848 mentre Patroclo sta tornando al campo di Achille dalla tenda di Nestore dove è accudito il ferito Macaone, incontra e aiuta Euripilo, anch'egli colpito: Euripilo allude alla voce per cui Patroclo avrebbe imparato l'arte medica dal Pelide, ὄν Χείρων ἐδίδαξε, δικαιοτάτος Κενταύρων. Come si nota, le due catene sono costituite da personaggi maschili: Chirone-Asclepio-Macaone/Podaleirios (l'altro figlio medico di Asclepio) da una parte e Chirone-Achille-Patroclo dall'altra. In entrambi i casi è rilevante la presenza di Chirone all'origine della catena, un personaggio mitico dunque, come più sopra Peonio (primo anello della catena Peonio-(Egitto)-Polidamna-Elena).<sup>16</sup>

Qui si fermano le analogie fra le tre catene: quella dove compaiono infatti Polidamna ed Elena è connotata non tanto dalla utilità e potenza dell'arte, quanto dal fatto che viene in essa sottolineato un aspetto 'magico' della medicina (che serve a far cicatrizzare non le ferite del corpo, ma quelle dell'anima). Sembra quasi che si possa scorgere *in nuce* una dicotomia<sup>17</sup> tra due generi di medicina, una ufficiale, non contestabile perché

<sup>15</sup> Cfr. *Iliade* 2, 732.

<sup>16</sup> È da osservare che l'iniziatore della catena è comunque un personaggio maschile.

<sup>17</sup> Cfr. ad es. L. Bourgey, *Observation et expérience chez les médecins de la Collection Hippocratique*, Paris 1953, pp. 109-114.



assicurata dall'autorità cittadina, e un'altra semiufficiale, 'magica', talora legata a qualche culto minore, folclorica, se così si vuol dire, forse spesso costruita dalle donne per le donne<sup>18</sup> (e non ignota al *Corpus Hippocraticum*).<sup>19</sup>

Alle donne è lasciato inoltre un altro campo 'farmacologico', quello dei prodotti da toilette, che del resto le riguarda da vicino: già il papiro Ebers, tra i più antichi trattati medici da noi posseduti, menziona la principessa Schesch che aveva scoperto un rimedio per far crescere i capelli.<sup>20</sup>

Il *Corpus Hippocraticum* attesta la pratica dei medici di avere accanto a sé assistenti di sesso femminile, in particolare per la cura di pazienti donne. Esse infatti per via del loro naturale riserbo si vergognavano a rispondere a domande che implicavano un riferimento a parti o a residui del proprio corpo di cui avevano istintivamente pudore.<sup>21</sup> Ancor più sconveniente doveva loro apparire che un medico-uomo procedesse ad esami ginecologici.

A questo riguardo sono attestate tre procedure diverse:<sup>22</sup> a esaminare

<sup>18</sup> Esiste uno stereotipo della donna come conoscitrice di intrugli e pozioni miracolose che ha forse la sua rappresentante più conosciuta nella maga Circe (cfr. ad es. R. Just, *Women in Athenian Law and Life*, London-New York 1989, pp. 223-229): vedi V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, London 1974, pp. 152 e 198; A. Bernand, *Sorciers grecs*, Saint-Armand-Montrand 1991, soprattutto pp. 159-210.

<sup>19</sup> Il corpus ginecologico del *Corpus Hippocraticum* (costituito da *Sulle malattie femminili*, *Sulle donne sterili*, *Superfetazione*, *Sulle vergini*, *Taglio del feto*, *Settimino/Ottimino* e *Natura della donna*) incorpora un maggior numero di elementi tratti dalla pratica popolare che non altre zone della collezione: J. Riddle, *Dioscorides on Pharmacy and Medicine*, Austin 1987, p. 39, n. 32, nota ad esempio che molti riferimenti a droghe all'interno della farmacologia ippocratica sono derivati dalla ginecologia. Cfr. G.E.R. Lloyd, *The Revolutions of Wisdom*, Berkeley 1987, pp. 251, n. 127 e 252, n. 128, H. von Staden, *Women and Dirt*, «Helios» XIX, 1992, pp. 7-30. Procedimenti legati alla pratica popolare appaiono ad es. in *Sulle malattie femminili* I 11 VIII 42, 9-16 Li., *Sulle donne sterili* 214 VIII 414, 17-19 Li. ecc.

<sup>20</sup> E. Oefele, «Allgemeine medic. Central-Zeitung», 1895, n. 80.

<sup>21</sup> Il medico ippocratico di *Malattie femminili* al capitolo 62 lamenta il fatto che le donne siano restie nel rispondere alle domande sui loro disturbi a causa della vergogna – un vero ostacolo per il ginecologo, il quale non solo si trova davanti malattie per se stesse difficili da diagnosticare, ma anche pazienti che con la loro ritrosia spesso mettono in pericolo la loro stessa incolumità.

<sup>22</sup> A. Rousselle, *Observation féminine et idéologie masculine: le corps de la femme d'après les médecins grecs*, «Annales ESC» XXXV, 1980, pp. 1089-1115, soprattutto pp. 1091-1092;

il corpo della paziente possono essere sia il dottore, come avviene ad es. a *Natura delle donne* 6 VII 320,1 Li., sia una assistente, come in *Malattie delle donne* I 2<sup>1</sup> VIII 60,16-17 Li., sia la paziente stessa, come in *Sulle donne sterili* 213 VIII 408,16-17 Li. L'uso di partecipi sia di genere maschile che femminile nelle istruzioni che accompagnano le ispezioni mostra del resto che talora la ispezione era compiuta da un uomo, talaltra da una donna.<sup>23</sup> Ma poiché i partecipi femminili sono in genere al medio, ciò indica che normalmente il medico non utilizzava, almeno a questi fini, una assistente come intermediaria, ma esortava la paziente stessa a compiere le operazioni.<sup>24</sup>

Il quadro doveva essere più o meno questo, dunque: i medici uomini avevano talora accanto delle 'infermiere', che in qualche caso potevano essere le loro stesse mogli, se dimostravano interesse o abilità nel campo; ed erano evidentemente essi stessi a istruirle lasciando loro più o meno spazio nella pratica professionale. Riesce comunque difficile credere che un medico-donna o una infermiera si prendessero cura di pazienti uomini.

Mentre è sicuro che i medici si occupassero delle donne,<sup>25</sup> ci sono prove però del fatto che esse preferissero un medico di sesso femminile. Erodoto racconta le esitazioni di Atossa prima di chiedere aiuto a Democede.<sup>26</sup> Ancora in età imperiale Galeno ricorda che anche la moglie di Boeto rifiutò di farsi visitare da medici finché la malattia non prese il sopravvento.<sup>27</sup>

Può anche essere richiamato un celebre passo dell'*Ippolito* di Euripide: la nutrice e il coro mettono alle strette Fedra chiedendole quale sia la malattia che la tormenta. In particolare, davanti al silenzio ritroso della

P. Manuli, *Fisiologia e patologia della femmina negli scritti ippocratici dell'antica scienza greca*, in *Hippocratica*, Paris 1980, pp. 393-409, soprattutto pp. 396-397.

<sup>23</sup> G.E.R. Lloyd, *Science, Folklore and Ideology*, Cambridge 1983, pp. 70-81.

<sup>24</sup> Esempi di partecipi maschili: *Sulle malattie femminili* I 19 VIII 58, 11 Li.; 60 VIII 120, 8-9 Li.; 64 VIII 132, 11-13 Li. Esempi di partecipi femminili medi: *Sulle malattie femminili* I 13 VIII 52, 1 Li.; 40 VIII 98, 1 Li.; 59 VIII 18, 3 Li. Cfr. Dean-Jones, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>25</sup> Ad esempio *Medicina* I IX 206,4-10 Li. auspica un comportamento corretto del medico quando questi viene a contatto con donne anziane e giovani. Cfr. anche *Giuramento* IV 30, 14-15 Li., *Decenza* 12 IX 238, 19-240, 4 Li.

<sup>26</sup> Erodoto, *Storie* 3, 133.

<sup>27</sup> Galeno, *De praenotione ad Posthumum* 14, 641.

padrona, la balia le dice:

κεί μὲν νοσεῖς τι τῶν ἀπορρήτων κακῶν,  
 γυναῖκες αἶδε συγκαθιστάναι νόσον·  
 εἰ δ' ἔκφορός σοι συμφορὰ πρὸς ἄρσενας,  
 λέγ', ὡς ἰατροῖς πρᾶγμα μηνυθῆ τόδε.<sup>28</sup>

Le donne evidentemente non si sentivano a loro agio nell' esporre le loro malattie davanti a uomini<sup>29</sup> e doveva esistere proprio per loro una medicina, probabilmente semiufficiale all'inizio, poi diventata ufficiale, forse anche in associazione con quella maschile.

Ma era comunque certamente scarso lo spazio lasciato alle donne nella professione medica. Eppure, con il tempo essa cominciò ad essere più comune: lo attesta il maggior numero di donne-medico onorate da epigrafi a partire dal 100 d.C. L' aprirsi alle donne di professioni, cariche, ruoli che erano stati dominati dall'uomo nell' età pre-ellenistica ed ellenistica è in effetti un fenomeno più ampio, nel cui contesto la maggior frequenza di medici di sesso femminile è solo uno degli elementi più significativi. Comunque sia, questo tardo 'femminismo' greco non va esagerato nelle sue proporzioni.<sup>30</sup>

Resta il fatto, innegabile, della rivalutazione della funzione sociale femminile, la cui presenza in iscrizioni e papiri aumenta considerevolmente.<sup>31</sup> Non a caso, poiché il ruolo femminile nella scuola ellenistica appare in espansione, è in questa epoca che appaiono i primi libri medici

<sup>28</sup> Euripide, *Ippolito* 293-296.

<sup>29</sup> Dean-Jones, *op. cit.*, p. 35, ma cfr. anche p. 34, n. 102.

<sup>30</sup> Cfr. ad es. C. Vatin, *Recherches sur le mariage et la condition de la femme mariée à l'époque hellénistique*, Paris 1970, pp. 33-39, 200-206 (sulla nuova idea di matrimonio come di una vita in comune nella quale gli sposi hanno doveri reciproci e sulla nuovissima idea della uguaglianza dei sessi) e 261-270 (sulle occupazioni delle donne sposate); S.B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, New York 1975, pp. 130-159 (sulla condizione delle donne nel periodo ellenistico) e 145-148 (sul rinnovato rapporto delle donne con la scuola, su cui cfr. anche della stessa autrice, *art. cit.*, pp. 51-58).

<sup>31</sup> Ad es. J. Vogt, *Von der Gleichwertigkeit der Geschlechter bei den Griechen*, «Akademie der Wissenschaften und der Literatur im Mainz», Abhand. der Geistes- und sozialwiss. Kl. 1960, n. 2, pp. 209-255, soprattutto p. 253.

attribuiti a donne, come il trattato *Sulle malattie femminili* di Cleopatra, che sarà poi emulata da Metrodora nel V secolo d.C.<sup>32</sup>

Il numero di donne-medico dovette effettivamente crescere se si poté forgiare un femminile di *ιατρός*, *ιατρίνη*,<sup>33</sup> tanto più che *ιατρός* poteva anche essere accordato con un soggetto femminile, come è attestato in Attica nella epigrafe di Fanostrate già citata.<sup>34</sup> Il termine è attestato per la prima volta nella stele, rinvenuta a Bisanzio, dedicata alla donna-medico Musa<sup>35</sup> e risalente al periodo tra il II e il I secolo a.C.<sup>36</sup>

Μούσα Ἀγαθοκλέους  
ιατρίνη<sup>37</sup>

ma solo successivamente esso conoscerà una certa diffusione.

<sup>32</sup> Su Cleopatra cfr. H. Diels, *Die Handschriften der antiken Ärzte*, II, Berlin 1906, pp. 23-24; Fraser, *op. cit.*, II, p. 548, n. 306; S.B. Pomeroy, *Women in Hellenistic Egypt*, New York 1984, pp. 27-28; per Metrodora cfr. G. Del Guerra, *Il libro di Metrodora sulle malattie delle donne e il ricettario di cosmetica e terapia*, Milano 1953. Prima di Cleopatra, sembra aver scritto di medicina anche Aspasia, la celebre compagna di Pericle, vissuta nel V secolo a.C. È Aezio a attribuire ad Aspasia un trattato ginecologico: quel lavoro potrebbe comunque essere opera di una Aspasia più tarda probabilmente avvicinata alla più famosa Aspasia in quanto essa era l'unica donna nota nel passato per la sua vivacità intellettuale (cfr. Dean-Jones, *op. cit.*, p. 33). Avrebbero scritto di medicina anche le donne citate da Plinio il Vecchio, che come è noto usava solo fonti scritte: la ostetrica Salpe (*Naturalis historia* 28, 38. 66. 82. 262; 32, 135. 140), Laide (sono note due ostetriche con questo nome, madre e figlia, contemporanee di Alcibiade, cioè del V secolo: *Naturalis historia* 28, 81. 82), Elefantide (poetessa della fine del I secolo a.C. autrice di *De figuris coitus: Naturalis historia* 28, 81).

<sup>33</sup> Vatin, *op. cit.*, pp. 266-267.

<sup>34</sup> N. van Brock, *Recherches sur le vocabulaire médical du grec ancien*, Paris 1961, p. 66.

<sup>35</sup> Cfr. N. Firatli-L. Robert, *Les stèles funéraires de Byzance Gréco-Romaine*, Paris 1964, p. 178. Nel mondo greco ad altre donne viene imposto il nome di Musa: cfr. IG II<sup>2</sup> 12186, IG VI 773, IG IX 2, 912, IG XII 5, 291 (in questo caso Musa è una sacerdotessa, della quale l'epigramma, monco, celebra la *σωφροσύνη* e l' *ἀγνός τρόπος*, cfr. anche *καθαρής*), IG XIV 760, 1863, 1942 (in un epigramma Petronia Musa è qualificata come *ἀηδονίς*, *πάνσοφος*, *σειρήν*: ancora una volta il nome è connotato dal tratto della saggezza), 2452, MAMA VI 273, VII 462, 548. Su un rilievo con banchetto funebre conservato nel Museo di Istanbul appare una Μούσα Σωσθένου (G. Mendel, *Cal.*, n. 1027, la provenienza indicata è Rodi).

<sup>36</sup> Firatli-Robert, *op. cit.*, pp. 97-98, n. 143.

<sup>37</sup> Firatli-Robert, *op. cit.*, n. 139 (5029).

Infatti *ιατρίνη* compare all'inizio dell'età augustea in Attica in una epigrafe pertinente ad una statua femminile senza testa dedicata a Μητρὶ θεῶν εὐαντή(τω) *ιατρίνη* Ἀφροδίτη (IG II<sup>2</sup> 4714,3).<sup>38</sup> La parola riappare come epiteto della Madre degli Dei anche in IG II<sup>2</sup> 4759, stele dedicatoria attica databile al II secolo d.C.,<sup>39</sup> e in IG II<sup>2</sup> 4760, altra dedica attica scritta sui tre lati di una antica ara quadrangolare, databile al periodo a cavallo tra I e II secolo.<sup>40</sup>

Se Afrodite non è legata effettivamente a pratiche mediche, come Apollo ad es., è però vero che in alcuni miti la sua attività è paragonabile a quella di una *φαρμακίς*. Quando Glauco a Potnia vicino a Tebe non permette alle cavalle di accoppiarsi e Zeus consente ad Afrodite di vendicarsi, la dea di notte porta gli animali ad abbeverarsi ad un pozzo a lei sacro e a pascolare nell'ippomane, un'erba che erano solite raccogliere le *φαρμακίδες*. Ciò farà imbizzarrire le cavalle durante i giochi funebri per Pelia, sulla spiaggia di Ioleo: Glauco sarà così rovesciato e mangiato vivo.<sup>41</sup> Afrodite si conferma preparatrice di intrugli anche quando ribadisce l'incantesimo d'amore, che suo figlio Eros ha fatto a Medea, con un uccelletto torcicollo inchiodato ad ali aperte su una pietra focaia: la stessa magia è infatti praticata dalle *Φαρμακεύτριαι* teocritee.<sup>42</sup>

Ma queste prime testimonianze non servono a stabilire con esattezza il significato di *ιατρίνη*, in genere tradotto 'ostetrica'. Invece, in un passo di Eustazio nel quale si discute sulla purezza linguistica del termine, *ιατρίνη* viene avvicinato a *ιατρός* e a *ιάτρια*: *φησὶν γοῦν Αἴλιος Διονύσιος ἰατρὸν*

<sup>38</sup> Per la van Brock, *op. cit.*, p. 67, n. 2, questa era la prima attestazione del termine.

<sup>39</sup> Dittenberg la data invece al III secolo per via della presenza proprio di *ιατρίνη*.

<sup>40</sup> Altri testi epigrafici di datazione incerta in cui appare *ιατρίνη*: MAMA III 269 (CIG 9164); CIG 9209; J. Ebersolt, *Mission arch. C/ple*, 1920, p. 53, n. 10 (ma lo studioso intende *ιατρίνη* 'levatrice'); IG III 3452. Esempi di *ιατρίνη* nell'Alto Impero: Mordtmann, *Marm. Ancy.*, p. 21; «Arch. epigr. Mitt. Oesterr.» IX, 1885, n. 124, p. 84 (sul quale cfr. W. Schulze, *Kleine Schriften*, Göttingen 1895, p. 428, n. 3 che traduce *ιατρίνη* con «Hebamme»); «Arch. epigr. Mitt. Oesterr.» XI, 1887, n. 59, p. 11 (cfr. Robert, *art. cit.*, p. 178).

<sup>41</sup> *Iliade* 6, 154; Apollodoro, *Biblioteca* 2, 3, 1; Pausania, *Periegesi* 6, 20, 9; Igino, *Fabulae* 250; 273; Ovidio, *Ibis* 557; *scolii all'Oreste di Euripide* 318; *scolii alle Fenicie di Euripide* 1131; Eliano, *Natura degli animali* 15, 25.

<sup>42</sup> Cfr. Apollodoro, *Biblioteca* 1, 9, 23; Apollonio Rodio, *Argonautiche* 2, 1260; 4, 246; Plutarco, *Sui fiumi* 5, 4; *Argonautiche Orfiche* 755-1012. Tale pratica era tipica comunque in tutta la Grecia, persino nel circolo di Socrate (cfr. Senofonte, *Memorabili* 3, 11, 17).

γυναίκα. "Ἀλεξις ἰατρίαν.<sup>43</sup> Ἡ δὲ ἰατρὶνὴ οὐχ ἑλληνικὸν φησι. Παρὰ δὲ τοῖς τεχνικοῖς κεῖται, καὶ ῥτι ὁ μὲν Ὑγιῶνος οὐχ ἑλληνικὴν λέξιν τὴν ἰατρὶνὴν εἶναι φησιν. Ἀλέξανδρος δὲ ὁ Κοττωαεὺς πρὸς ἀκρίβειαν λαλῶν, μὴ ἀττικὴν εἶναι αὐτὴν λέγει.<sup>44</sup>

Che la ἰατρὶνῆ<sup>45</sup> non sia una semplice μαῖα è confermato da Galeno, che riguardo alle affezioni uterine dice di aver visto molte donne ὑστερικάς, ὡς αὐταὶ τε σφᾶς αὐτὰς ὠνομάζουσιν αἱ τ'ἰατρῖναι πρότεροι, παρ' ὧν εἰκὸς ἔστι κᾶκεῖνας ἀκηκοέναι τοῦνομα.<sup>46</sup> E un po' più oltre, riguardo ai sintomi della isteria osserva: ὁμολογεῖ δὲ τούτοις καὶ τὰ κατὰ τὴν μήτραν φαινόμενα σημεῖα ταῖς ἀπτομέναις ἀκριβῶς ἰατρῖναις.<sup>47</sup> La ἰατρὶνῆ si interessava dunque non solo del parto ma anche alle malattie specifiche delle donne.<sup>48</sup>

Ciò non significa evidentemente che le ἰατρῖναι non si prendessero cura delle partorienti: <sup>49</sup> nei *Problemi* attribuiti ad Alessandro di Afrodisia (2, 64) si attesta l'esistenza di ἰατρῖναι che, pur di guadagnare una lauta ricompensa, spargendo aceto aumentavano i dolori alla puerpera e alla fine fingevano di averla salvata.

Dopo Musa, un'altra donna-medico appare in una epigrafe di Tlos (in

<sup>43</sup> ἰάτρια è un *hapax*.

<sup>44</sup> Eustazio, *Comm.* II, 11, 20 ss.

<sup>45</sup> Il termine appare anche in due testi, ma senza che se ne possa dedurre nulla sul suo significato: si tratta della *Vita di Giuseppe* 185, 1 (fine del primo secolo d.C.) e di una lettera contenuta nel *Pap. Oxy.* XII 1586 r. 12 (prima metà del III secolo d.C.). Nella lettera, Arpocrazione saluta la sorella Aurelia, e dopo aver salutato i parenti più stretti (rr. 1-8) e gli amici (rr. 8-12), passa a nominare tutti coloro che salutano la sorella, citando tutti per nome (rr. 12-15); sembra ben strano che egli menzioni solo una persona sulla base del suo mestiere. Ciò potrebbe far pensare che ἡ ἰατρὶνῆ si debba leggere come Ἰατρῖνῆ, cioè come un nome proprio, magari indicante pur sempre una donna-medico, che, in questo caso, perché nominata per prima tra quanti estendono i loro saluti ad Aurelia, potrebbe essere addirittura la moglie di Arpocrazione.

<sup>46</sup> Galeno, *Luoghi delle malattie* 8, 414.

<sup>47</sup> Galeno, *Luoghi delle malattie* 8, 425.

<sup>48</sup> van Brock, *op. cit.*, p. 67.

<sup>49</sup> Cfr. *Gloss. Biblic. ap.* Ducange, s.v. ἰατρὶνῆ (μαῖαι, αἱ ἰατρῖναι, αἱ βοηθοῦσαι ταῖς γυναῖξιν ἐν τῷ τίκτειν); Leo, *Conspiculus medicinae* 6, 16, 4; 6, 21, 2; Palladio, *Historia Lausiaca* 68, 3.

Licia) nel I secolo d.C.:

Ἀντιοχίς Διοδότο[υ]/ Τλωίς μαρτυρηθεῖ-  
σα ὑπὸ τῆς Τλωέων/ βουλῆς καὶ τοῦ δή-  
μου ἐπὶ τῇ περὶ/ τὴν ἰατρικὴν τέ-  
χνην ἐμπειρία/ ἔστησεν τὸν ἀν-  
δριάντα ἐαυτῆς.<sup>50</sup>

Vi sono da notare due elementi di differenziazione rispetto alla epigrafe di Fanostrate: Antiochide è onorata come medico<sup>51</sup> (e non anche, come μαῖα), e non è più la famiglia a testimoniare del suo impegno in questa professione, ma la comunità stessa. Né da poco è la motivazione che spinge a questa μαρτυρία:<sup>52</sup> Antiochide è degna di questo riconoscimento ἐπὶ τῇ περὶ τὴν ἰατρικὴν τέχνην ἐμπειρία.<sup>53</sup> La stessa motivazione appare in epigrafi per altri onorati, uomini e quasi tutti medici.<sup>54</sup>

Un altro epitafio, trovato a Pergamo, datato al II secolo d.C. e dedicato a Pantea, compagna di vita di un medico, testimonia del legame anche

<sup>50</sup> TAM II 595. Potrebbe essere la stessa Antiochide citata da Galeno, *Comp. medic.* 13, 250; 341: μάλαγμα Ἀντιοχίδος σπληνικοῖς ὕδρωπικοῖς ἰσχυαδικοῖς ἀρθριτικοῖς ἐσκευάσθη Φαβίλλῃ (ad essa è indirizzato uno scritto dell'empirico Eraclide di Taranto: πρὸς Ἀντιοχίδα). Per l'identificazione, cfr. A. Wilhelm, *Ärzte und Ärztinnen in Pontos, Lykien und Ägypten* (Jahreshefte 27, 1932, pp. 75-84), p. 84: «Ich glaubte diese Gleichsetzung als erster zu finden, sah dann aber, daß sie schon M. Wellmann, *Hermes* XLVII 1 vorge-schlagen hat».

<sup>51</sup> Wilhelm pensa che Antiochide sia premiata soprattutto per il fatto di mettere in commercio unguenti, come Favilla, che Galeno cita in connessione a Antiochide.

<sup>52</sup> Nella vita civica antica questo concetto ha una importanza capitale ed è legato a quello, complementare, della τιμή (cfr. L. Robert, *D'Aphrodisias à la Lycaonie*, «*Hellenica*» XIII, 1965, p. 207, n. 5).

<sup>53</sup> Per la ἐμπειρία dei medici sottolineata nei decreti ellenistici cfr. L. Robert, «*Hellenica*» XI-XII, p. 463, n. 5.

<sup>54</sup> IG XII 1, 1032, rr. 5-6; rr. 26-27; *Sylloge* 491; A. Wilhelm, *Neue Beiträge* IV, 54 rr. 5-7; rr. 27-29; *Ath. Mitt.* 72, 1957, 234, rr. 13-15; TAM II 63. Cfr. per altri esempi Firatli-Robert, *op. cit.*, p. 178. In epoca imperiale appaiono uomini che si chiamano Ἐμπειρικός, nome evocante una qualche esperienza in una professione. Si ricava dalla lettura di un epitafio, ritrovato a Chios in Bitinia, che ad una donna fu imposto il nome parlante di Ἐμπειρία: Γάϊος Ἰούλιος Βεττιανὸς ζῶν ἐαυτῶ καὶ Ἐμπειρία Εἰατρεινῆ τῆ ἐαυτοῦ γυναικὶ ζήσασθ ἔτη μθ' κατεσκεύασεν (CIG 3736). Un marito innamorato decide di farsi seppellire accanto alla moglie, molto probabilmente una ἰατρίνη (anche interpretando il termine come nome proprio), a quanto sembra non dipendente dal marito per la sua professione.

professionale creatosi tra lei e il marito:

χαίρε, γύναι Πάνθεια, / παρ'άνερος, δς μετὰ μοῖραν /  
 σὴν ὄλοοῦ θανάτου πένθος / ἄλαστον ἔχω.  
 οὐ γάρ πω τοί/ην ἄλοχον ζυγίη ἴδεν Ἕρη/  
 εἶδος καὶ πινυτήν ἠδὲ σαοφρο/σύνην·  
 αὐτῇ μοι καὶ παῖδας ἐγεί/ναο πάντας ὁμοίους,  
 αὐτῇ καὶ / γαμέτου κήδεο καὶ τεκέων /  
 καὶ βιοτῆς οἶακα καθευθύνεσκες / ἐν οἴκῳ  
 καὶ κλέος ὕψωσας ξυ/νὸν ἱητορίας,  
 οὐδὲ γυνῆ περ / εὐόσα ἐμῆς ἀπολείπεο τέχνης. /  
 τοῦνεκά σοι τύμβον τεύξε Γλύ/κων γαμέτης,  
 ῥς γε καὶ ἀθ[ανά]/τοιο δέμας κέυθει Φιλαδέλ[φου], /  
 ἔνθα καὶ αὐτὸς ἐγὼ κείσομ[αι], / αἶ κε θάνω,  
 ὡς [εὐν]ῆς μου[ν] / σοι ἐκοινώνησα κατ'αἴσαν,  
 ὧδε δὲ κα<ι> ξυνήν γαῖαν ἐφεσ/σάμενος.<sup>55</sup>

Questo epitafio è posteriore ad un altro, fatto incidere su un altro lato dello stesso cippo, da Glicone per il padre Filadelfo, anch'egli medico.<sup>56</sup>

L'epitafio testimonia soprattutto il grande affetto del marito per la moglie e il padre (straordinario affetto che ha un parallelo di paragonabile intensità in un'epigrafe latina, CE 111). I temi che tocca l'epigramma non sono però degli *unica* nella produzione epigrafica: abbastanza comune ad esempio è ricordare il fatto che la moglie abbia generato figli simili al padre,<sup>57</sup> garanzia questa della fedeltà della donna in vita, fedeltà che sarà adeguatamente ricompensata da Glicone che, come sembra dalla sua insistenza sulla vita in comune con Pantea, non si risposerà. Resta però il fatto che non è più la comunità a certificare la professione della medicina da parte della donna, come avveniva per Antiochide, ma suo marito e la rilevanza di questo particolare non è secondaria.

<sup>55</sup> W. Peek, *Griechische Versinschriften*, Berlin 1955, I, n. 2040, 23 ss.

<sup>56</sup> G. Kaibel, *Epigrammata graeca*, Hildesheim 1965, n. 243, pp. 91-93. Parte del cippo fu trovato lontano dal frammento più consistente, fuori dalla città. Fu Curtius a capire che i due frammenti erano collegati.

<sup>57</sup> CE 887, 8-11 (Roma).



In realtà in questo documento la capacità professionale della donna è in un primo momento oscurata da altre qualità (la rettitudine, la fedeltà, la bontà e, su un piano più strettamente pratico, le doti di donna di casa, decisamente sottolineate): la comunanza nell'arte medica con il marito è posta però alla fine della sezione dove sono raccolte le motivazioni dell'elogio, quindi forse intenzionalmente segnalata. Tuttavia sembrava che la vera intenzione dell'epigramma non sia tanto porre l'accento sul fatto che la donna collabori col marito medico (ed eventualmente già anche col suocero), quanto sulla vita in comune di Pantea e Glicone, sugli elementi di questa vita che uniscono i loro due destini.<sup>58</sup>

Ci si può chiedere a quale livello la moglie di Glicone fosse associata al marito: probabilmente essa era una vera e propria donna-medico, dato che, come sottolinea il marito: «né tu pur essendo una donna eri inferiore alla mia arte» (r. 9).

Più difficile riconoscere quale fosse la funzione di Ammeis, moglie di Obrimo, citata in un epitafio del II-III secolo d.C., trovato a 8 km. da Anemourion, in Cilicia Trachea:

Ὅβριμον ἠγήρα καὶ Ἀμμειν τὴν σώτειραν  
Καδου παῖς Κοπαῖς σῆμα τόδε ἀμφέ<βαλ>εν.<sup>59</sup>

Bean e Mitford, editori dell'epigrafe, sembrano abbastanza sicuri del fatto che Ammeis sia una infermiera («from σώτειραν it would seem that Ammeis, the wife no doubt of Obrimus, was associated with him in the art of healing, probably in the capacity of nurse»). D'altra parte, però, il fatto che Obrimo ἠγήρ e Ammeis σώτειρα siano posti entrambi sullo stesso piano fa pensare che essi fossero anche sul piano della professione

<sup>58</sup> Cfr. l'insistenza su termini indicanti la concordia: μούνη σοι ἔκοινώνησα, r. 13; ξυνήν γαίαν, r. 14. In effetti questo tema della concordia e della simbiosi ha una forte presenza nella letteratura del tempo (cfr. Vogt, *art. cit.*, p. 253). Cfr. ad es. Antipatro di Tarso (Stobeo, *Florilegio* 67, 25), Musonio (Stobeo, 67, 20), Plutarco, *Moralia* Γαμ. Παρ. 142; 143 (l'idea che il matrimonio sia una vita in comune tra due persone che hanno doveri reciproci al tempo di Plutarco è ormai radicata e non solo nello stoicismo).

<sup>59</sup> G.E. Bean-T.B. Mitford, *Journeys in Rough Cilicia in 1962 and 1963*, «Denkschriften Akad. Wien» LXXXV, 1965, p. 43.

ad uguale (o quasi) livello.<sup>60</sup>

Un'altra donna-medico ci è nota attraverso un epitafio del II-III secolo d.C. trovato a Neoclaudiopolis (Fazimonitis in Asia Minore):

Σπεύ[σας]/ ἐς ἀθα[νά]/τους, Δο[μνεῖν']./ ἀνδρὸς δ'ἀμέ/λησας  
 ἀστράσιν/ οὐρανίοις σώ/μα καθηραμέ/νη-  
 οὔ τις ἐρ(ε)ῖ με/ρόπων ῥτι δὴ/ θάνες, ἀλλ'ῥ/τι πάτρην  
 ῥυ/ομένην νού/σων ἄρπασαν/ ἀθάνατοι.  
 χαῖ/ρε καὶ Ἑλυσίοις/ ἐπιτέρπεο, σοῖς/ δ'ἄρ'ἐταῖροις/  
 λύπας καὶ θρή/νους κάλλιπες/ ἀιδ<ί>ους.<sup>61</sup>

Domnina, il cui nome è restituito con buona verosimiglianza da Wilhelm,<sup>62</sup> è evidentemente una dottoressa che lavora per la città nella quale risiede a rischio della sua stessa vita: essa è sicuramente un medico e non sembrerebbe affatto che si limiti a interventi ginecologici. È del tutto plausibile che Domnina sia un medico che presta le sue cure anche agli uomini, specialmente se si pensa che la sua attività professionale è messa in relazione con una situazione di pericolo della patria, a quanto pare minacciata da una qualche pestilenza, forse identificabile con l'epidemia del 166 d.C. che colpì l'Asia Minore.<sup>63</sup>

Un altro elemento che consente di essere sicuri del fatto che Domnina fosse un medico a tutti gli effetti è il fatto che si dice che la piangono gli ἐταῖροι (r.17): come dice Wilhelm, «es sind Domninas Berufsgenossen, unter ihnen vielleicht oder vielmehr wahrscheinlich auch ihr eigener Gatte».<sup>64</sup> Inoltre si tenga presente che esistono altri documenti dove si legge che una simile confraternita piange la morte di un medico uomo.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> Anche Glicone pone sullo stesso cippo le lodi così del padre come della moglie.

<sup>61</sup> W. Peek, *Griechische Versinschriften*, I, n. 1486. Per la interpretazione Wilhelm, *op. cit.*, pp. 76-84.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 76-77.

Incarnazione di colei che sommava in sé sia le qualità della levatrice sia quelle del medico generico doveva essere la *ιατρομαῖα*, termine di chiara composizione, abbastanza recente e che doveva indicare lo *status* professionale di una donna come Fanostrate. La parola, attestata come prestito in latino,<sup>66</sup> compare in un epitafio di età cristiana trovato a Corycos in Cilicia:

σωματοθήκη Γεωργίου  
 υἱοῦ] Στεφάνου μάγκιπος καὶ  
 ] Στεφανίδος ἰατρομέας.<sup>67</sup>

Anche se gli editori traducono con «ostetrica», *ιατρομαῖα* deve implicare più conoscenze mediche di *μαῖα*.<sup>68</sup>

Sempre di età cristiana è un altro composto, costruito sulla base di *ἀρχιατρός*, termine indicante un medico ufficiale che aveva ottenuto alcuni privilegi da parte della municipalità e del governo:<sup>69</sup> la *ἀρχιατρίνη*. L'unico esempio noto di questa parola appare in una epigrafe trovata a Gdanmaa in Licaonia ad ovest del lago Salato:

†Αὐρ. Γάϊος ἀρχιεἰατρος ἀνέσ/τησα εἰστήλην/ θῆ (sic) συμβίου μου/ Αὐγούστης ἀρχιεἰατρίνη (sic) ἦτις/ πολλῶν (=πολλῶν) σώμα/[σι]ν ἀ[ρ]ρώσθων [ιάσι]ν (?) δέδω/[κε ἦς] δώσει αὐτῆς/[σ(ωτῆ)ρ Ἰ(ησοῦ)ς] Χ(ριστὸς) ἀμ[οι/βήν].<sup>70</sup>

Come già per Pantea/Glicone e Obrimo/Amméis, troviamo ancora un medico che ha come socia nella sua professione la moglie: essa sembra derivare dal marito il titolo di *ἀρχιεἰατρίνη*, quasi la parola sia stata conosciuta proprio per la sua specifica situazione. Ma rispetto a ciò che succede per Pantea, di Augusta si amplifica volutamente la capacità medica (essa

<sup>66</sup> Cfr. Dessau 7806, CIL VI 9477-9478, *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. *iatromea*.

<sup>67</sup> MAMA III 292.

<sup>68</sup> Firatli-Robert, *op. cit.*, p. 177; van Brock, *op. cit.*, p. 67, n. 2.

<sup>69</sup> Vedi. S. Reinach, *Dictionnaire Saglio-Pottier*, Paris 1877-1919, pp. 1682-1683, s.v. *medicus*; R. Pohl, *De graecorum medicis publicis*, Berlin 1905, pp. 24-44; Firatli-Robert, *op. cit.*, p. 177.

<sup>70</sup> MAMA VII 566 (cfr. W.M. Calder, pp. XXIII; XL; per la datazione cfr. H.J. Frings, *Medizin und Arzt bei den gr. Kirchenväter bis Chrysostomos*, Bonn 1959, pp. 31-32).

ha salvato molte persone – e non c'è traccia di una distinzione fra pazienti maschili e femminili), mentre è del tutto in ombra la sua personalità di donna e moglie. Anzi la sua caratteristica di guaritrice di corpi di numerosi uomini quasi le consente un avvicinamento, *post mortem*, al Cristo σωτήρ.<sup>71</sup>

Se la professione medica da parte di donne era, almeno nell'età arcaica e ancora classica, abbastanza improbabile, o comunque limitata alla ostetricia o alla preparazione di φάρμακα e alla cosmesi, quando la società greca cominciò a riconoscere il ruolo attivo della donna nella famiglia, fu forse proprio nelle case dei medici che le prime donne, loro mogli, iniziarono a studiare medicina, ora tanto da diventare assistenti del marito, ora tanto da acquisire un profilo professionale autonomo.

<sup>71</sup> Anche Ammeis era chiamata σώτειρα (r. 1) e anche Domnina 'liberava' la sua patria dai mali: πάτρην ῥυομένην νόσων (rr. 3-4).

Antonino Luppino

Due note di poetica pindarica  
(Pi. O. I 33-34; P. III 19-20)

La poetica a cui qui si fa riferimento è la poetica dei formalisti e degli strutturalisti,<sup>1</sup> la poetica implicita nell'opera d'arte, non la poetica come raccolta di regole e di precetti riguardanti la poesia.

Fattore non secondario della comunicazione verbale è il messaggio: «la messa a punto (*Einstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale, l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione poetica».<sup>2</sup>

\* Queste note sono state lette nella Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli il giorno 2/10/1997, in occasione del Convegno in memoria di Francesco Araldi.

<sup>1</sup> Punto di riferimento della poetica strutturale è R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963, tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 181-218, cap. XI *Linguistica e poetica*; ma anche Id., *Questions de poétique 2*, Paris 1973.

Su Jakobson e la sua poetica qui ricordiamo: G. Genette, *Figures*, Paris 1966, tr. it. *Figure*, Torino 1969, pp. 133-155 *Strutturalismo e critica letteraria*; M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris 1979, pp. 45-59 *Modèles de la phrase littéraire*; H. J. Greimas, *Essais de sémantique poétique*, Paris 1972, pp. 16-24 *Introduction*; D. Delas et J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris 1973, pp. 39-50 *La fonction poétique*; Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris 1970, tr. it. *Retorica generale*, Milano 1976, pp. 7-39 *Retorica e poetica*; Id., *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles 1977, pp. 13-27 *Rhétorique, littérature, poétique*; 74-77 *La fonction dite poétique et la poésie*.

Per un'analisi critica segnaliamo: C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978; F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano 1983; P. M. Bertinetto, *Modelli linguistici nella critica*, in C. Segre (a cura), *Intorno alla linguistica*, Milano 1983, pp. 246-266, con un intervento, fra gli altri, dello stesso Cesare Segre.

<sup>2</sup> Jakobson, *Saggi cit.*, p. 189.

Il testo è rappresentazione della realtà e si fa costruzione verbale,<sup>3</sup> è messaggio e si fa spettacolo nello stesso tempo, ossia letteratura.<sup>4</sup>

Nel messaggio comune i significati si associano in senso orizzontale, nel messaggio poetico si associano in senso verticale: «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione sull'asse della combinazione».<sup>5</sup>

Si ha una sovrapposizione tra sequenze fonematiche, come tra unità semantiche: «la sovrapposizione della similarità sulla contiguità conferisce alla poesia quell'essenza simbolica, complessa, polisemica, che intimamente la permea e l'organizza [...]; ogni elemento della sequenza è una similitudine. In poesia, dove la similarità si proietta sulla contiguità, ogni metonimia è lievemente metaforica e ogni metafora ha una sfumatura metonimica».<sup>6</sup>

Unica obiezione: la funzione poetica è frutto della messa a punto, del punto di vista; ciò vuol dire che si passa da un primo a un secondo momento della lettura, da una semiosi denotativa a una semiosi connotativa. Una semiosi connotativa, si sa, è una semiotica il cui piano dell'espressione è costituito dal piano del contenuto e dal piano dell'espressione di una semiotica denotativa,<sup>7</sup> ma non è essa stessa una lingua, e la funzione poetica, ossia la letterarietà, è opera del lettore come soggetto culturale, sociale, storico,<sup>8</sup> non è un prodotto esclusivamente linguistico, autonomo, come voleva Jakobson.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> T. Todorov, *Poétique*, in AA. VV., *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris 1968, tr. it. *Che cos'è lo strutturalismo 2*, Milano 1973, p. 105.

<sup>4</sup> Genette, *Figure* cit., p. 134.

<sup>5</sup> Jakobson, *Saggi* cit., p. 192.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>7</sup> L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, trans. by F. J. Whitfield, the University of Wisconsin 1961, tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1968, pp. 127 ss.

<sup>8</sup> Cfr. Di Girolamo, *Critica* cit., p. 109: «La funzione poetica non è intrinseca al testo, ma risulta esclusivamente [...] dai meccanismi del suo funzionamento sociale»; Brioschi, *La mappa* cit., p. 67: «Un testo non è letterario ma lo diventa [...]: da una parte un'esistenza linguistica, senza la quale non sarebbe, dall'altra un'esistenza translinguistica, senza la quale non sarebbe letteratura»; Bertinetto, *Modelli* cit., p. 254: «Ciò che rende qualitativamente diverso il testo letterario rispetto agli altri prodotti verbali non è una proprietà inerente alla disposizione dei segni in esso impegnati, ma piuttosto una modalità specifica

Pindaro, nella prima *Olimpica*, celebra Gerone di Siracusa, vincitore nella corsa coi cavalli montati.<sup>10</sup>

Il proemio contiene l'elogio di Olimpia, luogo delle gare (vv. 1-11); di Gerone, vincitore della gara (vv. 12-17); di Pisa e di Ferenico, il cavallo che porta Gerone alla vittoria (vv. 17-24).

Al centro dell'ode sta il mito di Pelope (vv.23-29): la gloria di Gerone brilla in questa terra di eroi, colonia del mitico Pelope, che il dio dal bel tridente, il potente Posidone, amò dal momento che Clotho lo trasse dal puro lebete, d'avorio l'omero lucente.

Seguono i vv. 30-34:

χάρις δ' ἄπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,  
ἐπιφέρουσα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν  
ἔμμεναι τὸ πολλάκις  
ἀμέρῃ δ' ἐπίλοιποι  
μάρτυρες σοφάτατοι,

«la grazia (della poesia), che tutte appresta le dolcezze ai mortali, conferendogli pregio anche l'incredibile spesso rende credibile;<sup>11</sup> ma i giorni a venire sono i più saggi testimoni».

Il mito di Pelope viene riproposto con altri particolari (vv. 34-51): Tantalos, invitato a banchetto dagli dei, ricambia l'invito in Sipilo, a loro cara, e Posidone, vinto da passione, rapisce Pelope e, su carro dorato, lo porta con sé nell'alta reggia di Zeus, dove più tardi giungerà anche Ganimede. I vicini, invidiosi, non vedono più il giovinetto e spargono la voce che il padre ne ha imbandite le membra, a mensa, agli dei.

di fruizione»; infine Segre, intervento cit., p. 331: «Il prodotto letterario [...] non è un prodotto esclusivamente linguistico e non si esaurisce nell'analisi linguistica».

<sup>9</sup> Jakobson, *Saggi* cit., p. 181 s.; Id., *Questions* cit., p. 15.

<sup>10</sup> Il testo seguito è: *Pindari carmina cum fragmentis*, ed. A. Turyn, Oxford 1952.

<sup>11</sup> Cfr. Xenoph., fr. 10 Diehl:

πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκον Ὀμηρος θ' Ἡσίοδος τε,  
ἕσσα παρ' ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν,  
κλέπτειν, μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεῦειν,

«tutte le specie d'azioni Omero ed Esiodo attribuiscono agli dei, quante presso gli uomini costituiscono motivo di vergogna e di riprovazione, rubare, commettere adulterio, ingannarsi a vicenda».

Seguono i vv. 52-53b:

ἀκέρδεια λέλογγεν  
θαμινὰ κακαγόρους,

«spesso la punizione raggiunge i maldicenti».

I vv. 33-34:

ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι  
μάρτυρες σοφάτατοι,

«i giorni a venire sono i più saggi testimoni», comunemente vengono letti su un'isotopia verità/menzogna. Così I. Rumpel: *quippe veritatem rei vetustate obrutae aperientes*;<sup>12</sup> e chiaramente, fra gli altri, A. Puech: «en d'autres termes, l'erreur ou le mensonge finissent toujours pour être reconnus».<sup>13</sup> Ma la frase può essere letta su una isotopia diversa.

È legge divina che alla colpa segua la punizione e che la punizione generi saggezza:

Hes., *Op.* 218 (la giustizia alla fine trionfa):

παθὼν δέ τε νήπιος ἔγω,

«e lo sciocco impara a sue spese».

Democr. B 54:

οἱ ἀξύνετοι δυστυχεόντες σώφρονέουσι,

«gli stolti imparano a loro spese ad essere saggi».

Plat., *Symp.* 222b (Alcibiade ad Agatone: bada che non ti accada quanto dice il proverbio):

ὥσπερ νήπιον παθόντα γῶναι,

<sup>12</sup> I. Rumpel, *Lexicon Pindaricum*, Leipzig 1883, s.v. μάρτυς.

<sup>13</sup> Pindare, *Olympiques*, texte ét. et tr. par A. Puech, Paris 1949, *ad loc.*



«d'imparare a tue spese, come lo sciocco».<sup>14</sup>

Il poeta, si sa, dice le stesse cose molte volte e in molti modi: vi è parallelismo e sovrapposizione tra i vv. 23-29 e i vv. 36-51, ossia tra la prima e la seconda esposizione del mito di Pelope; inoltre tra i vv. 33-34:

ἡμέραι δ' ἐπίλοιποι  
μάρτυρες σοφώτατοι,

«i giorni a venire sono i più saggi testimoni», e i vv. 52-53b:

ἀκέρδεια λέλογγεν  
θαμινὰ κακαγόρους,

«spesso la punizione raggiunge i maldicenti»; infine tra i medesimi e il tema proverbiale rappresentato, p. es., da Hes., *Op.* 218:

... παθὼν δέ τε νήπιος ἔγνω,

«lo sciocco impara a sue spese»; ossia il principio d'equivalenza è proiettato dall'asse della selezione sull'asse della combinazione.

I vv. 33-34:

ἡμέραι δ' ἐπίλοιποι  
μάρτυρες σοφώτατοι,

piuttosto che su un'isotopia verità/menzogna, vanno letti su un'isotopia punizione: «i giorni a venire» non sono i giorni della verità, se non mediatamente, immediatamente sono i giorni della punizione che segue alla colpa e, anche se tardi, genera saggezza.

Le due frasi contenute nei vv.33-34 e 52-53b hanno senso diverso, ma identico significato; meglio, stanno fra loro in rapporto lievemente metonimico. Nella lettura proversiva si ha: «i giorni a venire sono i più saggi testimoni (testimoni, s'intende, che agli dei la poesia attribuisce azioni incredibili)», nel senso che «spesso la punizione raggiunge i maldicenti»;

<sup>14</sup> Altri esempi in R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, p. 573 s., n. 1690.

nella lettura retroattiva: «spesso la punizione raggiunge i maldicenti», sicché «i giorni a venire sono i più saggi testimoni (testimoni, ripetiamo, che agli dei la poesia attribuisce azioni incredibili)».

La prima delle due frasi, nella sovrapposizione alla seconda, assume chiaramente connotazione letteraria.

La terza *Pitica*, piuttosto che un epinicio, può dirsi un'epistola poetica, indirizzata a Gerone malato.

Al centro dell'ode sta il mito di Coronide (vv. 8-11; 24-37): Coronide, figlia di Flegia, il valente cavaliere, unitasi al dio Apollo, concepisce Asclepio, l'eroe che guarisce tutti i mali; ma prima di metterlo alla luce, colpita dalle auree saette di Artemide, nelle sue stanze, discende nell'Ade.

Venne uno straniero d'Arcadia, così la narrazione, Ischys figlio di Elato, ed essa si unì a lui.

In Pito, fumante di vittime, l'apprende il re del tempio, il Lossia, e subito manda, accesa d'ira, a Laceria, la sorella, Artemide, ché presso le rive della palude Bebiade abitava la fanciulla.

Un destino avverso travolge Coronide e, con lei, anche i vicini. Una pestilenza colpisce Coronide e la restante popolazione; Artemide ne è soltanto la personificazione.

Molti i motivi della punizione di Coronide (vv. 12-19):

... ἃ δ' ἀποφλαυρίζαισά μιν  
 ἀμπλακίαισι φρενῶν ἄλλον ἄνησεν γάμον κρύβδαν πατρός  
 πρόσθεν ἀκερσεκόμα μιχθείσα Φοίβῳ  
 καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρὸν  
 οὐκ ἔμειν' ἔλθειν τράπεζαν νυμφίαν  
 οὐδὲ παμφώνων ἰαχᾶν ὕμενάων, ἄλικες  
 οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἑταῖραι  
 ἔσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' αἰοδαῖς ...

«essa, nel traviamiento della sua mente, tenne a vile il dio e, all'insaputa del padre, dopo essersi unita ad Apollo dalle lunghe chiome, assenti ad altre nozze e, pur recando in sé il puro seme del dio, non attese l'ora della

mensa nuziale né i cori degli imenei, che le coetanee vergini compagne amano a sera giocosamente innalzare coi loro canti»; inoltre (vv. 19-20):

... ἀλλά τοι  
ἦρατο τῶν ἀπεόντων (οἷα καὶ πολλοὶ πάθον)

«ma si lasciò attrarre da cose lontane (come a molti suole accadere)».

Seguono i vv. 21-23:

ἔστι δὲ φύλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον,  
ὅστις ἀσχύνων ἐπιχώρια παπταίνει τὰ πόρσω  
μεταμώνια θερέυων ἀκράντοις ἐλπίσιν,

«è la genia tra gli uomini più insensata quella di chi disprezza le cose del luogo e guarda le cose che stanno al di là, inseguendo chimere con vane speranze».

Vi è simmetria e sovrapposizione tra i vv. 12-19 e 19-20 da una parte e i vv. 21-23 dall'altra: quando Coronide, all'insaputa del padre, pur recando in sé il puro seme del dio, *accetta le nozze con uno straniero* (ἄλλον ἀνησεν γάμον), essa disprezza *le cose del luogo* (ἐπιχώρια); e quando *si lascia attrarre da cose lontane* (ἦρατο τῶν ἀπεόντων), allora essa *guarda le cose che stanno al di là* (παπταίνει τὰ πόρσω) e insegue vane chimere.

Coronide non è colpevole, all'occhio del poeta, come all'occhio della gente, perché essa, dopo essersi unita al dio, si sia unita a un essere mortale, questo è un dato di fatto che il poeta non può ignorare, ma perché si è unita a uno straniero e la sua unione suona disprezzo per quelli del luogo.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Cfr. Hom., *Od.* VI 282-4 (Nausica, sulla via del ritorno, con Odisseo, alla reggia, riferisce quello che a suo parere potrebbe pensare la gente vedendola in compagnia di uno straniero):

βέλτερον, εἰ καυτή περ ἐποιοχόμενη πόσιν εἶδεν  
ἄλλοθεν· ἦ γὰρ τούσδε γ' ατιμάζει κατὰ δήμον  
Φαίηκας, τοί μιν μνώνται πολέες τε καὶ ἐσθλοί,

«meglio ancora se è andata essa stessa e si è trovata un marito altrove, perché sdegna quelli del luogo, i Feaci, tanti e illustri, che aspirano alla sua mano»; *ibidem*, vv. 286-288:

καὶ δ' ἄλλη νεμεσῶ, ἦ τις τοιαῦτα γε ῥέζοι,  
ἦ τ' ἀέκητι φίλων πατρὸς καὶ μητρὸς ἐόντων

Poesia è ambiguità. Il pensiero contenuto nei vv. 21-23 assume facilmente significato metaforico: l'uomo non deve mirare più in là della felicità presente.<sup>16</sup>

I vv. 12-20 ammettono una doppia lettura, orizzontale, referenziale, denotativa, sul piano puramente narrativo, e verticale, connotativa, con riferimento al pensiero contenuto nei vv. 21-23.

Essi, pertanto, non meno che i vv. 33-34 della prima *Olimpica*, costituiscono un chiaro esempio di letterarietà.

ἀνδράσι μίσηται πρὶν γ' ἀμφάδιον γάμον ἐλθεῖν,

«anch'io mi sdegnerei con un'altra che facesse così, che senza il consenso del padre e della madre si mostrasse con degli uomini, prima di essere andata a pubbliche nozze»; ma cfr. anche *Apoll. R.*, *Arg.* III 795-7 (è quanto Medea, se dovesse morire, si sente rinfacciare dalle donne di Colco):

ἦτις κηδομένη τόσον ἀνέρος ἄλλοδαποῖο  
κάτθανεν, ἦτις δῶμα καὶ οὖς ἤσχυνη τοκῆας,  
μαργοσύνη εἴλασα...,

«è morta per amore di uno straniero; ha disonorato la casa e i genitori, cedendo a una folle passione».

<sup>16</sup> Cfr. A. Croiset, *La poésie de Pindare*, Paris 1880, p. 231.

Franco Brevini

## La scoperta settecentesca della montagna

Sobre el volcàn la flor

Negli anni successivi al 1806 il catanese Domenico Tempio compone un lungo poema filosofico in quattro canti intitolato *Lu veru piaciri*. L'occasione è fornita dall'inaugurazione di una villa di campagna, situata al termine di quella che oggi è la via Etnea. Nel III canto (ott. 51) il poeta celebra l'industriosa opera del proprietario che ha trasformato quella distesa lavica, rimasta per secoli impervia e sterile, in un'oasi amenissima.

Ora vòtati a destra e all'occidenti  
guarda l'Industria comu tuttu avviva:  
fu lava un tempu e foru rocchi ardenti  
chisti, in cui cc'è st'amenità giuliva.  
Vidila comu apriu li renitenti  
alpestri massi e cc'innestau l'oliva,  
e cci educau ccu stentu e ccu lammicu  
pianti leti di mandorlu e di ficu!

In quegli stessi anni non lontano dalla villa descritta dal poeta i turisti stranieri avevano preso a inerpicarsi sempre più numerosi sulle polverose pendici dell'Etnea. Fin dal 1777 vi era salito Lazzaro Spallanzani. Agli occhi di quei primi temerari esploratori il vulcano sembrava rinnovare nel presente i catastrofici sommovimenti che il pianeta aveva conosciuto nelle più remote ere geologiche. Ma accanto alle ragioni scientifiche ad

attrarre i viaggiatori sulle falde dell'Etna come del Vesuvio, fissato dai *gouaches* di Joseph Wright, era la suggestione di quei paesaggi grandiosi e desolati, dove lo spettacolo delle lave solidificate si accompagnava a quello del vulcano in eruzione. Ma in un'area periferica come la Sicilia poteva ancora accadere che, mentre l'onda montante del sublime andava accostando i viaggiatori alle più pirotecniche epifanie dell'orrido, un poeta dialettale isolano si mantenesse saldamente ancorato alla vecchia idea della natura redenta dalla mano civilizzatrice dell'uomo.

Neppure trent'anni dopo sulle brune rive del Vesuvio, in una topica ora notturna, avrebbe sostato Leopardi. Con il suo elogio della «lenta ginestra [...] contenta dei deserti» un nuovo fiore cresciuto «su l'inospite piagge/ al tremito d'aure selvagge» fa l'ingresso in una letteratura che per secoli aveva descritto in prevalenza giardini. Come il fiore dell'*Elegy written in a Country Church-yard* di Thomas Gray o come il «tacito fior» dell'*Ognissanti* manzoniano, che solo schiude davanti a Dio la sua cromatica preghiera, anche la selvaggia ginestra si offre come un emblema morale.

Ma la situazione descritta da Leopardi presenta un forte carattere simbolico. Sotto la lava giacciono infatti le rovine di Pompei. Allo stesso modo la nuova estetica del sublime ha cancellato i paradigmi della tradizione classicistica per valorizzare inediti paesaggi clamorosamente eccedenti. Colpisce che spetti proprio a un autore nutrito di cultura classica comporre questo quadro.

Le rovine, il deserto, la terrificata potenza del vulcano, le vette delle Alpi, il mare in tempesta sono i nuovi spazi deputati della sensibilità europea. È all'interno di questa nuova sensibilità verso il mondo naturale che nel corso del Settecento matura la scoperta della montagna. Ricostruire la genesi di tale sensibilità significa misurarsi con alcune delle grandi trasformazioni che stanno all'origine del mondo contemporaneo, se è vero che l'alpinismo è un fenomeno come pochi altri tipico della modernità.

Per comodità di analisi distinguerò quattro filoni:

- il rapporto tra l'uomo e la natura
- le modificazioni socio-economiche

- la trasformazione dei paradigmi estetici
- la valorizzazione dell'individuo e delle istanze personali

### I ponies indiani e i cavalli di Vienna

Nell'antichità e nel rinascimento ciò che sta fuori casa, sia esso contado, deserto, mare o bosco, è sentito come pericolo. La civiltà classicistica è eminentemente urbana. A fronte dei *mirabilia urbis*, la campagna viene tratteggiata come il luogo della *rusticitas* e della barbarie. Per secoli la satira antivillanesca ha stigmatizzato la *stultitia*, la dabbenaggine e la grossolanità delle plebi agrarie. Il maligno Marcolfo e l'edulcorata versione disposta da Giulio Cesare Croce, Bertoldo, hanno in sé qualcosa di ferino e diabolico.

La selva è il luogo canonico dell'avventura e della perdita, come dimostrano i poemi cavallereschi o le fiabe, il paladino Orlando e Cappuccetto Rosso. E il mare è la frontiera della scoperta e dell'incontro straordinario, della ricerca della terra *nondum cognita* e dell'affiorare dell'abisso.

La natura ferina è il grado più primitivo della creazione e il luogo dell'errore. Ne sa qualcosa Dante, che si smarrisce nella «selva oscura». *Silva* è la traduzione latina del termine platonico *chora* e di quello aristotelico *hyle*. Entrambi rimandano all'idea della materia oscura e primordiale, di ciò che è intricato e negativo. Per secoli l'obiettivo del giardinaggio è consistito nel sottrarre la natura alla casualità meccanica che la governa, redimendola dall'istintualità e dalla ferocia: un modello della stessa civiltà.

Eppure quando si insinua nei palazzi, proprio attraverso il giardino, la natura continua a rivelare il suo ambiguo volto. Non è forse lì, nell'ombra, tra il rabbrivire delle fronde, che Tristano e Isotta consumano il loro tradimento? E quanti complotti, abbozzamenti, incontri furtivi, nella letteratura comica come in quella tragica, hanno avuto i giardini come scenario?

La positività era associata al paesaggio coltivato, ai campi ondeggianti di messi, alla collina con la vite e l'ulivo, insomma al luogo esiodico consacrato dalle opere e dai giorni della fatica umana: gli «effetti del buon governo», come voleva un celebre affresco di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena. Nel suo fondamentale lavoro su *L'uomo e la natura* lo storico inglese Keith Thomas cita due testimonianze quanto mai significative. La prima del reverendo William Gilpin, uno dei teorici del pittoresco, risale al 1791 e ci mostra come, a cinque anni dalla prima ascensione del Monte Bianco, il gusto comune fosse ancora in ritardo:

Sono pochi quelli che non preferiscono le operose scene agricole ai più grandiosi prodotti grezzi della natura. In generale, invero, quando c'imbattiamo nella descrizione di una campagna amena, sentiamo parlare di mucchi di fieno, o di campi di grano ondeggianti o di contadini che arano.

L'altra testimonianza è del poeta William Wordsworth:

Agli occhi di migliaia, anzi, di decine di migliaia di persone, una fertile prateria, con delle vacche grasse al pascolo, o la vista di ciò che chiamerebbero un'abbondante messe di grano vale tutte [...] le Alpi o i Pirenei nella loro somma maestà e bellezza.

Fino al Settecento solo l'aratro sapeva redimere il paesaggio naturale. Per secoli l'uomo aveva imposto alla natura il disegno illuministico denunciato da Horkheimer e Adorno nella *Dialektik der Aufklärung*. Ancora nel 1719 con il *Robinson Crusoe* Defoe delinea il modello della civiltà colonizzatrice. Le colture e le greggi faticosamente strappate alla foresta tropicale hanno il loro equivalente in Venerdì sottratto alla barbarie del cannibalismo e indirizzato alla vera religione.

Tutto questo regge grosso modo fino alla metà del Settecento, quando si compie una svolta che inaugura una percezione della natura radicalmente diversa. L'Arcadia aveva diffuso un'aristocratica idealizzazione della vita in campagna, che costituiva un modello di innocenza e virtù in opposizione all'artificio barocco. Anche l'illuminismo aveva sentito il suo appello alla ragione come reintegrazione di una visione più autentica del mondo, che avrebbe favorito il corso *naturale* dei rapporti umani. Si



fa strada l'idea che la natura possa avere un valore non soltanto se reca l'impronta dell'uomo, ma nella sua spontaneità. Vi è connessa un'immagine della natura come vitalità, invece che come cosmo ordinato: la natura *naturans*. Sempre più alla concezione meccanicistica della natura in quanto macchina si sostituisce una rivalutazione dell'immediatezza e della creatività. È su questo sfondo che matura il «ritorno alla natura» proclamato da Rousseau, un autore-chiave nelle modificazioni della mentalità all'origine della scoperta della montagna. In polemica con l'ottimismo dell'*Encyclopédie*, il ginevrino sostiene che il vivere sociale e la cultura nel loro artificio procurano all'uomo mali e ingiustizie. Occorre scappare nella natura, penetrarne i sensi profondi recuperando suggestioni di Bruno e di Spinoza, mostrare i segreti legami che uniscono la natura e lo spirito all'Assoluto. Ecco il programma dei filosofi romantici, che della natura ci offriranno una visione dinamica, vitalistica e panteistica.

La montagna diviene attraente all'interno di quell'idea di natura, nella quale siamo tuttora immersi. Non per nulla ricerchiamo la *wilderness*, l'incolto ci suggestiona più del coltivato, la Monument Valley o il Grand Canyon più delle colture intensive e i *ponies* indiani lanciati al galoppo nella prateria ci sembrano preferibili al controllato caracollare dei purosangue della *Reitschule* spagnola di Vienna. Deploriamo come l'Addison dello «Spectator» le crudeli amputazioni che i giardinieri infliggono agli alberi con l'*ars topiaria* non meno della deforestazione e, se non ci bastano i boschi di casa, le vacanze esotiche a poco prezzo ci dischiudono l'intrico della giungla.

Le stesse ragioni che un tempo spingevano a condannare un'apparizione della natura selvaggia, a partire dalla metà del XVIII secolo ne hanno assicurato la valorizzazione estetica. Il selvatico e il barbarico, che terrorizzavano l'uomo barricato entro le mura delle antiche città, confortano la folla solitaria delle megalopoli. Se in tempi in cui si agitava lo spettro della carestia il bello coincideva con l'utile, oggi è invece l'inutile a vincere: lo sterile contro il fecondo, l'improduttivo contro il produttivo. Il vomere dell'aratro non è più un simbolo positivo e tanto meno lo è la *caterpillar* che infligge alla foresta amazzonica la fangosa ferita dell'ennesima *carretera*.

I conflitti fra tutela e sfruttamento più o meno strumentale della montagna che di tanto in tanto si accendono nelle vallate alpine hanno spesso alla loro origine la radicale diversità di prospettive delineatasi a partire dal Settecento: per l'uomo urbano che fugge l'artificialità della propria esistenza la natura è un bene prezioso da tutelare, per il montanaro una risorsa per il proprio sostentamento.

### Fumo di Londra

In un libro molto illuminante per capire cosa si sia prodotto in quella faticosa seconda metà del Settecento, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller scrive: «Presso di noi la natura è scomparsa dall'umanità». Proprio perché la nostra condizione, le nostre relazioni e i nostri costumi divergono dalla natura, noi proviamo quel sentimento di venerazione che ci è ispirato dalla sua vista, un sentimento che era sconosciuto presso gli antichi e che forma invece uno degli elementi decisivi della sensibilità moderna. Schiller coglie il nesso tra il disagio indotto nell'uomo dalla divisione del lavoro e dall'inaridimento delle coscienze e la scoperta della natura.

Si è finora preso come scontato un dato che non lo è affatto: la scoperta della montagna e la nascita dell'alpinismo avvengono in Inghilterra, cioè lontano dalle Alpi. In realtà proprio nell'avanzatissima Inghilterra risultavano più visibili che altrove le conseguenze della modernizzazione indotta dalla rivoluzione industriale. Alla fine del Settecento l'impoetica *skyline* degli opifici, le torri delle miniere e le scorie di carbone stanno deturpando irreversibilmente i nobili scenari fissati da pittori come Gainsborough: il gentiluomo di campagna in abiti da caccia, sua moglie in crinolina all'ombra di una quercia e dietro la suggestiva arcadia della sua proprietà rurale.

Anche le città registrano un complessivo peggioramento delle condizioni di vita, che lentamente rovesciano l'antico primato loro assegnato in contrapposizione alla rozzezza del contado. Tre sono le ragioni. La presenza delle industrie e la concentrazione abitativa sempre più fitta ag-

gravano i fenomeni di inquinamento, che peraltro già in precedenza si erano annunciati. Il famoso fumo di Londra, conseguenza del carbone ad alto contenuto di zolfo bruciato per tutta l'età moderna, è l'emblema della nuova condizione urbana.

Ma l'aspetto stesso delle città si sta rapidamente modificando dietro la pressione dei nuovi flussi migratori. Si edificano gli immensi *slums*, che colpiscono Marx a Londra, mentre nelle aree centrali la speculazione inghiotte le aree verdi sopravvissute e i parchi gentilizi.

Infine al seguito dei *misérables* richiamati dagli opifici dilagano la corruzione e il degrado. Sulla città, dove alcolismo, violenza e promiscuità sessuale stanno componendo il mito cui daranno voce i romanzi di Sue, Hugo e Zola, cade una sanzione che è in primo luogo morale.

Di qui il decollo di un diffuso sentimentalismo a base agreste, che, fuggendo le viziose Babilonie erette dal capitalismo industriale, celebra i semplici valori della vita in campagna e più tardi in montagna. Insomma Heidi o Tartarino non rappresentano che l'altra faccia di Gregor Samsa che agita le sue chele nel chiuso di una stanza.

I primi paesaggi montani che si affacciano alla cultura del Settecento sono quelli britannici. Già negli anni Sessanta il Lake District, lo Snowdon, gli Highlands scozzesi brulicano di turisti per alcuni mesi all'anno. Le Alpi restano inizialmente un'esperienza elitaria, riservata alle classi più elevate o ai disegnatori incaricati di fornire materiali alla fiorente industria della riproduzione dell'immagine, cui è rivolta una crescente domanda di paesaggi montani. Whympers, il conquistatore del Cervino, ne è l'esempio più illustre.

Un tempo denigrati per la loro arretratezza, anche gli abitanti del contado vengono ora additati per la loro innocenza. Basta leggere le ispirate pagine che Rousseau dedica nella *Nouvelle Héloïse* ai costumi degli abitanti del Vallese:

Avrei trascorso tutto il viaggio immerso nell'incanto del paesaggio, se il commercio della gente non me ne avesse offerto uno anche più dolce. Nella mia descrizione troverete un rapido schizzo dei loro costumi, della semplicità, della costanza d'umore, della placida tranquillità che li fa felici, sottraendoli alle pene più ancora che procurando loro piaceri.

L'immagine di un Eden miracolosamente sopravvissuto si riaffaccerà nella caratterizzazione che De Saussure fornirà di Chamonix.

L'aria pura e fresca che si respira, così diversa dall'aria soffocante delle valli di Sallanche e di Servoz, le belle colture della valle, le graziose borgate che si incontrano a ogni passo, danno nelle giornate di bel tempo l'idea di un mondo nuovo, di una specie di Paradiso terrestre, rinchiuso da una Divinità benefica nella cerchia delle montagne.

Allo stesso modo alla vita all'aria aperta e tanto più all'aria sottile della montagna vengono riconosciuti salutari effetti fisici e morali. Scrive ancora Rousseau nel suo romanzo, che reca l'eloquente sottotitolo *Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*:

Sulle alte montagne dove l'aria è pura e sottile, la respirazione è più agevole, il corpo è più agile, lo spirito più sereno, i piaceri meno ardenti, le passioni più moderate. Le meditazioni assumono lassù non so che carattere grande e sublime, proporzionato agli oggetti che ci colpiscono, una non so che voluttà tranquilla che non ha niente d'acre o di sensuale. Si direbbe che, alzandosi al di sopra del soggiorno degli uomini, si lascino tutti i sentimenti bassi e terrestri, e che, a mano a mano che ci si avvicina alle regioni eteree, l'anima sia toccata in parte dalla loro inalterabile purezza. Ci si sente gravi senza malinconia, placidi senza indolenza, contenti d'esistere e di pensare; tutti i desideri troppo intensi si smorzano; perdono quella punta acre che li rende dolorosi, non lasciano in fondo al cuore altro che una lieve e dolce emozione: in tal modo un clima felice fa che giovino alla beatitudine dell'uomo le passioni che altrove sono il suo tormento. Credo che nessuna violenta agitazione, nessuna indisposizione di vapori possa resistere a un prolungato soggiorno lassù, e mi meraviglio che salutari bagni nell'aria benefica delle montagne non siano uno dei massimi rimedi della medicina e della morale.

### Dal pittoresco al sublime

Nell'*Invenzione del Monte Bianco* Philippe Joutard interpreta l'attrazione per la montagna come un'affermazione dello spirito di conquista che segnerebbe l'età moderna. Fondandosi su isolati episodi di interesse per le montagne manifestatisi da Petrarca agli umanisti svizzeri, questa tesi finisce per diluire nel corso di alcuni secoli la svolta che si produce

invece nel giro di pochi decenni e che soprattutto trasforma questo interesse in un fenomeno collettivo, facendo delle Alpi un nuovo, affascinante terreno di gioco. Affinché le montagne entrino nel campo visuale della cultura europea, aprendo la strada all'esplorazione del «pianeta verticale», occorre infatti che si producano alcune fondamentali modificazioni degli atteggiamenti estetici.

La tradizione del classicismo aveva proclamato l'ordine e la simmetria, la proporzione e l'equilibrio. Il bello era una caratteristica delle cose, tanto che si è potuto parlare di «metafisica del bello». Le premesse per il mutamento si pongono nell'ambito della filosofia empiristico-sensistica, che sposta l'asse del discorso dall'oggetto alle sensazioni del soggetto percipiente. Quando in *The Standard of Taste* Hume scrive: «Beauty is no quality of things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them», nel dominio dell'estetica si produce una rivoluzione che può ben dirsi copernicana.

Il grimaldello insinuato nella riposata bellezza della *Klassik* sono per primi i sostenitori dell'estetica del pittoresco a brandirlo. È il grande momento del Sud d'Italia: armenti e rovine. Ma è anche il momento del giardino all'inglese, che, reagendo all'avanzare delle coltivazioni, si difonde e conserva con un nuovo gusto per quella bellezza asimmetrica, irregolare, fondata sul contrasto e sulla *variety*, che costituisce il nucleo più originale dell'estetica del pittoresco. Alla coazione esercitata sulla natura dal giardino alla francese, nell'intento di sovrapporre un astratto schema geometrico e cartesiano, il gruppo di intellettuali *whig* riuniti intorno a lord Burlington, fra cui va ricordato il poeta Alexander Pope, opponeva la bellezza del paesaggio restituito alla sua naturalezza. Il giardinaggio, secondo una felice espressione di Pope, che guardava alle grandi tele di Claude Lorraine, Nicolas Poussin e Salvator Rosa, diventava «pittura di paesaggio». Non a caso si parlerà di *landscape gardening*. «Di natura arte par che per diletto/ l'imitatrice sua scherzando imiti» aveva scritto Tasso nel sedicesimo canto della *Gerusalemme*, anticipando inconsapevolmente il gusto dei nuovi parchi.

All'estetica del pittoresco è riconducibile il poema *Die Alpen* di Albrecht von Haller, del 1729, dominato da quel gusto idillico-georgico,

che resta ancora ben al di qua della sensibilità all'origine della scoperta del mondo alpino. Mentre già in Rousseau con il suo appassionato elogio della natura alpina, affidato alla *Lettera XIII* della prima parte della *Nouvelle Heloïse*, sembra annunciarsi un'*imagery* che prepara il sublime.

Avrei voluto fantasticare, ma sempre qualche spettacolo inaspettato mi distraeva. Ora immense rupi mi pendevano sul capo come rovine. Ora alte e fragorose cascate m'inondavano con il loro fitto pulviscolo. Ora un torrente eterno mi spalancava accanto un abisso di cui i miei occhi non ardivano misurare la profondità. A volte mi smarrivo nell'oscurità di un folto bosco. A volte, uscendo da un burrone, un'amena prateria improvvisamente mi rallegrava lo sguardo. Uno stupefacente miscuglio della natura selvatica e della natura educata denunciava la mano dell'uomo dove non si sarebbe mai creduto che fosse penetrata: accanto a una caverna si trovavano case; si vedevano tralci secchi dove non si sarebbero cercati che rovi, vigneti sulle frane, ottimi frutti sulle rocce, e campi nei precipizi.

Il paesaggio è già alla Turner, ma Rousseau è ancora attratto da una tipica categoria del pittoresco come la «varietà»: «Al piacere di tale varietà attribuii il primo giorno la calma che mi sentivo rinascere dentro».

Ma certo i meriti di Rousseau nell'invenzione della montagna difficilmente si potranno sopravvalutare. In *Le vent Paraclet* Tournier ha scritto:

Capita che un autore battendo un gran colpo muti l'anima dei suoi contemporanei in modo folgorante. Così Jean-Jacques Rousseau *inventando* la bellezza delle montagne, considerate da millenni come un'orribile anticipazione dell'inferno. Prima di lui tutti erano d'accordo nel trovarle spaventose. Dopo di lui, la loro bellezza parve evidente. È riuscito in questa impresa in tale grado da cancellare se stesso davanti alla sua trovata.

Il peso della *Nouvelle Heloïse* fu enorme per la straordinaria fortuna toccata al romanzo, che si fece portavoce in tutta Europa della moda dell'alta montagna. Fu su quelle pagine che le Alpi divennero un mito collettivo. Il libro venne messo in vendita a Parigi nel 1761 e suscitò subito vivaci reazioni. Per una curiosa coincidenza cronologica nella stessa estate Saussure compie uno dei suoi primi viaggi a Chamonix, nel corso del quale fa affiggere su tutte le parrocchie della valle un bando in cui

promette un compenso a chi avesse scoperto un itinerario per raggiungere la cima più alta del massiccio. La corsa al Monte Bianco è cominciata.

In generale quella del pittoresco è ancora un'effrazione controllata. *Pittoresco* viene da *pittura*, è pittoresco ciò che può essere dipinto. Vi è inseparabile una mediazione artificiale. Se rispetta la libertà e la spontaneità della natura, scompaginando il vecchio ordine classicistico, l'artista non rinuncia tuttavia a perfezionare ciò che ritrae, rimuovendo quel che offende il suo occhio educato. È celebre la battuta di William Gilpin: «Sono così legato ai miei precetti pittoreschi che se la natura sbagliasse non potrei far nulla per aiutarla a migliorare».

Ma ormai gli argini sono rotti. Se il cardine dell'estetica è divenuto il soggetto, non si vede perché dovrebbe persistere qualche confine tra ciò che corrisponde ai canoni tradizionali del bello e ciò che non vi corrisponde. Tutto può diventare esteticamente significativo a patto di suscitare un'emozione. Dalla moderata irregolarità si passa all'irregolarità più estrema. Sganciata da ogni vincolo oggettivo, l'estetica può inoltrarsi nelle regioni dello smisurato, dell'informe, del mostruoso. Già negli anni Sessanta del XVIII secolo le nuove suggestioni circolano nella cultura inglese. Durante le sue conferenze a Edimburgo Hugh Blair poteva fare affermazioni come questa ricordata da Keith Thomas:

Quali sono gli scenari naturali che innalzano al sommo grado la mente e producono il senso del sublime? Non i paesaggi ameni, non i campi fioriti o le prospere città, ma la montagna dal capo canuto e il lago solitario, l'antica foresta e il torrente che precipita sulla roccia.

Ecco come Marc-Théodore Bourrit, uno dei più solerti promotori del Monte Bianco, nel 1783 descrive le sue impressioni all'affacciarsi ai ghiacciai della *Jonction*:

Finalmente giungemmo dove comincia il ghiaccio: non potrei mai descrivervi lo spettacolo emozionante del ghiacciaio e del Monte Bianco. Posso garantirvi di non aver mai visto prima niente tanto ricco di orrori e nello stesso tempo tanto magnifico.

Ritorna in gioco ai primi del Settecento la categoria del sublime, che

ormai nel pieno del classicismo era stata rilanciata da un aristotelico ortodosso, Francesco Robortelli, il quale nel 1554 aveva pubblicato a Basilea un'operetta anonima del I secolo, erroneamente attribuita a Cassio Longino e intitolata *Del sublime*. Il libretto riscosse una certa fortuna, soprattutto dopo la nuova edizione di Boileau, uscita nel 1674.

Con il suo appello al sentimento contro la ragione, il sublime deposita i suoi fermenti soprattutto nell'Inghilterra del *picturesque*. Nel 1757 Edmund Burke mostra nella sua fortunatissima *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* l'insufficienza delle tradizionali categorie estetiche. Il sublime è distinto dal bello, legato agli oggetti attraenti, ed è piuttosto connesso alle idee di infinito e di terrore.

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire.

Distinguendo tra *pleasure e delight*, Burke teorizza la particolare commozione che nasce dal contemplare il mare in burrasca, la tenebra notturna, i paesaggi boreali e, appunto, la selvaggia potenza dei ghiacci e le pareti vertiginose delle montagne. Quattro anni dopo Parini scrive nel *Discorso sulla poesia*: «E non ci diletta egualmente, come l'aspetto d'una deliziosa e fiorita collina, l'ispido, il nudo, il desolato, l'orrido d'una montagna, d'un deserto, o d'una caverna?».

Nella *Critica del Giudizio* sarà Kant, in polemica con la concezione empirista del *delightful horror* di Burke, a chiarire che la sublimità non sta nell'oggetto, ma nel soggetto che lo contempla. «Chi vorrebbe chiamar sublimi masse montuose informi, poste l'una sull'altra in un selvaggio disordine, con le loro piramidi di ghiaccio, oppure il mare cupo e tempestoso, e altre cose di questo genere?». Il problema si sposta oltre i confini dell'estetica: proprio passando attraverso la natura la ragione perviene alla conoscenza della sua superiorità. Il sublime che il soggetto sperimenta nasce dalla vittoria su un ambiente smisurato, ma anche sulle proprie paure e debolezze. L'alpinismo classico ha già la sua etica.

Se il Settecento aveva promosso una nuova attenzione alla natura, è



solo con l'estetica del sublime che la montagna si vede accordata piena cittadinanza nella repubblica del gusto. L'apprezzamento delle «dentate, scintillanti vette» si impone di conserva con i nuovi scenari naturali che approdano alla cultura europea. È quella che Paul Hazard definì «l'invasion des littératures du Nord». Dopo il *locus amoenus* della valle di Tempe, dopo il pittoresco del Mediterraneo classico, è la volta dei desolati paesaggi dei *Canti di Ossian*, delle selve dei bardi primitivi, delle *Highlands* delle ballate di Robert Burns. «Natur! Genie!» sarebbe stato il binomio degli *Stürmer*. La nuova, più tormentata percezione dell'interiorità che andava maturando dalla metà del secolo aveva bisogno di quelle drammatiche, esaltanti ambientazioni.

«Il malanno umano, essere soltanto uno e una cosa?»

È stato detto che le montagne diventano di moda nel Settecento anche grazie al miglioramento delle comunicazioni, rese più agevoli e sicure che in passato. Ma è altrettanto vero che il viaggiatore del XVIII secolo non ha quasi nulla in comune con chi traversava l'Europa nel Medioevo e in parte dell'età moderna. Per secoli i viaggi erano avvenuti sotto il controllo di agenzie quali la Chiesa, le corporazioni, le università. Nel Settecento si fa avanti invece un viaggiatore libero, autonomo, curioso, che sarebbe stato guardato con qualche inquietudine nei secoli precedenti. La montagna è un nuovo, inatteso orizzonte che si schiude davanti a un soggetto interessato a esperienze originali, non meno che a misurazioni scientifiche. Non a caso fino oltre la metà del Settecento i viaggiatori non furono attratti dalle vette, ma da quelle sdruciolevoli, debordanti presenze che erano i ghiacciai, allora in devastante quanto scenografica avanzata lungo tutta la catena alpina.

I mondi sconosciuti si erano finora profilati nella distanza dell'esotico. Il vicino era noto, mentre l'ignoto giaceva in una lontananza, che ancora in quegli anni ardimentosi navigatori si incaricavano di esplorare. L'Australia fu ufficialmente scoperta da Cook solo nel 1770, cinque anni prima che una cordata si cimentasse in un tentativo alla vetta del Bianco.

Questo schema topologico viene sconvolto dall'affacciarsi della montagna alla coscienza europea. Le sue solitudini glaciali rappresentano infatti una plaga *nondum cognita* incastonata al centro del mondo civilizzato. Le *Montagnes Maudites* sono un'isola che lancia la sua sfida nel cuore del vecchio continente. L'ignoto non sbanda in una vertiginosa lontananza, ma si cela dentro il noto: uno schema che verrà riproposto dalla psicoanalisi, ma che è già quanto mai intrigante per la psicologia alle sue prime prove, non meno che per la discesa romantica nelle profondità dell'io.

A «inventare» la montagna è un soggetto nato da quella valorizzazione dell'individualità che si accompagna al sorgere dell'età moderna e che proprio nel corso del Settecento sembra subire una singolare accelerazione. All'origine di questo processo si situano, come è noto, due elementi: la riforma protestante e l'empirismo. La prima, eliminando dal rapporto con Dio la mediazione della Chiesa, confida solo nel libero esame della Bibbia affidato al credente. Il secondo fonda sull'*ego hic et nunc* le sole certezze accessibili all'uomo. In entrambi i casi l'individuo diviene il supremo arbitro, sul piano morale come su quello gnoseologico.

Quanto la scoperta di una natura come quella alpina sia connessa con un più vivo senso dell'individualità è testimoniato dal fatto che il suo più assiduo propugnatore, Rousseau, sia anche l'autore di uno dei grandi capolavori dell'autobiografia settecentesca: le *Confessions*. Né stupisce che il XVIII sia il secolo dei grandi epistolari e del romanzo di formazione, che tratteggia il processo tutto mondano attraverso cui viene costituendosi l'unità dell'individuo.

Kant ha parlato di Rousseau come del Newton del mondo morale. All'*homme machine* dell'illuminismo il filosofo di Ginevra opponeva le istanze personali. Con lui il tema della natura si impone nel mondo morale. *La nouvelle Héloïse* respinge sia la concezione cartesiana dell'amore, ancora vicina alla visione platonica e cortese (l'amore come controllo e perfezione morale), sia la concezione dell'amore come pericolosa *inclination* e come esperienza devastante, quale aveva preso forma nella *Principessa di Clèves* di Madame de La Fayette. Per Rousseau, che è uno dei più energici fautori della riabilitazione di quel fondo oscuro delle

passioni su cui nel Seicento, da La Rochefoucauld a Pascal, si era esercitata la critica filosofica, la passione non è più un vizio, ma va vissuta fino in fondo e diviene anzi espressione di anime nobili (*La nouvelle Héloïse*, parte II, lettera VI). Anche i *philosophes*, persuasi della possibilità di conciliare natura e morale, avevano proclamato la positività delle passioni in quanto espressioni della *sensibilité*, che resta il fondamento dell'identità dell'io. Ma Rousseau recupera una visione più drammatica e conflittuale. Coglie il carattere devastante della passione e ipotizza un soggetto etico che si fonda sul conflitto. Alla fine saprà aver ragione della natura, non però repressivamente, bensì attraverso un confronto con la forza primordiale scoperta in sé.

Esiste un nesso evidente tra la rivelazione dell'io e l'estetica del sublime, tra la scoperta degli antri che si spalancano in noi e quella dei vertiginosi spazi della natura. Scavando nella propria interiorità il soggetto prende contatto con la natura nella sua abissale profondità, che, a sua volta, attraverso i più grandiosi spettacoli suscita segrete risonanze nell'io.

Qui ci si accosta a una questione decisiva per la moderna percezione della natura. Mentre si scopre parte del tutto, l'individuo romantico si rende conto della propria divisione, avverte l'insanabile ferita che lo separa e lo isola, sperimenta la condizione atomistica tipica della modernità. C'è un epigramma di Hölderlin che si intitola *Radice di ogni male*: «Essere unità è divino e buono. Da dove viene allora il malanno umano, essere soltanto uno e una cosa?». Di qui l'ansia di colmare la *Spaltung*, di ricostruire quel rapporto organico che si sa peraltro irrecuperabile, il sogno di tornare ad annullare il confine fra soggetto e oggetto.

Questa dinamica è costitutiva del rapporto tra l'uomo moderno e la natura. La passione per la montagna diviene una delle forme di questa aspirazione al ricongiungimento con il tutto, lontano dalla dissipazione di un quotidiano sempre più impoetico. Anche dietro la componente agonistica e marziale che il titanismo romantico imporrà come un ingrediente fondamentale dell'alpinismo eroico – la «lotta con l'Alpe», per citare l'espressione di Guido Rey stampigliata sulle tessere del Club Alpino Italiano – si cela sempre la tensione verso la grande madre perduta.

Un forte peso nella scoperta della montagna ha avuto la componente scientifica, che segna in modo caratteristico tutta la prima fase dell'alpinismo. Per De Saussure le montagne erano uno straordinario campo d'osservazione, che avrebbe permesso di sollevare il velo di molti misteri: «Il fisico, al pari del geologo, trova sulle alte montagne ampia materia d'ammirazione e di studio. Le grandi catene, le cui vette oltrepassano le regioni elevate dell'Atmosfera, sembrano essere il laboratorio della natura». Ricordando molti anni dopo la sua ascensione al Monte Bianco, annoterà: «D'altronde il mio scopo non era solo raggiungere il punto più elevato, ma soprattutto compiere lassù osservazioni ed esperienze che sole avrebbero dato un valore all'ascensione».

Riconosciamo in Saussure lo spirito galileiano dell'illuminismo. Ma questa componente solo in apparenza è in contrasto con gli elementi mistici e irrazionalistici messi in gioco dal sublime. Proprio perché la idoleggia l'uomo del Settecento vuole infatti conoscere la natura. Le «cattedrali della terra», come le chiamava John Ruskin, sono i templi della nuova religione delle Alpi, ma si rivelano nel contempo entusiasmanti laboratori scientifici. Non c'è contraddizione fra gli ingombranti barometri issati sulle vette e lo sgomento che traspare dai quadri di Caspar David Friedrich, con quei ghiacci lividi, quelle brume, quel nuovo senso di solitudine.

Nei due secoli di vita l'alpinismo ha visto modificarsi profondamente i valori culturali associati alla sua pratica. Si può dire che ogni generazione è andata in montagna con motivazioni diverse. E certamente l'alpinismo sportivo dei nostri giorni non ha in comune con quello, non si dice di Saussure, ma di Mummery, molto più di quanto le *star* di oggi, super-sponsorizzate se non imbottite di *doping*, abbiano in comune con gli aristocratici corridori di *Momenti di gloria*.

Eppure la montagna e l'alpinismo sembrano irreversibilmente consegnati alla modernità. Ciò accade probabilmente perché c'è un nucleo profondo all'interno di queste esperienze, che ci conduce direttamente al centro delle ragioni che hanno istituito la modernità stessa. A un soggetto sempre più consapevole del proprio io la scoperta settecentesca della

montagna ha dischiuso un nuovo spazio all'interno di un mondo che va facendosi sempre più fitto e inestetico. Non senza una contraddizione quanto mai tipica della società moderna, quella ricerca di solitudine e di ambienti intatti innescherà un processo che metterà seriamente a repentaglio l'integrità di quegli stessi ambienti. Tanto che, non solo in montagna, si renderà necessario correre ai ripari istituendo le aree protette. C'è una singolare coincidenza tra il modo in cui Ruskin chiamava le montagne – «le cattedrali della terra» – e la definizione che nel 1896 Charles Eliot darà delle riserve paesaggistiche: «le cattedrali del mondo moderno».

La montagna non è che uno dei segnali del culto della natura che si diffonde sempre più ampiamente nel mondo della secolarizzazione e del disincanto. Piantate dove un tempo sedevano gli dei, le bandierine delle *Alpine societies* o degli sponsor hanno in tal senso un valore quasi emblematico. Questa religione laica, che recluta ogni giorno nuovi adepti quanto più inquietanti si fanno i processi di degrado annunciatisi nell'Inghilterra del XVIII secolo, non è oggi meno viva di un tempo. Semplicemente ha cambiato nome e ha assunto un abito scientifico: si chiama ecologia. Ma a profilarsi dietro di lei è sempre il volto misterioso e ambiguo della *Urmutter* riscoperta due secoli fa.



Pierluigi Pellini

Gerolamo Rovetta:  
la 'letteratura finanziaria' fra romanzo e teatro

«Balzac, trattando gli stessi argomenti, ha lasciato analisi più profonde: ma non ha scritto nessuna opera che sia segnata da un capo all'altro da un movimento così brutale e travolgente e che dia meglio l'impressione di una potenza sfrenata. Questa sola constatazione è sufficiente a stabilirne il valore». In data 1911, era possibile esprimere giudizi siffatti su un romanzo (*Le lagrime del prossimo*) di un autore milanese allora popolarissimo e oggi quasi del tutto dimenticato: Gerolamo Rovetta. Lo stupore non può che aumentare se si precisa che la responsabilità di

\* Come suggerisce il titolo, questo studio è al tempo stesso un'analisi tematica e una riflessione sui rapporti fra generi letterari. Per il primo aspetto, la 'letteratura finanziaria', rinvio a due articoli e un volume che ho pubblicato recentemente: *L'ultimo Giacosa: intertestualità e ricezione*, «Otto/Novecento», XIX (3-4), 1995; «*La casa del sonno* di Bertolazzi e il 'teatro finanziario' fra Otto e Novecento», «Italianistica», XXV (2-3), 1996; *L'oro e la carta: «L'Argent» di Zola, la 'letteratura finanziaria' e la logica del naturalismo*, Fasano 1996. Quanto al rapporto fra romanzo e teatro, il mio lavoro presuppone le messe a punto fondamentali di Yves Chevrel e soprattutto di Roberto Bigazzi: del primo ricordo solo le osservazioni contenute in *Le Naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris 1993<sup>2</sup>; del secondo, il capitolo su *Romanzo e teatro* compreso nel recente volume *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa 1996. Elenco le edizioni, tutte apparse a Milano, da cui cito le opere di Rovetta; quando non ho usato la prima edizione, ne indico l'anno in parentesi: *Le lagrime del prossimo* (*I Barbarò*), 1925 (1888); *I Barbarò. Dramma in un prologo e quattro atti*, 1890; *I disonesti. Dramma in tre atti*, 1892; *La Baraonda. Romanzo*, 1902 (1894); *La Baraonda. Commedia in cinque atti*, 1894.

quelle frasi se l'assumeva un giovane comparatista destinato a un bell'avvenire: nientemeno che Paul Hazard.<sup>1</sup>

È vero che il suo intervento è deludente: mescola sprazzi di entusiasmo eccessivo con critiche fortemente debitorie di una precisa temperie culturale (i difetti di Rovetta consisterebbero nell'assenza di profondità psicologica e di idealità positive: uno scrittore capace soltanto di lunghe descrizioni e dialoghi serrati non poteva certo raggiungere le vette estetiche di Fogazzaro e d'Annunzio). Resta significativo il fatto che per trovare un profilo non sommario dello scrittore milanese è tuttora necessario ricorrere ai lavori, assai datati, di studiosi d'Oltralpe.<sup>2</sup> Uno squilibrio che non trova motivazioni sufficienti nella constatazione malevola – non meno vera perché scontata – dell'indubbio guadagno che le opere di Rovetta ricavano dall'essere tradotte (di là dagli scompensi narrativi, dalla sbazzatura alquanto approssimativa dei caratteri, dagli eccessi patetico-sentimentali, il difetto che rende oggi i suoi romanzi difficilmente leggibili sta proprio nella disinvoltura trascurata, faticosa prima ancora che piatta, dello stile e della lingua). In realtà, resta senz'altro vero, a più di mezzo secolo dalla sintesi di Paul Arrighi sul verismo, che l'opera dello scrittore milanese costituisce «un caso al tempo stesso interessante e imbarazzante»:<sup>3</sup> le contraddizioni di uno scrittore difficilmente catalogabile riflettono in larga misura quelle di una letteratura regionale (il naturalismo lombardo) e di un periodo storico (fra i due secoli) non ancora sufficientemente indagati.

<sup>1</sup> P. Hazard, *Gerolamo Rovetta d'après une récente publication*, «Revue des deux mondes», LXXXI (1), 1911, p. 418: un saggio che si propone al tempo stesso come una precoce sintesi critica sull'opera di Rovetta, una commemorazione dello scrittore appena scomparso e una recensione a un curioso e voluminoso libro di critica 'scientifica' (improntata cioè a uno stravagante positivismo), dovuto a Paolo Arcari (*Un meccanismo umano. Saggio di una nuova conoscenza letteraria*, 2 voll., Milano 1909-1911).

<sup>2</sup> Oltre appunto a Hazard, Maurice Muret e Paul Arrighi: cfr. rispettivamente *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris 1906, e *Le Vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris 1937.

<sup>3</sup> Arrighi, *Le Vérisme dans la prose* cit., p. 506.



## Romanzo e teatro: cenni generali

Autore di romanzi farraginosi, Rovetta ha scritto anche numerose opere teatrali, che perpetuano, tutto sommato con un certo decoro, la tradizione della *pièce bien faite*, della commedia ben costruita ma assai convenzionale. Alcuni critici, come Maurice Muret, non hanno esitato a esprimere un giudizio di valore inteso a privilegiare l'attività drammaturgica di Rovetta a scapito di quella narrativa. È vero che la concentrazione stilistica e diegetica imposta dalla misura breve della *pièce* non può che giovare al talento disordinato di Rovetta; al tempo stesso, tuttavia, le abitudini inveterate del 'mestiere' scenico suggeriscono soluzioni stereotipate, riducendo e spesso eliminando quanto di contraddittoriamente moderno emergeva nelle pieghe caotiche del multiforme discorso romanzesco. In ogni caso, il rapporto fra i due generi è in Rovetta strettissimo: al punto che la vena teatrale si impone nell'architettura stessa delle opere narrative, dove il dialogato assume un'importanza crescente, fino a coprire lo spazio testuale di un intero romanzo – *L'idolo*, del 1898, composto appunto di battute in discorso diretto glossate da brevi didascalie graficamente rilevate dal corsivo.

Gli studi più autorevoli (in particolare quelli, già ricordati, di Roberto Bigazzi e di Yves Chevrel) hanno mostrato come il modello drammatico abbia influenzato la genesi dell'impersonalità naturalista – esemplari le soluzioni 'sceniche' del Verga di *Eros*, poi riprese, corrette, e messe a frutto con ben altra consapevolezza, nel primo romanzo dei *Vinti*. Paradossalmente, la trasposizione sulla scena, in un secondo momento, delle acquisizioni metodologiche della narrativa zoliana ha presentato vicende alterne e in complesso poco fortunate: al laboratorio sperimentale animato dalla cerchia di Antoine (e ai tentativi teatrali degli stessi maestri della nuova letteratura), si opponevano le resistenze incoercibili dei modelli tradizionali – la filiazione sempre feconda dei *vaudeville* e dei melodrammi, la folta schiera dei nipotini di Dumas *fils*, i privilegi inattaccabili dei primattori, restii a ogni innovazione in senso 'corale'.

Solo l'influsso degli autori scandinavi, e poi di Cechov, potrà avviare un vero e proprio processo di riforma delle pratiche teatrali; mentre a fine

secolo, e nei primi anni del Novecento, la crisi del naturalismo, e la generale disponibilità eclettico-sperimentale di un certo numero di narratori disorientati ed estranei alle 'scuole' dominanti, troverà un possibile sbocco nel tentativo di teatralizzare il romanzo – la «grande idée» (fallimentare) che troverà un discepolo entusiasta ancora in Roger Martin du Gard.<sup>4</sup>

La produzione di 'romanzi scenici', se così si possono definire, fu in realtà piuttosto ampia, almeno in Francia: ne scrissero autori di successo come Gyp, Lavedon e Abel Hermant – a questo filone si richiama appunto, e con ottimo tempismo, *L'idolo* di Rovetta. Certo, rileggendoli oggi, è difficile trarre conclusioni diverse da quelle, fortemente limitative, formulate da Jean-Paul Sartre. Decisamente, «si tratta di un tentativo senza avvenire»;<sup>5</sup> eppure, varrebbe la pena di studiare in dettaglio la fenomenologia di una soluzione tecnica 'perdente', che tuttavia, al tempo, suscitò un vivo interesse e qualche consenso. E sarebbe interessante analizzare le occorrenze isolate del procedimento in organismi testuali di impianto differente: accenno solo a un caso significativo, perché dovuto a un autore, Remigio Zena, che da poco si era discostato dall'ortodossia verghiana della *Bocca del lupo*: nell'*Apostolo*, la gestione narrativa tradizionale lascia il posto, per un istante, a una didascalia di tipo teatrale: «Piccola pausa, offerta di sigari virginia, fiammiferi smorzati dal vento, accidenti al vento, accidenti al Virginia che non tira».<sup>6</sup> Gli esempi, naturalmente, si potrebbero moltiplicare – a cominciare dai propositi vicini al 'racconto scenico' enunciati da De Roberto nella *Prefazione ai Processi verbali* (1890), e in parte realizzati nei testi compresi nella raccolta.

<sup>4</sup> R. Martin du Gard, *Souvenirs autobiographiques et littéraires*, in *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris 1955, p. LX — ma tutto il contesto è pertinente: cfr. in particolare pp. LIX ss.

<sup>5</sup> J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, a cura di F. Brioschi, Milano 1976, pp. 178 ss.

<sup>6</sup> R. Zena, *L'Apostolo*, in *Romanzi e racconti*, a cura di E. Villa, Bologna 1971, p. 563.

### Le tentazioni dell'impiegato di banca: *I disonesti*

In questa sede mi limiterò ad analizzare in parallelo il trattamento di un preciso motivo, quello economico, e i rapporti fra romanzo e teatro nell'opera di Rovetta, operando una selezione assai ristretta nella produzione sterminata dello scrittore milanese: privilegio due testi teatrali direttamente interessati alla tematica finanziaria (*I Barbarò*, del 1890, e *La Baraonda* del 1894), che, essendo tratti da altrettanti romanzi (*Le lagrime del prossimo [I Barbarò]*, 1888, e *La Baraonda*, 1894) consentiranno di mettere in luce i rapporti fra scrittura narrativa e riscrittura drammatica. Prima, però, vorrei dedicare un cenno a un altro dramma rovetiano dominato da problemi economici, *I disonesti* (1892).

Il motivo è quello, assai diffuso, dell'impiegato spinto dal bisogno a sottrarre denaro alla cassa del principale: si pensi al Cesarino di De Marchi, in *Demetrio Pianelli*; o all'*Assolto* di Camillo Antona Traversi, dove la riconosciuta innocenza non basta a dissolvere sospetti e diffidenze. Tutta una retorica letteraria è fiorita intorno alla figura del cassiere, che coniuga grigiore impiegatizio (il dipendente mal pagato dedito per antonomasia all'aridità delle cifre); brivido dell'illecito (la tentazione costante di un falso in contabilità); rigore morale cristallino (proliferano le macchiette di incorruttibile fedeltà e di attaccamento quasi maniacale al buon nome della banca: per tutti, il signor Schnabel in *Filippo Bussini juniore* di Enrico Castelnuovo); e febbre improvvisa del lusso (la follia di un momento compromette l'onore di una vita esemplare, perché nella logica impietosa del diritto borghese, non è vero – ahimè – quanto afferma l'indiretto libero di Cesarino Pianelli: «l'onestà di quarant'anni di vita non la si distrugge mica in ventiquattro ore»<sup>7</sup>). Una ricerca tematica più puntuale rivelerebbe le ambiguità costitutive, a livello semiologico non meno che sociologico, di un personaggio che appare quasi come un concetto limite, paladino caricaturalmente estremista e potenziale eversore dell'ordine economico borghese. Un personaggio la cui origine risale,

<sup>7</sup> E. De Marchi, *Demetrio Pianelli*, in *Grandi romanzi*, a cura di G. Ferrata, Milano 1960, p. 38.

come prevedibile, a Balzac: e precisamente alle prime pagine di *Melmoth réconcilié*, dove si assiste al furto paradigmatico perpetrato da un cassiere modello.

Nei *Disonesti*, il motivo è complicato dall'interferenza di una trama erotica – il solito adulterio per necessità economica. Elisa, moglie di Carlo Moretti, l'impiegato di banca, figlia di un letterato da strapazzo avaro e ipocrita, Orlando Orlandi, cede alle *avances* del vecchio affarista Peppino Sigismondi, ex-tutore del marito, per garantire all'ingenuo Carlo un *train de vie* superiore alle sue possibilità. I soldi dell'amante addolciscono la vita dell'ignaro marito: il tema era caro a Marco Praga – si pensi alla *Biondina*, dove la protagonista, prostituta, appare a tratti come una moglie ideale.

Alla morte violenta di Peppino (vendetta amorosa, pare), la ricchezza scompare dalla casa di Carlo Moretti, prontamente abbandonata anche dalla serva Teresa e dal vecchio Orlandi: la didascalia dell'atto secondo visualizza nell'eloquenza dell'arredo scenico lo squallore dell'incipiente miseria. Carlo scopre la verità, e per restituire alla famiglia l'antica agiatezza (con la quale farà il suo ritorno anche Orlandi) sottrae somme importanti alla cassa della banca; alla fine, fuggerà in Grecia.

Il dramma, che si era aperto su una scena di *ménage* (Elisa spulcia il conto della spesa alla serva) di evidente derivazione giacosiana (la chiusa celebre dell'atto primo dei *Tristi amori*, 1887),<sup>8</sup> è imperniato sul parallelismo di due vicende analoghe: Carlo è incaricato di verificare, tramite ricerche contabili, l'entità del furto perpetrato ai danni della banca da un collega disonesto, De Ferraris. Il protagonista adempie all'incarico con scrupolo moralistico, e senza nessuna pietà, almeno all'atto primo, per il poveraccio che ha rubato; la cui situazione, all'epilogo, si troverà riprodotta da quella dello stesso Carlo.

<sup>8</sup> Il riferimento non è sfuggito a S. Jacomuzzi, *Gli anni Ottanta: il decennio naturalista nel teatro italiano*, in S. Ferrone (a cura di), *Il teatro dell'Italia unita*, Milano 1980. Anche Giacosa, peraltro, disponeva di una (probabile) fonte assai illustre: il motivo sembra prelevato dal capitolo secondo della seconda parte dell'*Education sentimentale* – la scena, quasi esilarante, sia pure nel distacco ironico, in cui Rosanette al tempo stesso si fa arrangiare la chioma dal parrucchiere, intrattiene Frédéric e riesamina il conto della spesa (gonfiato, ovviamente) di fronte alla serva.

I riferimenti dati di passaggio (De Marchi, Praga, Giacosa) collocano la *pièce* in una precisa atmosfera culturale – un ruolo importante lo svolge, va da sé, anche il conto della sarta, naturalmente gonfiato, e ridimensionato da Sigismondi in una scena che allude all'epilogo dei *Corbeaux* di Henry Becque. E tuttavia, oltre alla sperimentata tecnica del dialogo, c'è di notevole, nel dramma, l'assenza di contrapposizioni manichee: tutto si svolge all'insegna di una meschinità mediocre: i letterati (Orlandi), «tutti boriosi, oziosi, inutili» (p. 26), non sono migliori degli affaristi (Sigismondi), «tutti volgari e ignoranti» (p. 14), i puri si macchiano (Carlo), il personaggio forse più 'umano' e 'simpatico' è anche il più colpevole (Elisa).

E proprio una battuta dello screditato Orlandi, sia detto per inciso, si potrebbe applicare, con qualche malignità, alle abitudini di scrittura dello stesso Rovetta: «Sarà un romanzo? sarà un dramma? ancora non si sa: ma la forma è secondaria» (p. 10).

### *La Baraonda, o l'autonomia dei danee*

A dispetto dell'ordine cronologico, antepongo l'analisi della *Baraonda*, assai più interessante dal punto di vista della tematica finanziaria, a quella dei *Barbarò*, che offrirà una breve conferma a quanto evidenziato a proposito dell'epopea travolgente di Matteo Cantasirena.

Partiamo dal romanzo: che è, innanzitutto, 'baraonda' stilistico-strutturale, groviglio diegetico inestricabile – impossibile fornire un riassunto che renda conto della proliferazione degli episodi collaterali. In questo, Rovetta è al tempo stesso zoliano e antizoliano, nel senso che fa esplodere, come il maestro del naturalismo, la linearità gerarchicamente rilevata dell'intreccio principale (che dominava ancora, per esempio, nelle *Lagime del prossimo*), rimpiazzandola tuttavia con un pulviscolo di 'storie' variamente collegate, tutte provviste di un alto coefficiente romanzesco-melodrammatico. La disordinata sequenza degli episodi, imperniati spesso su personaggi destinati presto a scomparire dalla scena, è assai lontana dal rigore delle costruzioni zoliane, che prevedono un 'nu-

mero chiuso' di attori.

Matteo Cantasirena è personaggio poliedrico, ambigualmente 'zio' di due ragazze, Nora (bella e ambiziosa) ed Evelina (brutta, avara e invidiosa); direttore plurifallito di giornali di varia natura; imprenditore audace e mai a corto di trovate brillanti, o almeno fantasiose; ex-colonnello garibaldino (agli approvvigionamenti, s'intende), ancora e sempre pronto agli entusiasmi patriottici. All'inizio del romanzo, lancia l'impresa colossale della Navigazione Cisalpina, che ha per scopo la realizzazione di un sistema di canali in grado di collegare i laghi lombardi al Po e al mare. Il fascino funambolico della sua demagogia coinvolge nella speculazione anche i suoi antichi debitori, già più volte rovinati dalle sue avventure giornalistico-finanziarie. Il particolare è ispirato dal *Faiseur* di Balzac, dove i creditori più accaniti, che vorrebbero «far mettere in prigione» Mercadet, in realtà «finiscono per ridere» insieme al debitore insolvente, «e se ne vanno che sono di nuovo amici per la pelle».<sup>9</sup>

La disinvoltura amministrativa di Cantasirena, e l'ostilità di un grande banchiere di origine tedesca, Kloss, provocano l'inevitabile crac, che travolge, come sempre (almeno in letteratura), soprattutto i piccoli, i poveracci che avevano investito in azioni tutto il loro, arrivando a impegnare gli effetti personali, a ipotecare il podere di famiglia...

In seguito al fallimento, muore di vergogna il duca di Casalbara, dal quale Nora era riuscita a farsi sposare (non sospettandone la rovina economica) e che i ricatti di Cantasirena avevano portato alla presidenza della Società – altro *topos*: quello del «gran nome» (p. 43) che porta credito, esibito alla testa di ogni losco consiglio di amministrazione. Mentre Pietro Laner, ingenuo letterato sceso dai monti alla conquista di Milano, infelicemente innamorato di Nora, quasi in punto di morte per malattia d'amore, poi sposo dell'abile Evelina, poi ancora amante della bella 'cognata', all'epilogo confessa i suoi peccati al buon parroco della nativa Crodarossa, in Trentino, dove si è ritirato con la moglie – meschina e bisbetica, ma da tutti ammirata come «un portento di economia» (p. 491).

Ed è proprio l'untuosa Evelina, insieme al diabolico Kloss, l'unica a

<sup>9</sup> H. de Balzac, *Le Faiseur*, in *Théâtre*, II, Paris 1956, p. 134.

uscire vincitrice dalla baraonda: la logica del sintagma premia i campioni dell'avarizia 'scientifica', del freddo calcolo accumulatore — a due diversi livelli sociali (grande banca e piccola borghesia) e stilistici (perché alcuni tratti macchiettistico-grotteschi non cancellano i contrassegni del sublime 'nero' di cui non di rado è gratificato il banchiere, mentre il disprezzo sarcastico per Evelina non tollera attenuanti).

Risultano sconfitti dalla logica dei fatti tutti i personaggi connotati all'insegna di un qualche (più o meno sincero) idealismo velleitario: l'altera e ambiziosa Nora è costretta a darsi praticamente gratis al deforme Kloss; i sogni di gloria di Matteo Cantasirena si arenano nella prosa impietosa dei falsi in bilancio denunciati dall'avversario; non manca il suicidio per amore di un onest'uomo, impiegato alla banca Kloss per necessità, ma di idee socialiste (è il Galli, l'ennesimo spasimante di Nora: per pagare i debiti della quale sottrae, secondo copione, ingenti somme alla cassa del padrone).

I 'giusti' sono ridotti al rango di macchiette comiche e impotenti: così Taddeo, il garibaldino vero, che ha perduto una gamba al servizio della patria, e ora stravede per il 'colonnello' Cantasirena; ispira pietà la debolezza del duca di Casalbara (altro 'patriota', ma per meriti altrui — un fratello ucciso dagli Austriaci<sup>10</sup>), non incapace di qualche sprazzo orgoglioso. Ma il testo, fedele in questo alla lezione naturalista, non autorizza una divisione manichea fra 'buoni' e 'cattivi': domina un'ipocrisia generalizzata, per cui l'identificazione del lettore, variamente sollecitata, va incontro a puntuali frustrazioni. Impossibile non subire il fascino di Nora, non fare qualche credito al vulcanico Cantasirena: anche se la prima è un'arrampicatrice sociale senza scrupoli né pudori, il secondo un truffatore.

Il fatto è che risulta spesso assai difficile delimitare le (innegabili) zone di sincerità di tali personaggi, isolarle nel predominio pervasivo di

<sup>10</sup> Inutile insistere sulla contrapposizione, ossessivamente topica nella letteratura italiana postunitaria, fra le idealità degli anni risorgimentali e la prosa economicista e corrotta della nuova Italia; se non per dare atto all'acume storico dello scrittore, che mette in scena, nella *Baraonda* e ancor più nelle *Lagrima del prossimo*, un Risorgimento «tradito già nel suo farsi» (A. Briganti, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze 1972, p. 76): profittatori e banditi convivevano anche nei 'bei tempi andati' con gli integerrimi patrioti.

un'abitudine fatta natura alla perpetua commedia delle apparenze. Ritorna un motivo importante dell'*Argent* di Zola: quello della (parziale) buona fede (o almeno incoscienza del male) del protagonista, abilissimo non solo a imbrogliare i poveri azionisti, ma anche a illudere se stesso. A tratti, Cantasirena, come il Saccard zoliano, crede davvero alla benefica grandiosità delle sue speculazioni, è capace di commuoversi sulle sue (supposte) virtù patriottiche: la «buona fede» letteralmente ribadita (p. 402) non può non ricordare la paradossale «bonne foi» del protagonista dell'*Argent*.

In effetti, la logica della rappresentazione letteraria, che si trasforma in proposta testuale di ricezione, complica, come nel grande romanzo finanziario francese, i rapporti assiologici fra i personaggi. Nella contrapposizione fra Cantasirena e Kloss, di certo debitrice di quella fra Saccard e Gundermann, la freddezza calcolatrice del secondo, cui è assicurata la vittoria finale, non può che respingere il lettore, incutendogli al contempo un timoroso rispetto – che non esclude un ambiguo fascino. Il testo sembra richiedere al destinatario un atteggiamento simile a quello di Nora, che «mostrava quasi del timore e insieme dell'ammirazione per Kloss» (p. 385), o a quello degli impiegati della sua banca, fra i quali correvano «leggende fantastiche e terribili» sul «potere irresistibile, diabolico, del banchiere milionario» (p. 408).

D'altra parte, almeno in certe zone del testo, il lettore non può restare sordo alle sollecitazioni della retorica patriottico-progressista di Cantasirena, che si ammantava di argomenti topici rintracciabili infinite volte nella produzione romanzesca dell'epoca: primo dei quali è il concetto che, fatta l'Italia, bisogna farla ricca: i finanzieri sarebbero dunque i nuovi patrioti.<sup>11</sup>

Un alone di grandezza, in ogni caso, sembra avvolgere anche le meschinità e le truffe di un protagonista interamente connotato all'insegna dell'eccesso – il nome di Balzac, a proposito della concezione rovetiana dei personaggi, è stato avanzato a più riprese dalla critica: non senza ragione, a patto di precisare che confusione assiologica e assenza di intru-

<sup>11</sup> Cfr. in particolare pp. 207 s. e 344 s.; ma perfino di Kloss si può parlare come di un «patriotta della finanza» (p. 115).



sioni autoriali imparentano strettamente i romanzi migliori dello scrittore lombardo al modello naturalista. D'altra parte, si sa, i due riferimenti non si escludono, e spesso, in Italia, il ritorno all'illustre 'precursore' del realismo è valso a moderare gli 'eccessi' della scuola zoliana.<sup>12</sup>

Al tempo stesso a Balzac e a Zola è debitrice la figura di Kloss: che eredita da Nucingen la stranezza dell'accento (nella fattispecie: un italiano germanizzato con frequenti inflessioni milanesi: «mezzo meneghino e mezzo teutonico», p. 126); mentre ha di Gundermann la posizione ambigua nell'intreccio: è il vincitore, il personaggio che ha ragione dal punto di vista del sintagma narrativo, l'unico 'con i piedi per terra'; al tempo stesso è l'altro, il diverso: appunto tedesco, anzi «boemo». Del tutto simili alle tirate antisemite di Saccard gli sfoghi di Cantasirena contro il nemico «austriaco» – al solito, riscrittura del reale in termini di retorica risorgimentale: la demagogia patriottica (cfr. per esempio p. 266) ha la stessa funzione di quella razziale-religiosa ampiamente sfruttata dal protagonista dell'*Argent*. A Kloss è attribuito in sostanza il ruolo tipico dell'Ebreo: non a caso è piccolo brutto cattivo gobbo e con le gambe storte. Lo distinguono da Gundermann gli appetiti sessuali da «vecchio satiro» (p. 407), e certa (ancora, balzachiana) mefistofelica abilità.

Sembra tradire qualche eco dell'*Argent* la fiducia cieca e generalizzata che circonda le capacità finanziarie – quasi miracolose, a sentire molti personaggi – di Cantasirena, la cui gestione economica è assai simile a quella degli speculatori zoliani, consistendo nel «raccolgere quattrini a palate per buttarli a cappellate» (p. 243): siamo lontani dal tipo dell'avaro 'classico', balzachiano. Mentre specificamente italiano è l'appello al «concorso immancabile del governo» (p. 43): nel nostro paese, almeno in letteratura, l'idea che le forze economiche potessero svilupparsi prescindendo dall'assistenzialismo corrotto del potere statale non era ancora acquisita. Ma, questo è il punto, in Rovetta – unico fra gli scrittori italiani dell'epoca: motivo non ultimo della sua ambigua impor-

<sup>12</sup> Molta narrativa verista appare «meno zoliana o maupassantiana che balzachiana» (G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 142, a proposito dei racconti milanesi di Verga; in realtà, l'affermazione pare più pertinente se riferita alla produzione minore del naturalismo lombardo).

tanza – l'interesse per le vicende economiche prevale nettamente sul petegolezzo politico e sugli intenti morali. A rigore, lo scrittore milanese è il nostro unico 'poeta' del denaro; oltre che l'unico romanziere quasi integralmente 'metropolitano': «Rovetta è più decisamente di De Marchi uno scrittore interamente inurbato»: rifiuta e demonizza la città, ma senza proporre «alternative illusorie». <sup>13</sup>

D'altra parte, come nota Giovanna Rosa «la Milano dello scrittore bresciano è unicamente la città delle Banche: non solo non vi sono 'imprese industriali', ma ogni 'lavoro' si riduce ad affarismo ed intrallazzo». <sup>14</sup> Alla severità della studiosa, che individua nella mancata considerazione (positiva) dello sviluppo produttivo milanese un limite del quadro realistico di Rovetta, si oppone la constatazione che in Zola avviene esattamente lo stesso: è quasi assente la moderna realtà industriale, la fabbrica non offre spunti romanzeschi. Considerazioni propriamente letterarie – la predilezione per il non-funzionante implicita nella logica del naturalismo – consigliano di sfumare l'insoddisfazione ideologica.

È vero che il microcosmo di Crodarossa sembra opporre i suoi valori arcaici alla confusione immorale della grande città: alle imprese finanziarie losche e disastrose si contrappone, fra l'altro, l'onesta sicurezza delle casse di risparmio (cfr. p. 76, ma l'opposizione è topica). E tuttavia il predominio della capitale economica (non certo morale, qui) è incontrastato: alla 'baraonda' milanese non è dato sottrarsi, i sogni di evasione appaiono impraticabili, tanto nello spazio quanto nel tempo: le campagne incontaminate e la Milano dei (bei) tempi antichi non sollecitano rimpianti elegiaci.

Significativa l'insistenza sul ruolo decisivo di un quarto potere spesso venale e in malafede; proliferano le *affiches* pubblicitarie, che orientano quell'entità modernissima e inafferrabile, zoliana per eccellenza, che è l'opinione pubblica: «Tutte le cantonate sono tappezzate di manifesti della *Cisalpina*» (p. 226); a Cantasirena «occorreva il capitale fluttuante,

<sup>13</sup> C.A. Madrignani, *Rosso e nero a Montecitorio. Il romanzo parlamentare della nuova Italia (1861-1901)*, Firenze 1980, p. 17.

<sup>14</sup> G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano 1982, p. 33.

enorme, inestinguibile del pubblico, delle azioni» (p. 262). Le sollecitazioni di un immaginario genericamente, e ipocritamente, 'progressista' sono mobilitate in misura massiccia, con il progetto di «affratellare il Genio, la Scienza, il Capitale» (p. 234).

Trova una realizzazione testuale paradigmatica in tutto il romanzo quella contrapposizione fra grande finanziere e avventuriero d'assalto che si riscontra in tutta la 'letteratura finanziaria': da un lato l'entusiasmo disordinato di Cantasirena, dall'altro la logica impeccabile di Kloss; da un lato i sogni chimerici di facile e rapido arricchimento, dall'altro la difesa delle posizioni acquisite, la serietà delle imprese dell'alta banca – quelle che *davvero* danno profitti milionari a chi ci sa fare. In effetti, sono due le ragioni della battaglia vittoriosamente ingaggiata dal banchiere tedesco contro la Cisalpina: il capriccio per Nora (la quale, con caratteristico narcisismo, si ritiene oggetto unico dell'interesse di Kloss: cfr. p. 413) e la preoccupazione, in realtà predominante, per gli equilibri del mercato finanziario, «il suo odio di razza con gli "imbrogli-mestee" degli affari, della speculazione» («Quella "carnevalata" della Navigazione Cisalpina poteva di contraccollo, suscitare diffidenze, timori nel pubblico per le grandi speculazioni della Borsa, insomma per gli affari della banca Kloss e C.», p. 259).

Sul fronte opposto, Cantasirena tenta di immolare Kloss, davanti all'opinione pubblica, come capro espiatorio destinato a drenare tutto il malcontento contro «gli avvoltoi della Borsa» (p. 262); lo dipinge come «il comandante in capo degli incettatori, il generalissimo dei ribassisti» (p. 265): impossibile non pensare all'*Argent*.

Il finale sembra avvalorare le arroganti dichiarazioni del banchiere boemo: «Quand mi volessi una cosa, mi arrivassi sempre al mio scopo» (p. 424); e tuttavia non scioglie le ambiguità assiologiche. Perché Kloss, costringendo la Cisalpina a liquidare, non esita a fare incetta delle azioni deprezzate, con il progetto di appropriarsi di parte delle idee del rivale: sostenuto da un sindacato di banchieri svizzero-tedeschi, si appresta a realizzare «una fitta rete di piccole tramvie elettriche lungo gli stradali provinciali» (p. 430): nel «crac terribile, che rovina mezza Milano» (p. 464) riesce a realizzare un ottimo affare – di cui è parte, ovviamente, an-

che la soddisfazione erotica.

Mentre il suicidio del Galli tinge di melodrammatico gran parte dell'epilogo, Cantasirena, impenitente, sogna un nuovo giornale (cfr. p. 482: provvisorietà dell'*explicit*, come nell'*Argent*), e il lettore non può non domandarsi se l'irruente demagogo in buona fede (personaggio ossimorico, come tanti nella letteratura naturalista) non sia in realtà un grand'uomo, cui soltanto l'avversione bassamente interessata (desiderio sessuale illecito) di Kloss ha impedito una grande speculazione volta al pubblico bene. Come nell'*Argent*, anche nella *Baraonda* (in misura minore, e senza la magistrale regia di Zola) si registra la compresenza concorrenziale di spiegazioni differenti e difficilmente gerarchizzabili: Kloss abbatte Cantasirena perché interessato alla stabilità borsistica o perché incapricciato di Nora? elimina un avventuriero poco serio e dannoso, o gioca sporco contro un rivale di genio, per appropriarsi delle sue idee? La logica della trama dà ragione al grande banchiere, quella della ricezione può suscitare simpatie più o meno scoperte per il finanziere d'assalto. Trionfa il *brouillage* assiologico, la confusione dei valori caratteristica del romanzo naturalista (non altrettanto evidente, è bene ricordarlo, in altri testi di Rovetta: l'influenza dello psicologismo idealista alla Bourget si alterna nella sua opera a quella della scuola zoliana).

Ho privilegiato, nell'analisi, gli aspetti interessanti, a tratti perfino affascinanti, del romanzo di Rovetta: che rimane nel complesso di lettura assai faticosa, insidiato com'è da cadute continue nel più trito registro melodrammatico – per non parlare di una scrittura inguaribilmente approssimativa, e per di più segnata da vezzi (di marca peculiarmente tronconiana, ma diffusi in varia letteratura minore del tempo) come quelli di virgolettare gli indiretti liberi e di abusare dei puntini di sospensione.

Di gran lunga meno farraginoso la relativa *pièce*, che tuttavia elimina, insieme ai difetti più evidenti, anche i principali motivi di interesse del romanzo. Il fatto è che il genere teatrale offriva un *corpus* rigidamente codificato di temi, situazioni e soluzioni collaudati, che permetteva di confezionare in serie prodotti ben levigati – mediocri, ma gradevolmente consumabili. Mentre mancava ancora, in Italia, una tradizione consoli-

data di 'romanzi ben fatti'. La 'libertà' narrativa permetteva a Rovetta di dare sfogo a qualità e difetti che appaiono smussati e stilizzati nella riscrittura teatrale. Una contrapposizione che non procede solo (non tanto) dalla caratterizzazione *a priori* dei generi letterari (quello romanzesco è per sua natura aperto, libero, polifonico: Bachtin), ma anche da una situazione storico-letteraria ben precisa.

Esemplare l'espansione, nella *pièce* di Rovetta, di un episodio sostanzialmente marginale nel romanzo, quello degli intrighi matrimoniali architettati da Nora e dallo 'zio' Matteo ai danni del duca di Casalbara. L'atto secondo è interamente occupato dalle vicende movimentate e incalzanti della presunta 'compromissione' della ragazza da parte dell'anziano aristocratico, costretto a scegliere fra il disonore, un impari duello e le nozze espiatorie. Una beffa in piena regola, nella quale al Casalbara è riservato il ruolo tradizionalissimo del vecchio gabbato: i dialoghi rapidi, spesso divertenti, e il sapiente dosaggio dei colpi di scena, garantiscono un effetto al tempo stesso superficiale e travolgente.

Ma l'intero atto si sottrae alle leggi della storia, proiettandosi nell'astrazione atemporale degli universali drammaturgici (borghesia di maniera vs. nobiltà di maniera; più radicalmente, giovani vs. anziani): niente più sembra garantire dell'ambientazione nella Milano di fine Ottocento. C'è un innegabile guadagno stilistico: basti pensare al ritmo serrato delle sticomitie, che mimano con efficacia l'attivismo frenetico che caratterizza, in modi diversi, quasi tutti i personaggi del dramma; ma c'è anche un arretramento tematico, che privilegia le situazioni più consuete e le soluzioni già sperimentate.

In generale, si assiste a un'espansione degli intrighi sentimentali e delle scene amorose, a scapito delle vicende politico-economiche: si può affermare senza forzature che Matteo Cantasirena, protagonista indiscusso del romanzo, assume nella *pièce* un ruolo più limitato, se non secondario – a tutto vantaggio della primadonna, Nora, la cui presenza scenica appare predominante. Quando si parla di teatro, è bene non dimenticare mai i capricci di attori e attrici abituati a tenere il conto delle battute di ciascun personaggio: ragioni contingenti possono aver dato la mano a quelle riportabili alla codificazione letteraria.

L'impresa colossale della Navigazione Cisalpina arretra decisamente sullo sfondo: allo spettatore non è dato conoscerne i particolari. Si viene a sapere *a posteriori* che la speculazione di Cantasirena «è stata un disastro per queste povere campagne» (p. 104); senza che il testo offra ulteriori informazioni sui progetti grandiosi, sui sogni deliranti (e sugli illeciti in contabilità) dell'avventuriero.

Ovvi motivi scenici richiedono di sostituire (atto IV) i resoconti romanzeschi delle sedute del consiglio di amministrazione della Cisalpina con riunioni ristrette tenute nella villa di Casalbara. Ma ancora una volta la parentesi economico-politica (la visita del ministro) è riportata in secondo piano dalla focalizzazione privilegiata sugli intrighi amorosi di Nora e Laner. La dislocazione della scena quarta può essere considerata in qualche modo simbolica e riassuntiva del senso dell'intera riscrittura teatrale: mentre dal salone dei ricevimenti, relegato dietro le quinte, si lasciano intendere il clamore dei brindisi e qualche sprazzo della conversazione fra il ministro e gli affaristi, il proscenio è riservato a Nora, preoccupata della sua sorte economica e affettiva.

La centralità accordata alla protagonista femminile si accompagna inevitabilmente a una serie di modifiche dell'organismo diegetico, volte ad attenuare il cinismo del personaggio e la crudele fatalità della sua sorte. Quello di Nora assume in certi momenti i caratteri di un percorso formativo – dall'incoscienza spregiudicata e amorale della ragazza ambiziosa che, all'inizio, abbandona senza rimpianti il povero Laner per rincorrere i (supposti) milioni del Casalbara, ai ripensamenti autocritici dell'atto quarto, con il ritorno (sincero, questa volta) al primo amore, e l'ammissione del fallimento morale e materiale. Come da copione, l'evoluzione 'educativa' del personaggio ne tempera, almeno in parte, la negatività.

Tanto più che il finale sancisce il trionfo di Kloss soltanto sul piano economico, mentre l'appagamento erotico del capriccio per Nora rimanda fuori scena una realizzazione non più certa: l'*explicit* conserva ambiguamente alla protagonista la possibilità – almeno ipotetica – di un riscatto morale. Certo, l'abbandono definitivo da parte di Pietro Laner (che acquista lo spessore etico di un personaggio quasi interamente positivo –

nel romanzo prevalevano debolezze e contraddizioni) sembra avvalorare l'ipotesi più pessimista; ma la turpe unione con il deforme e malvagio banchiere tedesco è respinta oltre le soglie del testo. Inoltre, l'azione del banchiere sembra motivata, nella *pièce*, dal solo desiderio erotico (esattamente quello che non troverà immediato appagamento): passano in secondo piano le motivazioni finanziarie, prevalenti nel romanzo. È come se il drammaturgo desse ragione a quella che per il romanziere non era altro che l'interpretazione faziosa di un personaggio (Nora, s'è visto).

Come è ovvio, la messe di tagli richiesta dalla misura più ridotta della *pièce* coinvolge anche spunti schiettamente melodrammatici: spariscono, per esempio, la convenzionalissima malattia d'amore di Laner e la lacrimevole odissea del povero Galli. L'inevitabile sfoltoimento del 'personale' romanzesco consente l'eliminazione di qualche macchietta a effetto: per tutti, Taddeo. I problemi del 'luogo' scenico inducono a elidere il *côté* trentino del romanzo. Insomma, non è soltanto la vicenda economica a presentarsi assottigliata nella riscrittura teatrale. Eppure, il senso di quest'ultima è inequivocabile: consolidamento dell'impalcatura strutturale a detrimento degli spunti critici più mordenti e delle scelte tematiche più moderne.

### *I Barbarò, o il Risorgimento tradito*

Quella di Pompeo Barbeta (Barbarò è il nome della moglie, adottato in seguito per eufonia) è senz'altro la più monumentale epopea balzachiana (si ricordi la citazione di Hazard, con cui ho aperto questo saggio) che sia dato trovare nella nostra letteratura tardottocentesca: tutta gestita nel segno dell'eccesso, carica di tinte fosche, debordante di umori sarcastici. Nel complesso, ancora una volta, discontinua e disordinata – tanto più che la concentrazione diegetica non è certo favorita dall'estensione dell'arco cronologico coperto dal testo: una ventina d'anni, dalla poesia eroica dei moti risorgimentali degli anni Cinquanta alla prosa finanziaria della nuova epoca unitaria, secondo un copione inscenato infinite volte nella letteratura dell'epoca.

Pochi cenni alle gesta romanzesche di Pompeo: sposa per interesse e maltratta ignobilmente una povera gobbina, la Betta, fedele portinaia di casa Alamanni; tradisce il padrone, cospiratore mazziniano, consegnandolo agli Austriaci, e si appropria di una notevolissima somma di denaro in origine destinata a finanziare l'attività insurrezionale; soffoca la moglie agonizzante temendone la testimonianza; si dà all'usura, prestando a condizioni da strozzino; fornisce derrate avariate indifferentemente ad Austriaci e alleati (altro *topos*); più tardi, nel '66, vende ai garibaldini fucili inceppati, a causa dei quali suo figlio Giulio è ferito e il fedele "Sbornia", tuttofare del Barbarò, ucciso; spinge a contrarre debiti la frivola donna Lucrezia (tutrice di Mary Alamanni, la figlia del mazziniano morto in carcere) e il marchese Alberto di Villagardiana, della cui moglie si è incapricciato – naturalmente arriverà a sposarla, nonostante il ribrezzo della nobildonna; si fa accettare negli ambienti dell'alta finanza salvando *in extremis* una banca a corto di numerario, nella quale rischiavano l'onore «i più bei nomi del patriziato» milanese (p. 240): solo il nostro eroe, ovviamente, poteva offrire, immediatamente disponibile, la somma enorme necessaria; la deputazione, conquistata grazie ai consueti brogli elettorali, e la fama di generosità, ottenuta grazie a beneficenze più appariscenti che sostanziose, completano la folgorante carriera dell'antico portinaio.

Alla trama principale (di suo, come appare a prima vista, alquanto imbrogliata), se ne intrecciano altre, prima fra tutte quella dell'amore di Giulio e Mary: quando i giovani, onesti e ingenui, scoprono la verità sul conto del Barbarò, rinunciano a tutto e abbandonano la casa dell'affarista; il quale, con un'abile strategia di 'guerra economica', saprà ridurli al punto di dover rinunciare alle alte idealità, per ritornare a mangiare il suo sporco pane.

Merita un cenno la figura del professor Eugenio Zodenigo, poetastro in fama di tisico (e per questo adorato da donna Lucrezia) e più tardi giornalista senza scrupoli, direttore della campagna elettorale di Pompeo Barbarò, al quale riesce a spillare, tramite ricatti neanche tanto velati, somme enormi. Lo scribacchino veneto, in effetti, è l'unico personaggio che si rivela capace di gabbare il protagonista, di relativizzarne la mefi-



stofelica onnipotenza. Il messaggio ideologico è chiaro: peggio degli affaristi disonesti (che bene o male producono qualcosa, si danno da fare, sono intelligenti) possono essere soltanto gli intellettuali senza scrupoli, i briganti della penna. La polemica contro le sopraffazioni del quarto potere accompagna costantemente la condanna della disonestà economica e politica, e assume toni spesso assai aspri (si pensi ai romanzi di Matilde Serao e di Carlo Del Balzo, tanto per dare due esempi macroscopici).

Non è eccessivo intravedere, nella frequenza insistita del tema, una proiezione distanziante del disagio di un ceto intellettuale ormai privo di punti di riferimento 'umanistici', tentato e respinto al tempo stesso dall'avventura giornalistica, intesa come luogo della venalità immorale, della mercificazione dell'ingegno, della rinuncia a ogni salda idealità. Se Pompeo sembra a volte redento, nella logica della ricezione, dalla grandezza nel male, all'ipocrisia turpe e grottesca di Eugenio non sono concesse attenuanti. Nessuna simpatia è accordata all'intellettuale spiantato – che finirà, assai significativamente, in una sottoprefettura, con un brillante avvenire da burocrate intralazzone (altra categoria irredimibile).

Il tema politico assume un'importanza maggiore che nella *Baraonda*, senza tuttavia arrivare a scalfire la centralità dell'interesse economico del protagonista (e del testo): quando Pompeo, in un primo momento, sembra rifiutare la candidatura, dichiarandosi esclusivamente uomo d'affari, le sue affermazioni rispondono sostanzialmente al vero. Dopo il suo ingresso a Montecitorio, la brevità dei soggiorni romani, e la scarsità degli accenni agli intrighi politici, riconfermano la sostanziale autonomia, in Rovetta, delle rappresentazioni economiche.

Rispetto alla *Baraonda*, tuttavia, si possono osservare nelle *Lagrime del prossimo* residui più cospicui di una polemica moralistica, che si appunta, come di consueto, sulla dinamica dei rapporti familiari: e si riassume nella denuncia topica secondo cui, nella moderna società dominata dai rapporti venali, «il focolare domestico è lo scrignetto» (p. 196). Si ricordino le infinite scene di adorazione del tesoro familiare (nascosto magari dietro qualche immagine pia) che popolano i romanzi di area naturalista: la famosa pendola di Gervaise, per esempio.

Dello stile andrà sottolineata ancora una volta la pesantezza maldestra, che si traduce in un abuso di quella caratterizzazione dei personaggi mediante tic linguistico-comportamentali, inflessioni vernacolari stereotipate<sup>15</sup>, frasi fatte, che già Lukács annoverava fra i portati più sterili di certo naturalismo dozzinale (inutile precisare che i facili e ossessivi ritornelli di Rovetta ben poco hanno a che fare con la tecnica leitmotivica di Zola).

La riscrittura teatrale, nel caso delle *Lagrima del prossimo*, comporta varianti strutturali profonde, che modificano radicalmente le vicende della trama e il senso complessivo dell'opera: complice anche la distanza temporale (due anni) che separa la *pièce* dal romanzo (le due versioni della *Baraonda*, al contrario, apparvero nello stesso 1894).

Le convenzioni drammaturgiche determinano in larga parte il senso della riscrittura, che si caratterizza per la polarizzazione estrema di un manicheismo solo a tratti già abbozzato nel romanzo. A Pompeo – cui peraltro è affidato un ruolo meno centrale rispetto a quello che rivestiva nelle *Lagrima del prossimo*, con variante simile a quella che riduceva la presenza di Cantasirena nella versione teatrale della *Baraonda* – è sottratta ogni attenuante: si accentua la sua gretta avarizia, se ne riduce la 'grandezza' diabolica. Anche la gravità delle sue colpe cresce: l'omicidio della moglie, per quanto ricordato solo di scorcio al termine del *Prologo*, non è più una sorta di eutanasia prudenziale praticata a un'agonizzante; il tradimento (tema quant'altri mai melodrammatico) ai danni di Giulio Alamanni assume connotazioni tanto più vili e ripugnanti in quanto smentisce la fiducia piena e reiterata del nobile padrone: «Ho già detto che rispondo del Barbarò come di me stesso» (p. 32) – ancora: manicheismo, effetto garantito.

Nulla fa velo, nel dramma, all'incorruttibile onestà di Giulio – pari almeno all'ingenuità del suo accecamento a proposito del padre: il motivo è topico, ma l'impiego che ne fa Rovetta ha senz'altro influenzato *Il più forte* di Giacosa (echi precisi del discorso finale di Pompeo a Giulio si ri-

<sup>15</sup> E non sempre esatte – una chicca: Apollonia, un donnone di Prato, se ne esce con un improbabile «quel 'ane» (p. 309).

trovano nella difesa di Cesare Nalli di fronte al figlio). Quando Pompeo è accusato di avere fatto la spia, il figlio (esattamente come Silvio Nalli) sfida a duello il responsabile dell'insulto; dal momento che la fondatezza delle accuse riceverà una prova irrefutabile, al giovane non resterà che il suicidio. Nelle *Lagrima del prossimo*, Giulio aveva sposato Mary – che invece ama castamente nella *pièce* – ed era stato costretto a integrarsi sempre più nella vita del padre dalla dittatura tirannica delle necessità materiali. *I Barbarò* segnano anche una (poco rovetiana, se si vuole) rivincita dell'ideale sui bisogni della materia, sul predominio incontrastato della ragione economica. La tradizione melodrammatica autorizza e consiglia soluzioni estreme, gesti plateali: la crudele evoluzione (una *Bildung* alla rovescia) che caratterizzava il Giulio del romanzo evapora, nel dramma, nell'assoluto irrimediabile dell'estrema protesta. Commozione e identificazione del pubblico restano assicurate; e la distanza dalle ambiguità assiologiche di scuola zoliana non potrebbe essere più marcata.

Semmai sussistessero dubbi in proposito, la negatività del protagonista è ribadita dal fallimento narrativo. Perché – per quanto siano scarsamente convincenti le insistenze teoriche su un presunto privilegio assiologico dell'*explicit* nell'interpretazione dei testi letterari – non si può fare a meno di notare che le sorti diegetiche di Pompeo Barbarò appaiono radicalmente diverse nei due testi. Mentre *Le lagrima del prossimo* si chiudevano sull'autoelogio compiaciuto, fra grottesco e grandioso, del protagonista (cfr. p. 471), la morte di Giulio, nei *Barbarò*, getta serie ombre sul successo finale del padre, la cui ultima battuta è «Aiuto! Aiuto! Sono rovinato!» (p. 138): dove la rabbia per la propria ambizione frustrata fa aggio decisamente sul dolore per la perdita del figlio.<sup>16</sup> Il confronto delle chiuse riassume bene il diverso significato complessivo delle due opere;

<sup>16</sup> Naturalmente, ossequio alle norme codificate e successo di pubblico non coincidono automaticamente: la buona accoglienza riservata ai primi atti rischiosi di essere guardata, la sera della prima, dall'imbarazzo con cui il pubblico reagì all'inatteso suicidio. Cfr. in proposito Jacomuzzi, *Gli anni Ottanta* cit., p. 171, che tuttavia tende a schiacciare eccessivamente il significato della *pièce* su quello del romanzo, riconoscendo a Pompeo un (quasi) 'eroismo' che la riscrittura drammatica ha in gran parte cancellato. Il fatto è che il suicidio dell'eroe, se ne sanciva la purezza incorruttibile, veniva a urtare con un'altra convenzione drammaturgica, quella che bandiva dalla scena ogni accenno di violenza.

ed esonera da un elenco esaustivo delle varianti strutturali che caratterizzano la riscrittura teatrale: volte, nella maggior parte dei casi, a marcare un solco profondo ed evidente fra i due campi opposti dei 'buoni' e dei 'cattivi' (il figlio della marchesa Angelica, tanto per fare un esempio, non potrà più essere un giovinastro scapestrato).

Come nella riscrittura teatrale della *Baraonda*, gli intrecci erotici acquistano spazio ai danni di quelli politico-economici: l'elezione non è che uno sfondo, Zodenigo una macchietta ributtante; semmai è calcato il pedale della retorica patriottica, incarnata dal mazziniano sopravvissuto, Francesco Alamanni. D'altra parte, alla coesione strutturale della *pièce* non giovano i problemi posti dall'espansione temporale della vicenda, che costringono l'autore a disporre la materia su due piani differenti: un'evidente frattura divide il *Prologo* (gli antefatti risorgimentali, il tradimento di Pompeo) e i quattro atti (l'apogeo dell'affarista, troncato dal suicidio accusatore del figlio). La continuità non priva di forza (il ritmo travolgente e irresistibile dell'ascesa di Pompeo) che caratterizzava la vicenda romanzesca si frantuma in due quadri scarsamente correlati.

Il che consiglia di sfumare nel dettaglio la tesi esposta fin dal principio: che l'espressione romanzesca sia cioè, in Rovetta, aperta e farragginosa, faticosa e innovativa; e quella teatrale chiusa e serrata, gradevole e convenzionale. Di certo, però, l'opera multiforme e altamente 'rappresentativa' dello scrittore milanese costituisce un buon osservatorio per verificare il funzionamento del 'sistema letterario' (aree tematiche, scambio di modi e generi) fra Otto e Novecento.

## Dante Della Terza

## Benedetto Croce critico: la presenza dell'antico

Nel raccogliere con selettività oculata i propri scritti per un'antologia pubblicata nel 1951 presso l'editore Ricciardi,<sup>1</sup> Benedetto Croce si trovò a dover procedere tenendo conto dell'attività e dei percorsi di un'intera vita.

Per la parte antica, un libro s'imponeva alla sua attenzione di autoantologizzatore, *Poesia antica e moderna* pubblicato un decennio prima presso Laterza<sup>2</sup> e da questo lavoro il critico estrasse quei capitoli che gli sembravano meglio resistere all'usura del tempo. Si tratta di tre saggi di ineguale lunghezza dedicati rispettivamente ad *Omero nella critica antica*, a *Terenzio* e a *Virgilio: Enea e Didone*; saggi che nel libro del '41 si presentavano a priorità invertite, visto che lo scritto impegnativo sul commediografo latino veniva stampato subito ad apertura di volume.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> B. Croce, *Filosofia, Poesia, Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, Napoli-Milano 1951. Una nuova edizione del volume, con introduzione e apparati a cura di Giuseppe Galasso è apparsa a Milano presso Adelphi nel 1996. Il Galasso, in un suo libro pubblicato da Mondadori nella collana "Il Saggiatore" aveva dato opportuno rilievo a questa tarda antologia crociana discutendone in un capitolo intitolato: *L'ultima sistemazione: struttura di un'auto-antologia*. Cfr. G. Galasso, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Milano 1990, pp. 426 ss.

<sup>2</sup> Croce, *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Bari 1950<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Le date di composizione degli scritti sono: 1936 (*Terenzio*); 1938 (*Enea e Didone*); 1940 (*Omero nella critica antica*). *Poesia antica e moderna* dava la priorità allo scritto su Terenzio seguito da quello sulla critica omerica. Le date della stesura dei vari articoli sono reperibili (anno, mese e giorno) nei volumi dei *Taccuini di lavoro* di Benedetto Croce, Napoli, Arte Tipografica, 1987. Le date segnalate per lo scritto su Terenzio sono il 25 e il

Sarà mio compito procedere accettando le priorità crociane per poi ritornare al volume del 1941 al fine di segnalarne i percorsi addizionali e di individuarne la validità integrativa. A proposito di Omero, occorre dire che il Croce s'imbatte subito nella differenza messa in risalto nella *Poetica* di Aristotele tra mimesi epica e mimesi tragica nei diletti, definiti accidentali, che nell'epica ostacolano il fine poetico: nelle caratteristiche della poesia diluita (ἰδαρή) che sono proprie dell'epopea. Motivi extra-poetici nell'*Iliade* si rivelano essere le descrizioni di battaglie, i cataloghi delle navi, le sequele dei nomi di persone, di famiglie, di luoghi che assumono i colori del tempo e la rigidità del passato e si disperdono senza echi nella nostra memoria.

Si oppone al diffuso modo dell'epopea lo spazio di vibrante concentrazione che è il contenuto della tragedia e la tradizione aristotelica sembra concedere ad essa una condizione poetica privilegiata. Ma ecco che la *Repubblica* e il *Teeteto* di Platone già accennano alla tragicità di Omero e un detto del filosofo Palemone definisce Omero «un Sofocle epico» e Sofocle «un Omero tragico». Come reagisce il Croce di fronte al regesto di questi giudizi antichi, alla loro forza assertiva, agli agganci compromissori ed intertestuali che essi consentono? Una qualche consuetudine col linguaggio crociano ci riporta indietro al saggio sulla *Poesia di Dante* che è del 1921, dove emerge come qualificato strumento d'intelligenza del testo poetico la differenza tra struttura e poesia.

Nel discorrere dell'oggettività di Omero, della disponibilità che questi mostra ad inoltrarsi nella descrizione del coraggio e del timore, dell'ardimento e dello smarrimento, siano essi il prodotto di stati d'animo di un Ettore o di un Agamennone, di un'Elena o di un'Andromaca, di un Priamo o di un Achille, il critico rivela le proprie disponibilità ad individuare i percorsi della poesia che può, sì, mimetizzarsi dietro il linguaggio dei generi, ma è sempre fedele a se stessa, alla propria liricità. «La poesia – scrive il Croce – non va cercata nella struttura, ma sopra di essa, non nella parte che le serve d'appoggio, ma nella pianta che ivi verdeggia e

30 luglio del 1936 e il 6 agosto dello stesso anno. Al tema Enea e Didone si fa cenno il 3 e il 5 agosto del 1938. Allusioni allo scritto omerico sono reperibili nelle annotazioni relative al 23 novembre del 1939 e al 1 gennaio del 1940.

fiorisce, non nelle variazioni che la interrompono, ma nel canto che viene interrotto e poi ripreso. Essa non è il racconto, ma l'accento del racconto, la lirica che vi è infusa e con ciò il dramma dell'anima che ogni vera lirica rappresenta, il dramma alto e vero, la tragedia che è la vita».<sup>4</sup>

E tuttavia, il Croce è subito chiamato a dibattere, riportandolo alla logica del proprio metodo, il punto di vista di uno studioso tedesco, allora professante in Olanda, a Nimega, Engelbert Drerup. Nel libro pubblicato nel 1921 *Das Homerproblem in der Gegenwart* il Drerup dichiara di preferire alla sanguinosa serie di battaglie dell'*Iliade* le dipinture fantastiche e piene di colore, l'eternamente giovane canto della fedeltà coniugale che si ritrovano nell'*Odissea*, tanto più vicina al nostro sentire moderno. La risposta del Croce va riportata in questo caso, alle riflessioni metodologiche e teoretiche presenti nel libro del 1936, *La poesia*, e al concetto stesso di «letteratura» colà approfondito. L'*Odissea* tiene della fiaba e del romanzo. L'*Iliade* apre le porte alla grande poesia moderna; l'*Odissea* ritrae la vita comune senza troppo impegnare l'animo e la mente: è fascinoso preludio ai libri di viaggi e di avventure; è crocianamente «letteratura», non è «poesia».

Di particolare complessità è lo scritto crociano dedicato alla commedia di Terenzio. Nel formularlo, il critico si è imbattuto in una serie di prevenzioni antiterenziane che vengono fatte risalire al giudizio attribuito a Cesare (o a Cicerone)<sup>5</sup> che definisce il commediografo, forse berbero, «dimidiatus Menander», un Menandro dimezzato perché privo di quella *vis comica* indispensabile al genere di commedia palliata, da lui praticato. Proprio in forza del suo concetto di poesia, svincolato dal genere letterario, che, per tradizione indirizza a «suo fine decreto» il testo da esaminare, il Croce identifica il *purus sermo* di Terenzio con la poesia sua stessa in atto, con il tono che ad essa era proprio e necessario. Perché allora affliggersi che non vi fosse in lui la *vis comica*? Assumono così per il Croce rilievo di verità le felici battute di Montaigne che giudicava Te-

<sup>4</sup> Croce, *Omero nella critica antica*, in *Filosofia, Poesia, Storia* cit., Milano 1996, p. 898.

<sup>5</sup> Il Croce, d'accordo in questo con Gennaro Perrotta, sembra incline a ritenere che la definizione risalga a Cesare. Pensano a Cicerone, Gaetano De Sanctis e Aldo Ferrarino. Cfr. Croce, *Terenzio* cit., p. 905, nota I.

renzio «admirable à représenter au vif les mouvements de l'âme et la condition de nos moeurs» e, in modo incisivo, osservava che «les perfections et les beautés de sa façon de dire nous font perdre l'appetit de son subject [...]. Il nous remplit tant l'âme de ses graces que nous en oublions celles de sa fable» (*Essais*, II, c.10).

Nel prendere atto delle obiezioni mosse dalla critica alle commedie di Terenzio, il Croce ricorda anzitutto la teoria romantica dello svolgimento organico e autoctono delle letterature. Tale teoria avrebbe voluto che Terenzio si fosse tenuto lontano dalla commedia greca per prendere le mosse dalle Atellane e avesse esemplato il comportamento dei suoi personaggi sulle volgari battute dei Macci, dei Pappi e dei Bucconi. Il Croce non può essere d'accordo con tale criterio di giudizio che molto si adopera nella vana impresa di ipotizzare ciò che per fortuna non si è verificato.

Ma l'aspetto più problematico con cui il giudizio di Croce si trova messo a confronto riguarda proprio il costante rinvio operato dai filologi classici delle sei commedie di Terenzio alle fonti menandree o a testi di Difilo o di Apollonio Caristio. Uno studioso tedesco di Plauto, Günther Jachmann, pur apprezzando l'eleganza dello stile di Terenzio, sarà portato a definirlo, con qualche rammarico, «bello, ma attico» proprio perché «tief eingefühlt» nel dramma menandreo. Con più drastica demolizione valutativa, egli definirà Terenzio «semplice traduttore». Le risposte del Croce alla critica riduttiva del Jachmann si muovono su due diversi piani d'impegno metodologico, prima minimale, poi più profondamente legato alla valutazione estetica dell'evento. Se è vero che Terenzio fa proprio il testo greco riproducendolo con eleganza, dice Croce, perché le sue bellissime traduzioni dovrebbero cadere in dispregio, una volta che se ne conosca l'originale? Quanto all'operazione iniziale ed iniziatica che schiude al commediografo il cammino del meritato successo più forte e durevole dell'usura dei secoli, essa non può essere definita come l'atto di riprodurre in modo mimetico una creazione (*nachschaffen*) o, comunque, di affidare all'imitazione il proprio estro creativo (*nachbilden*), visto che il prefisso *nach* rende impossibile lo *schaffen* e il *bilden* e la differenza tra il poeta che inventa la propria forma, «gestaltende Dichter», e quello che si limita ad assorbire la forma di un poeta che lo ha preceduto,



«reproduzierende Dichter», è veramente incolmabile perché il vero poeta è sempre *gestaltend* e *produzierend*.

Ma, il discorso del Jachmann non è il solo di carattere riduttivo a proposito dell'arte di Terenzio che il Croce debba affrontare. In almeno due occasioni, un filologo del prestigio di un Giorgio Pasquali ha voluto prendere atto delle deficienze da attribuire alle commedie di Terenzio. Pasquali, in prima istanza, asserisce che non vale la pena di attendere ad ogni costo alla scoperta della fonte di quella parte dell'*Eunuchus* che il Jachmann rinviava con fiduciosa attesa ad un maestro ancora da reperire. E questo perché, dice Pasquali, artisticamente quell'aggiunta non è poi gran cosa ed era alla portata anche di un Terenzio.

In seconda istanza, discutendo gli *Epitrepontes* di Menandro, il Pasquali aveva definito il commediografo greco e lui soltanto «pensatore preoccupato di problemi di etica sociale e del problema della castità dello sposo prima delle nozze; problema che è moderno, kantiano, ibseniano». Poteva in nessun modo Terenzio avvicinarsi al ritmo di tanta acquisita saggezza? Il Croce non ha qui remore nel dimostrare che la presenza di problemi concettuali (moralì o politici) è indizio di non esistenza, anzi di esclusione di poesia. Ciò che era sembrato in Terenzio irredimibile superficialità di approccio alla vita, diventa un punto di forza, una sagace apertura verso affetti trasparenti, verso il mondo della poesia.<sup>6</sup>

Lo scontro Croce-Pasquali rivela tensioni metodologiche di non lieve entità. C'è un momento in cui le schermaglie si traducono in aperto di-

<sup>6</sup> Il Croce rimanda, in questo caso, al seguente scritto di Giorgio Pasquali: *Perché s'intenda l'arte di Menandro*, «Atene e Roma» XX, 1917, p. 178 ss. Bisogna però dire che in uno scritto di molti anni posteriore (*Un personaggio e due scene dell'"Eunuco"*, «Studi di filologia classica», 13, 1936, p. 117 ss.) il Pasquali aveva indirizzato il suo discorso sull'*Eunuchus* verso un fine di rettifica esplicitamente tecnica della tesi attendista del Jachmann, il quale aveva tra l'altro asserito, in palese dissenso col parere espresso da Donato, che il dialogo tra Cherea e Antifone (II, 4-5) è «troppo bello per essere di Terenzio». L'interpolazione è di Terenzio e solo sua, dice Pasquali, perché essa ha prodotto contraddizioni con altre parti della commedia e ad esse non avrebbe potuto adeguarsi l'arte cauta, «con le seste» di Menandro. «Io ho l'impressione – scrive Pasquali – che il Jachmann, per eccessivo amore di Menandro, faccia troppo poco conto di Terenzio». Questo giudizio contiene una precisazione che concede spazio positivo alla capacità d'iniziativa di Terenzio anche se nello sfondo si profila un giudizio globale sul rapporto di qualità Menandro-Terenzio che non pare si distanzi sostanzialmente dal giudizio del Jachmann.

verbio e occorre fare riferimento a questo proposito allo scritto di Pasquali apparso nel febbraio del 1937 nella rivista «Leonardo» ed intitolato *Croce e le letterature classiche*. Al quadro polemico formulato dal Pasquali, e relato all'impegno crociano verso le letterature classiche da lui giudicato non anteriore al 1936, risponde con tagliente concisione il critico chiamato in causa, precisando e distinguendo (Cfr. «La Critica», XXXV (12), 20 maggio 1937, pp. 214-216). Segue una copiosa letteratura sull'argomento di cui sono tappe obbligate, almeno gli scritti seguenti:

- 1) A. Momigliano, *Reconsidering Benedetto Croce (1866-1952)*, in *Quarto contributo alla storia degli studi classici del mondo antico*, Roma 1969, pp. 95-115.
- 2) L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, p.85 ss.
- 3) A. La Penna, *Introduzione agli Scritti filologici* di Giorgio Pasquali, Firenze 1985.
- 4) P. Treves, *Croce e l'antico*, in *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Milano-Napoli 1992, pp. 147-189.
- 5) M. Gigante, *Perrotta e Croce*, «La Cultura», Bologna 2 agosto 1995, pp. 217-237.

Quale uso possiamo fare di questo folto regesto di giudizi di esperti, rimanendo nell'ambito dell'argomento da noi trattato? Penso che abbia ragione il La Penna nel segnalare, a pagina XLVI della sua *Introduzione*, la qualità del differente approccio di Croce e Pasquali a proposito dei testi menandrei e terenziani. Nell'isolare nell'opera letteraria la poesia, il Croce si attiene alla propria filosofia dei distinti. Nel cercare l'uomo intero in una determinata situazione storica, il Pasquali è portato ad includere come forze operanti nella fantasia, pensiero ed esperienze morali. Efficace ed esatto si rivela il giudizio del La Penna, sempre però che si tenga presente la pluricorde vocazione del Croce in forza della quale al declassamento filosofico-categoriale del giudizio dell'interlocutore segue una tempestiva ironizzazione delle scelte esemplificanti operate da costui. La prelazione comparativa che consente al Pasquali di collegare Menandro a Ibsen, promuove la calzante, ironica rivalsa del Croce che, al posto del grande prescelto suggerisce un nome mediocre: quello del Björson e di costui un mediocre lavoro *Il quanto*. Insomma, il Croce agisce in

duplice direzione: in nome del rispetto d'una frontiera della conoscenza fondata sulla logica dei distinti ripudia gli aspetti moralistici della critica del suo interlocutore; quale esperto, fin dagli anni giovanili della narrativa scandinava, rimette, con ironia, le cose al loro posto salvando Ibsen e offrendo allo sbando l'improntitudine moralistica di Björson.

Il La Penna nell'ipotizzare a questo punto la ragione dell'infrazione pasqualiana alla logica dei distinti pensa per un momento al Gentile, ma esclude poi immediatamente l'implausibilità dell'incontro. Dietro Pasquali, ci dice oculatamente il La Penna, ci sono in prima istanza i filologi tedeschi che continuano ad avere un forte impatto su di lui, lungo tutta la stagione della sua carriera creativa. Pasquali che legge Menandro sottolineando l'impatto di istanze etiche sul suo teatro, ricorda Wilamowitz che affronta Eschilo. E, qui, occorre dirlo, possiamo assistere a veri e propri ribaltamenti metodologici da collegarsi alla specificità dei testi esaminati. Il giovane Pasquali che presenta in una sua prolusione romana un nuovo frammento della *Cydippe* di Callimaco si sente in obbligo di mettere in guardia contro chi è tentato di scoprire in Ovidio parafrasi di Callimaco. Ovidio, avverte Pasquali, rielabora i testi secondo le proprie esigenze. E Wilamowitz ha torto, per Pasquali, per aver troppo legato Cicerone a Posidonio e Tacito a Plutarco. Ma, ecco che Friedrich Leo, per Pasquali un vero maestro, lamenta con chiaroveggente autocritica di aver isolato drasticamente Tibullo all'interno della sua opera poetica e di non essere risalito ai fili che lo collegano all'ellenismo.

Né è da tacere la polivalenza metodologica della sperimentazione di Pasquali. Da una parte, egli ha appreso alla scuola del Wilamowitz a «togliere – come scrive il La Penna (*Introd. cit.*, p. XL) – i classici dal loro piedistallo e a calarli nella comune realtà del loro tempo». Dall'altra, con inversione di rotta, può legare la poesia ad un destino di vincolante preistoria e vedere tradotti e uniti nel *Carme 64* di Catullo due poemetti ellenistici: uno, di cornice, su Peleo e Teti e l'altro, incastrato, su Arianna abbandonata. Interessanti appaiono a questo proposito le obiezioni di un brillante discepolo del Pasquali, Gennaro Perrotta. In «Studi italiani di filologia classica», I-1920, pp. 1-23, questi sostiene che i motivi desunti da Omero, da Ennio, da Callimaco o da Apollonio Rodio vengono im-

mersi da Catullo in una musica del tutto personale. Non si può, dunque, parlare di traduzione di poemi ellenistici. Ha ragione La Penna nel ritenere che questo sia un caso in cui il critico Perrotta è portato a mediare tra la *Quellenforschung* e la raggiunta originalità della poesia catulliana. Ma è proprio il Perrotta che, asserendo la lontananza di Menandro da problemi astratti e imboccando quella strada che lo porterà ad esaltare lo scritto crociano su Terenzio, tende a distanziarsi dal maestro. La lettera del 29-3-1942 di Perrotta a Croce parlerà infatti del «bellissimo saggio» del critico e dichiarerà Terenzio «profondamente congeniale a Menandro: un vero poeta». Bisogna aggiungere che tutta la *Storia della letteratura greca* del Perrotta, concepita e scritta negli anni trenta, risulta crocianamente architettata per saggi e monografie. Dobbiamo supporre che il Perrotta abbia spostato armi e bagagli nel campo avverso? La recensione del Pasquali a codesta storia letteraria, recensione apparsa il 15 dicembre del 1941 e il 1 luglio del 1942 sulla rivista «Primato» e dettata da sollecita intelligenza e simpatia per il livello di brillante scrittura raggiunto, ci mette su una strada diversa e propone in termini assai meno drastici il rapporto Pasquali-Croce.

Non intendiamo imboccare la strada di un opportunistico ricorso ad un gesto di pacificazione. Le diversità, le intolleranze, le idiosincrasie, le impennate umorali non possono essere cancellate con un semplice tratto di penna. È però vero che il capitolo del libro di Piero Treves relativo a *Croce e l'antico* rilancia il discorso sulla strada del plausibile. Scrive il Treves a p.159 del suo scritto: «Croce in quanto studioso dei classici, fu uomo di tradizione; e in quanto uomo di tradizione, fu studioso dei classici» e, come a contenere l'impatto del reciso giudizio del Pasquali che negava che il Croce avesse scritto nulla di valido e di concreto sulle letterature antiche prima del 1936, egli si mette alla ricerca delle origini di un Croce 'classicistico' e lo ritrova lettore adolescente alla scuola di Enrico Bindi dei testi greco-latini editi per l'Aldina di Prato dai toscani e cruscchevoli discepoli del *cicognino* Silvestri.

Certo, il Treves sa quanto poco spazio venga dedicato dalla «Critica» ad un persistente studio della cultura classica, malgrado la sollecita presenza di uno studioso e di un polemista del livello di Adolfo Omodeo.

Appare però chiaro al Treves quanto il Croce si sia mantenuto fedele a quella tradizione classica e a quei libri letti e assorbiti nei suoi anni lontani «quasi senza problemi, senza introspezione e autocritica» (p.155). Per quanto riguarda il rapporto Croce - Pasquali il Treves rimanda al secondo volume delle *Pagine stravaganti*, Firenze, 1968, p. 511, dove il filologo mette in rilievo con esplicito consenso l'interpretazione crociana di Virgilio attraverso il filtro dell'episodio di Enea e Didone, apparso nel 1938, un anno dopo, cioè, lo scritto di Giorgio Pasquali pubblicato dal «Leonardo».

Sperando ovviamente di non travedere, riteniamo di poter leggere tra le righe dello scontro descritto una non preclusiva perplessità che lasciava spazio all'assenso del filologo alla descrizione crociana, almeno, del carattere di umana bontà di un personaggio della *Hecyra* terenziana: Bacchide. «La pagina migliore di tutto l'articolo, una pagina in cui si sente l'unghia del leone, di un Croce dei tempi migliori» così scrive con attenuata riserva mentale il Pasquali. La clausola del breve scritto responsivo del Croce contiene, in termini ironicamente ispirati alla retorica dell'attenuazione, la sfumata memoria di un consenso che aveva annoverato Pasquali tra i firmatari del manifesto crociano del 1° maggio 1925. «Io immaginavo», così scrive il Croce, «Pasquali più perspicace di quanto non si è scoperto in questa occasione, e con ciò veramente confesso di essermi sbagliato». Un'occasione non è però tutto!

Una lettura in chiave politica dell'intervento di Pasquali non è rara. Fortemente emblematiche si rivelano le parole di Arnaldo Momigliano: «When in 1937 Giorgio Pasquali, the great classical scholar, made some intrinsically harmless remarks on Croce's opinions about greek and latin writers, we knew it was the price Pasquali had to pay to become an Accademico d'Italia». Analoga lettura politica dell'«acida e ingiustificata polemica» suggerisce Luciano Canfora che non manca di alludere all'episodio dell'Accademia d'Italia. Ma Antonio La Penna, adepto della scuola pasqualiana e convinto assertore della 'genialità' filologica del suo maestro, studiata però sempre con lucida obiettività e chiaroveggente distacco, pur indicando il 1938 come anno di sbandamento politico e morale per Pasquali, fa cenno all'impulso generoso che ispirò allo studioso di-

venuto Accademico d'Italia, l'idea che venisse conferito al Croce un premio dell'Accademia (La Penna, *Introduzione* cit., p. LI).

La conclusione di questo capitolo e la sigla alle ipotesi che attraversano il paesaggio degradato dell'Italia dei tardi anni trenta ci vengono fornite dal ricco saggio di Marcello Gigante che presenta alla ribalta della sua ricostruzione il volto di un Croce umanissimo e di un Pasquali che emerge dalla paura di una sconfitta morale subita, per appressarsi con coraggio al ritorno all'insegnamento e agli studi. Le lettere citate dal Gigante sono del 5 giugno del 1946 quella del Croce; del 27 luglio del '46 la risposta del Pasquali. «In Italia – dice il Croce, che riceve incoraggianti notizie della salute di Pasquali da Perrotta e da Luigi Russo – bisogna che raccogliamo e congiungiamo le nostre forze per rifare l'ambiente di studi e Lei è tra le forze sulle quali si deve contare». Pasquali risponde all'«illustre Croce» in tono assorto esprimendo il desiderio che siano giunti a fine «i tristissimi anni per ambedue e per il nostro paese».

Tornando al saggio così impegnativo del Croce su Terenzio, occorre dire che una volta alleviato il lettore dal peso di una valutazione puntuale dell'eredità menandrea, il critico isola con elegante pathos descrittivo i personaggi che più gli stanno a cuore, delineandone l'umanità e il fervore di comprensione della sofferenza del mondo attraverso il filtro istintivo dei propri affetti. Emergono così figure affabili ed umane come la Glicerio dell'*Andria* e il giovane Panfilo, disposto a proteggerla e ad amarla e pronto ad ubbidire ad un legato lasciatogli da Criside, un'etera non priva di dolcezza. E si potrebbe continuare accennando all'altruismo di Bacchide, personaggio dell'*Hecyra* pronta ad ogni rinuncia pur di aiutare la stabilità coniugale di un altro Panfilo, da lei prediletto.

Accanto allo scritto su Terenzio, il volume ricciardiano curato dal Croce nel 1951 riproduce, detraendolo sempre da *Poesia antica e moderna*, il capitolo del 1938 intitolato *Enea di fronte a Didone*. Qui il critico distingue nettamente tra Enea, personaggio del poema che appare afflitto dalle memorie lancinanti della caduta di Troia e che, accanto ad Evandro, anticipa in visione lungimirante gli spazi della Roma futura ed Enea che ambiguamente sfugge alla passione di Didone, la nobile eroina dell'amore. L'approssimazione evasiva di Enea è poeticamente plausibile all'in-

terno di una storia d'amore che rivela la grandezza di Didone ed essa soltanto. Epperò, il grande episodio di Didone è solennemente incastrato nel cuore di una vicenda che non è in grado di assorbirlo. La mediocrità di Enea merita di rimanere indenne data la verisimiglianza del procedimento duale, dove c'è chi ama e chi ha paura di corrispondere all'amore che lo investe e lo invoglia. Nell'episodio c'è veramente bisogno della controparte mediocre che Enea rappresenta con efficacia e credibilità. Ma occorre dire che, per il Croce, Virgilio ha dato spessore e durata ad un episodio bellissimo che però l'*Eneide* non riesce a far suo.

Queste osservazioni ci conducono al limite della scelta antologica promossa dal Croce nel 1951 e ci rinviano, per un loro completamento, al libro di un decennio prima dedicato alla *Poesia antica e moderna*. Come momento di sutura tra le due parti del discorso intrapreso, indicheremmo le annotazioni del Croce all'elegia quindicesima del libro secondo di Propertio «O me felicem! O nox mihi candida!». Torna in evidenza, ma con diversa forza persuasiva, la parola di un filologo già presente nel contesto del dibattito sull'eredità menandrea di Terenzio: Günther Jachmann. Lo scritto del Jachmann: *Ein Ueberlieferung Schicksal* ("Il destino di un'interpolazione") apparso nel «Rheinisches Museum für Philologie», 84, 1935, pp.193 ss., rappresenta una sorta di *challenge* a quella che il Croce chiama «la limitata [sua] esperienza della filologia classica». Nel corso del suo saggio il Jachmann ha «sconficcati e buttati via» due cunei di cattivi versi 23-29 e 37-40, la cui presenza aberrante nel contesto properziano viene spiegata dal filologo, tenendo conto:

- a) del desiderio dell'editore di alleviare il peso delle interpolazioni mitologiche e di sopprimere particolari scabrosi, sostituendoli con inserzioni innocue.
- b) del fatto che i grammatici alessandrini avevano già introdotto il metodo di sovrapporre all'edizione dei testi la lezione genuina a quella dubbia e a quella falsa.

Secondo Jachmann, l'omissione dei segni diacritici ha reso agibile un'operazione in cui il testo reale e quello artificiosamente mobilitato a sostituirlo, coesistono. L'interesse del Croce nasce proprio al momento in cui gli viene rivelato dall'ipotesi filologico-critica del Jachmann che

non è l'elaborata teoria filologica ad aiutare l'interpretazione della poesia nel suo intrinseco, ma è la lettura di questa e la valutazione della sua essenza a fare scattare quella vigilanza che si estrinseca in un'ipotesi filologica, per il Croce assai attendibile. E' questo un momento di felice risorsa per il critico perché esso rivela come la filologia possa diventare tutt'uno con la critica d'arte e con la critica estetica.

A queste osservazioni relative al gusto crociano per l'antico se ne possono aggiungere altre non prive di rilievo. Intendo parlare della portata referenziale fortemente allusiva ad un'aura di sentimenti e d'affetti intrinseci alla formazione del Croce erudito, consentaneo con un'erudizione localizzata e legata all'evento, a suo parere, ingiustamente tralasciata dalla critica più diffusa. A tale erudizione, assai utile per abbozzare in modo calzante un ritratto del Croce critico letterario, si giunge in qualche caso attraverso opzioni anche disarmanti.

Rimanendo fermi al già discusso scritto su Properzio, il Croce può, ad esempio, procedere allontanandosi dall'ipotesi filologica del Jachmann, ipotesi da lui giudicata assai attendibile, e sostituendola con quella di un'interpolazione apportata in modo spiazzante da un Properzio tentato dall'arbitrio. Fosse vero questo (e non sembra vero a nessuno) Properzio avrebbe agito come un Carducci che nell'*Ode alle Valchirie* scritta nei suoi tardi anni, concepita in occasione del funerale dell'imperatrice Elisabetta d'Austria, dopo aver scritto parole che riproducono un'atmosfera di sogno, di epopea e di musica, si corregge attraverso due distici digressivi che drasticamente erodono il pathos celebrativo dell'ode, come se l'autore fosse stato assalito dalle memorie d'una sua implacabile vocazione antiasburgica:

Ahi quanto fato grava su l'alta tua casa crollante  
 su la tua bianca testa quanto dolore, Asburgo!  
 Pace, o veglianti ne la caligine di Mantova e Arad  
 ombre, ed o scarmigliati fantasimi di donne!

E così, in nome di una cultura che gli è cara, legata al tempo della propria giovinezza, il Croce esprimerà il consenso più vivo per uno scritto poco noto di Vincenzo Padula, una dissertazione del 1871 conce-



pita in latino, pare, per un concorso universitario, ed intitolata *Pauca quae in Sexto Aurelio Propertio Vincentius Padula ab Acrio animadvertibat*. «Per risentire in modo genuino la poesia romana – scrive il Croce – Padula guardava al paese, alla gente, ai costumi tra i quali quella era nata e che in gran parte si vedevano immutati». La descrizione degli affetti di Cinzia, della sua triste e squallida morte quali vengono rivelati nel pittoresco ed articolato latino del Padula trovano il Croce consenziente. E ugualmente impegnativo è il suo assenso al proposito del Padula secondo il quale l'elegia romana fu opera originale e non già imitazione degli alessandrini (noi sappiamo, invece, con quanto impegno e sagacia Giorgio Pasquali e i suoi discepoli si siano esercitati a decrittare l'eredità alessandrina nell'elegia di Propertio!).

Ma altri esempi si possono citare atti a riportare il culto crociano dell'antico al gusto della lettura erudita, legata agli affetti del proprio tempo e alle vicende della propria formazione intellettuale. Con brio espositivo, parlando di Terenzio il Croce ricorda le lezioni del buon monsignor Bindi da lui seguite negli anni dell'adolescenza. Il Bindi, a detta del Croce, leggeva un Terenzio purgato e pur mostrava scandalo e additava al ludibrio dei suoi scolari quelle ammucchiate in casa di Lachete nell'*Eunuco*, presenti Taide e il giovane Fedria, eventi da segnalare come «esempi di corruzione dei tempi pagani». Eppure, con tutto questo, osservava il Croce, restituendo il Monsignore al rispetto dei lettori di Terenzio, «il Bindi intendeva e gustava il suo Terenzio assai più finemente di molti degli odierni filologi».

Il caso più eccentrico di recupero memoriale mi sembra sia offerto dal capitolo del libro dedicato all'ode di Orazio *Ad Pyrram*. Il testo riportato non è però quello del poeta latino bensì, per analogia, quello di un amico napoletano del Croce, Francesco Gaeta, il cui nome, scrive il critico, ricorrendo a memorie dantesche, «ancor molto non suona». Nel tentativo di creare un afflato di vicinanza spirituale, al di fuori del tempo e in nome della poesia «che ha l'eterno», il Croce non esita a collocare un accanto all'altra l'elegante Pirra e una «signorinella» napoletana:

T'offre il vetturino pronta la carrozza  
corre a te il fioraio che i tuoi gusti sa

molleggiando snella scansi qua una pozza  
 contegnosa arridi a un saluto là.  
 Ma, se in me t'incontri, non ti far meraviglia  
 né con le pupille supplicar mercé:  
 umide, ma liete guardan te le ciglia  
 a un convegno andare che non è con me.

Sempre a proposito di *Poesia antica e moderna*, rilievo particolare occorrerebbe dare all'analisi comparativa e differenziante tra il *De rerum natura* di Lucrezio e le *Georgiche* di Virgilio. Si ha la sensazione che in questo scritto il Croce, in qualche modo, ripensi a quanto aveva detto circa l'includibile contrasto di qualità esistente tra i decorosi, ma gravi contenuti di pensiero e la poesia che di ogni onere e gravità sa liberarsi sollevandosi al di sopra dei contenuti che tendono a condizionarla. In questo nuovo contesto il Croce cerca soprattutto di dedurre dallo stesso intendimento didascalico del poema lucreziano quei momenti in cui l'afflato di verità, la stessa concretezza scientifica dei proponimenti descrittivi coinvolgono passionalmente tutto l'uomo che si mobilita a seguirli con animo vigile e perennemente commosso. Rimane la differenza tra «lirismo» e «liricità», tra rievocare l'universo che è operazione congrua propria di chi descrive il mondo di cui avverte significato e spessore e il ricreare l'universo attraverso l'espressione di libera contemplazione poetica che è del Virgilio delle *Georgiche*.

Concise annotazioni sul Carme LXXVI di Catullo, su *Poesia e oratoria in Giovenale*, apprezzamenti dettati da forte impulso di simpatia per *L'epistola a Basso* di Marziale, sono indizio delle estese letture del Croce e delle sue predilezioni, assai selettive, desunte da una classicità a cui concede meditato consenso. Il discorso su Catullo ha una sua affabile versatilità. Esso, pur non escludendo l'aggancio filologico – ed il reperto ad esso relato – della sintassi poetica catulliana con l'arte degli esemplari greci, preferisce insistere con fervore – more crociano – sull'impagabile impegno di novità del poeta latino, dedito a contemplare se stesso con candore spontaneo.

L'ingenuità, priva di autocompiacimento, della parola di Catullo viene localizzata e descritta dal critico nell'ambito dell'affetto dominante

per Lesbia. La fedeltà trasognata ad un amore corrisposto solo ad intermittenze dalla donna amata, pronta ad ogni tradimento, si riscatta e sublima nella trasparente candidezza del carne esaminato.

Più ispirato a concisa cautela si rivela lo scritto di sole sei pagine dedicato all'arte di Giovenale. Esso sembra ispirarsi ad un felice saggio di E.V. Marmorale pubblicato a Napoli nel 1938. Non mancano nel Croce enunciati tassativi che toccano l'incontenibile vocazione 'oratoria' del poeta satirico (la sua viene infatti definita «voce gridante e tonante» che corrisponde al suo «temperamento bilioso e stizzoso»). Ma scorci epigrammatici ed epigrafici possono positivamente risolversi in «lampeggiamenti di poesia»; ed ecco che Giovenale rievoca con pathos di nostalgia, verso irripetibili eroismi, gli antichi romani che vegliavano sulla porta Collina mentre il nemico, Annibale, percorreva sempre più vicino alla meta da distruggere i sentieri di guerra; ecco la donna proveniente da un mondo di trasparente primitività che offre le robuste mammelle all'infiante che le appartiene.

Assai più ricco si rivela essere il saggio dedicato all'*Epistola a Basso* di Marziale che il Croce definisce «bellissima tra le cose belle». Il critico non manca di segnalare subito gli aspetti caduchi della poesia di Marziale quando essa si lascia coinvolgere nell'adulazione ai potenti, nel tentativo che il poeta compie di sopravvivere alle angustie che lo assediavano. Ma ben altre istanze affiorano nella poesia di Marziale, esaltanti perché collegabili all'amore del poeta per il nobile e l'onesto. L'*Epistola*, lodata dal Croce non è fuga dal reale; ma piuttosto esaltazione sincera della vita rustica. La villa Faustina è lodata dal poeta proprio perché disdegna di circondarsi di una natura addomesticata, vincolata all'inutile sfarzo della gente ricca: essa si allietta di vera e barbara campagna.

Affiorano alla luce del latino di Marziale e delle eleganti traduzioni interlineari del Croce le sagome degli animali abitatori del cortile: l'oca stridula e i gemmati pavoni, il tenero agnello che aspetta la madre dalle gonfie mammelle. «Nec venit inanis rusticus saluator»; il contadino a sua volta non se ne viene con le mani in mano a rendere omaggio al padrone, egli porta con sé il miele con le sue cere e una forma di cacio del bosco di Sassina. Il mondo della villa sembra così animarsi e il Croce che

aveva messo da canto i nomi di Musset e Heine, mobilitati a volte attraverso facili schemi comparativi al fine di spiegare Catullo, fa approdare il culto della campagna e dell'idillio operoso che lo delinea, al di fuori e al di sopra degli «sconvolgimenti e distruzioni» che hanno agitato l'Europa, al «bellissimo scritto» di un tedesco italiano Rudolph Borchardt, pubblicato nel 1920 e tutto dedicato alla non effimera fatica che rende prospera la *Villa*.

Ad apertura di un nuovo quadro che segna il confine tra l'antico e il moderno, abbiamo nel libro del Croce tre capitoli di letteratura cristiana dedicati a *Gesù e l'adultera*, al *Dies irae* e al canto latino anonimo che comincia con «Quid tiranne, quid miraris?» Il primo di essi, scritto nel 1939, e incluso nel volume antologico del 1951, anticipa già, per l'accorto e partecipe consenso che lo sostiene, per la finezza con cui se ne delinea l'afflato poetico che lo pervade, il solenne innalzamento dell'etica cristiana nel contesto della storia del mondo moderno. Il saggio si rivela felice preludio allo scritto crociano del 26 agosto 1942, intitolato: *Perché non possiamo non dirci cristiani*.

Donatella Siviero

I colori della poesia.  
Per una rilettura del primo Jiménez

«He publicado ... treinta libros, digamos. Pues bien, tengo original inédito para unos ciento cincuenta».<sup>1</sup> Questa affermazione che Juan Ramón Jiménez (1889-1958) fece nel 1953 ci dà la misura della straordinaria vastità della sua produzione. La traiettoria vitale e poetica juanramoniana, secondo quanto suggeriva lui stesso, può considerarsi frazionata in tre periodi, o per meglio dire in tre epoche. La prima, da lui definita «época sensitiva», è quella che cronologicamente e stilisticamente può riconoscersi come modernista. Poi la ricerca costante della poesia nuda, dell'«intelijencia» del verso, della bellezza perfetta ed essenziale, attuata nel corso degli anni anche attraverso una costante revisione (a partire dal

\* Com'è noto, l'opera di Jiménez non è leggibile né in un'edizione critica, né in una raccolta almeno completa, anche a causa dell'interminabile processo di correzione (come dirò subito) a cui l'autore sottopose per tutta la vita i suoi testi. A parte l'enorme quantità di varianti, un certo numero di poesie viene trasferito da un libro all'altro, mentre la struttura stessa dei libri cambia nel corso degli anni. Le prime edizioni dei volumi a cui faccio riferimento sono le seguenti: *Ninfeas*, Madrid 1900; *Almas de violeta*, Madrid 1900; *Rimas*, Madrid 1902; *Arias tristes*, Madrid 1903; *Jardines lejanos*, Madrid 1904. La produzione tra il 1900 e il 1913 è stata riunita, a cura di A. Garfias, sotto il titolo *Primeros libros de poesía*, Madrid 1959; *Rimas*, *Arias tristes* e *Jardines lejanos* sono stati ripubblicati, singolarmente, dalla casa editrice Taurus in occasione del centenario della nascita (Madrid 1981; 1981; 1982). Cito dall'edizione Taurus e, per *Ninfeas* e *Almas de violetas*, da quella a cura di Garfias.

<sup>1</sup> R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid 1958, p. 82.

*Diario de un poeta recién casado* del 1917) dei suoi libri,<sup>2</sup> conduce Jiménez alle successive epoche, quella «intellectual» e quella «suficiente». Non si tratta però di cicli separati, giacché nel complesso l'opera del poeta andaluso si pone come un corpus unitario che, proprio come un essere vivente, ha sperimentato delle naturali evoluzioni.<sup>3</sup>

La produzione juanramoniana dei primi anni del Novecento merita una lettura approfondita che metta in risalto la straordinaria capacità del poeta di metabolizzare tematiche e possibilità espressive attinte non solo dalla poesia,<sup>4</sup> ma anche, più o meno coscientemente, dalle altre arti. Le pagine che seguono intendono dunque proporre un approccio al primo Jiménez, nel tentativo di contestualizzarne l'epoca sensitiva all'interno dell'intricato e ribollente quadro culturale ispanico dell'inizio del XX secolo. Innumerevoli sono le formule che la critica ha utilizzato per definire il modernismo. Probabilmente, tuttavia, aveva ragione proprio Jiménez quando efficacemente sintetizzava: «el modernismo es una época y no una escuela literaria o artística».<sup>5</sup> Proveremo dunque a cogliere il clima di questo momento storico attraverso l'individuazione di alcuni caratteri specificamente modernisti in componimenti delle raccolte pubblicate da Juan Ramón tra il 1900 e il 1905: *Ninfeas e Almas de violeta* (1900), *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903) e *Jardines lejanos* (1904).

Anche se, con parole di Ribbans, «Lo esencial del modernismo es la confluencia de elementos heterogéneos, a menudo contradictorios y confusos entre sí, en un conjunto de exaltación estética»,<sup>6</sup> nel labirinto di

<sup>2</sup> «Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra» (*Ideología*, ed. a cura di A. Sánchez Romeralo, Barcelona 1990, § 980).

<sup>3</sup> Riprendo l'idea di R. Gullón: «me inclino a subrayar su unidad esencial [de la poesía juanramoniana] fundada en líneas de inspiración y sentimiento apenas alteradas si no es para prolongarse y elevarse en busca de una expresión más pura de las intuiciones y emociones que pretende comunicar» (*Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires 1960, p. 103).

<sup>4</sup> Secondo lo stesso Jiménez, «El poeta verdadero revive en sí, abreviadamente, la historia completa de la poesía» (*Colina del alto chopo*, in *Páginas escogidas (Prosa)*, Madrid 1958, p. 93).

<sup>5</sup> Gullón, *Conversaciones*, p. 51.

<sup>6</sup> G. W. Ribbans, *Antonio Machado y el modernismo*, in *Nuevos asedios al modernismo*,

tale esaltazione estetica è possibile scorgere alcuni punti di riferimento. Come osservava Guillermo Díaz-Plaja nel 1951, il modernismo in Spagna «tiene una fuerte impronta pictórica, la del impresionismo»;<sup>7</sup> ma va aggiunto che altrettanto forti e caratterizzanti sono le impronte della scultura e della musica. Se tuttavia le relazioni tra le arti non sono un fenomeno nuovo o esclusivo del modernismo, perché le arti non hanno mai funzionato come rigidi compartimenti stagni, è pur vero che quelle che in altre epoche sembrano essere delle interferenze, piuttosto che delle trasfusioni volontarie, negli anni del modernismo diventano invece il tessuto connettivo stesso delle manifestazioni artistiche. Sicché si assiste a quello che si potrebbe definire un contagio costante e cosciente tra i vari settori delle arti. Nel caso della poesia, il lavoro del poeta modernista è volontariamente esposto a contaminazioni in nome della fusione delle arti. Non si tratta di una contaminazione superficiale, visto che la poesia, permeabile per la sua stessa natura, forse perché ancestralmente legata alla musica, assorbe nelle fibre più profonde elementi eterogenei. Le tecniche pittoriche di uso del colore, la plasticità delle sculture, i ritmi dei componimenti musicali vengono convogliati nei versi: il risultato più evidente di questa sistematica importazione ed assimilazione in poesia di elementi attinti da altre arti è l'ampliamento dei registri espressivi e dunque l'arricchimento della lingua poetica, con l'effetto di una profonda intertestualità tra le arti, se così si può dire, che si manifesta praticamente in tutta la produzione letteraria modernista.

È in particolare il rapporto che si instaura tra scrittura e pittura a presentarsi come uno dei più prolifici. A questo riguardo il poeta cubano José Martí (1853-1895), precursore del modernismo o, come vogliono alcuni, padre ideale dello stesso,<sup>8</sup> sentenziava che lo scrittore deve 'dipingere' come un pittore e che deve tentare di comporre versi «como si es-

a cura di I. A. Schulman, Madrid 1987, p. 284.

<sup>7</sup> G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid 1951; 2<sup>a</sup> ed., Madrid 1966, p. 22. Jiménez osservava che «En Francia, parnasianismo y simbolismo, con el impresionismo en pintura, son los equivalentes del modernismo» (Gullón, *Conversaciones*, p. 51).

<sup>8</sup> Cfr., per esempio, I. A. Schulman, *Génesis del azul modernista*, «Revista iberoamericana», n. 50, 1960, ora in *Estudios críticos sobre el modernismo*, a cura di H. Castillo, Madrid 1974, pp. 168-189.

tuviera pintando con colores».<sup>9</sup> Gli faceva eco il poeta messicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), che ambiva con la sua opera a «presentar un estudio de claroscuro, hacer con palabras un mal lienzo de la escuela de Rembrandt, oponerle luz a la sombra, el negro intenso al blanco deslumbrante».<sup>10</sup> Qualche anno più tardi, in Spagna, Azorín riconosceva nella pittura un elemento artistico essenziale da tradurre nel linguaggio letterario. Non a caso, questa è la generazione di artisti che riscopre el Greco. A questo proposito vale la pena ricordare l'episodio forse più noto legato alla rivalutazione di Domenico Theotokópoulos: nel 1894 nel corso della Terza festa modernista, le famose celebrazioni artistiche organizzate da Santiago Rusiñol a Sitges, due dipinti del Greco, acquistati a Parigi dallo stesso Rusiñol, furono portati in processione dalla stazione ferroviaria alla casa-museo del Cau Ferrat. Al di là di aneddoti più o meno coloriti, tuttavia, bisogna considerare che spesso, nella poesia modernista, la creazione di violenti effetti di contrasto cromatico sembra riprendere la tecnica del Greco, come se le immagini venissero suggerite da un occhio 'interno' capace di tradurre le possibilità espressive del colore in immagini poetiche di cupo lirismo. Per di più, come si è detto, la poesia modernista apprende le molteplici possibilità espressive offerte dal colore proprio dalla pittura impressionista. Si tratta di un cromatismo che si fa palpabile nei toni iperbrillanti di Rubén Darío; nelle pennellate vivaci di Manuel Machado; nelle sfumature a volte luminose, altre meno stridenti, di molte pagine di Valle-Inclán, Baroja, Azorín; nelle tonalità tenui della tavolozza più intimista di Antonio Machado. Il grande tema del paesaggio viene utilizzato in poesia come supporto al paesaggio dell'anima ed è caratterizzato dal personale dosaggio, da parte di ciascun poeta, di sfumature e di profondità.

Nei versi come del resto nella prosa modernisti, è inoltre presente il culto della sensazione, palese non soltanto nella percezione dei colori, ma anche dei suoni, delle sensazioni tattili e olfattive. Così, le sensazioni diventano materia letteraria mediante una combinazione di temi e di pro-

<sup>9</sup> J. Martí, *Edad de oro*, in id., *Obras completas*, La Habana 1936-1953, vol. XXIV, p. 27.

<sup>10</sup> M. Gutiérrez Nájera, *Obras*, vol. I, México 1959, p. 317.



cedimenti impressionisti con altri temi e procedimenti di derivazione romantica, parnassiana, simbolista: «la materia sensible no es percibida tan solo por sí misma, en su auténtica virginidad, sino que la luz, los colores, las formas extensas, los sonidos, las superficies y su tacto, lo que se huele y lo que se gusta, se presenta como materia velada, vestida y adornada por asociaciones y recuerdos literarios, de la historia del arte». <sup>11</sup> La poesia modernista è dunque plasticità, cromatismo, intreccio di sensazioni, ingente lirismo.

Benché ripudiate dal poeta, le raccolte *Ninfeas* e *Almas de violeta* <sup>12</sup> rappresentano il punto di partenza ineludibile per un approccio al primo Jiménez: in esse i tre grandi temi juanramoniani, «el desnudo, la obra, la muerte», <sup>13</sup> sono già presenti *in nuce* e, come ha ben segnalato Gullón, «ya en ese momento inicial la personalidad de Juan Ramón pugna por manifestarse en el lirismo intimista característico de su poesía ulterior». <sup>14</sup> I due libri furono impressi con inchiostro colorato, rispettivamente verde e violetto, e inaugurarono una vera moda tipografica. In entrambi, oltre alla presenza dei principali motivi che saranno costanti nella poesia juanramoniana, si nota una tendenza alla semplicità e alla non oscurità, tendenza che il poeta perseguirà nella terza epoca: «Empecé siendo sencillo, luego fuí complicado y más tarde volví a la sencillez». <sup>15</sup>

Il titolo *Ninfeas*, che era stato suggerito a Juan Ramón da Valle-Inclán (Rubén Darío gli suggerì invece quello di *Almas de violeta*), <sup>16</sup> intenzio-

<sup>11</sup> A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Buenos Aires 1942, p. 195.

<sup>12</sup> Rispetto ad esse, Juan Ramón racconta che «desde los ventiocho [años] me dedicué a recogerlos y destruirlos. Marañón tenía un ejemplar de *Ninfeas* o de *Almas de violeta*, no recuerdo bien; se lo pedí prestado y lo quemé... Yo no tengo ningún ejemplar de esas dos obras» (Gullón, *Conversaciones*, p. 80).

<sup>13</sup> Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Ideología*, § 2300 («Mis tres presencias: el desnudo, la obra, la muerte»). Il concetto di *desnudez*, in particolare, è il pilastro della poesia juanramoniana e risponde al tentativo di ridurre il mondo a essenza pura. Si veda in particolare G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: la poesía desnuda*, Madrid 1974.

<sup>14</sup> Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, pp. 102-103.

<sup>15</sup> Gullón, *Conversaciones*, p. 91.

<sup>16</sup> Cfr. F. Garfias, *Juan Ramón Jiménez*, Madrid 1958, p. 34.

nalmente o no, è un esplicito riferimento a un motivo caro alla pittura dell'epoca. Negli anni del modernismo, le ninfee sono un motivo pittorico ricorrente: <sup>17</sup> si pensi ad esempio a Monet, che incentrò su questo motivo una delle sue serie, la più tarda, iniziata nel 1909 (e che terminò nel 1926), ma che già nel 1900 aveva dipinto *Lo stagno delle ninfee*. Divinità delle acque, le ninfee vivono in luoghi umidi e ombrosi e sono strettamente collegate ai motivi delle fontane e dei giardini. Quasi tutte le poesie che fanno parte di questa raccolta hanno a che fare con giardini, fontane, stagni o, più in generale, con la natura. Non è forse superfluo ricordare qui il ruolo che la natura come motivo ebbe nelle manifestazioni artistiche del modernismo letterario, ma anche pittorico, scultorico, e non in ultimo architettonico. La natura aveva un'altissima funzione allegorica, era considerata un universo arcano e segreto e allo stesso tempo un vero e proprio archivio di immagini simboliche. Nel porsi di fronte ad essa, l'artista verificava la sua solitudine e la sua angoscia esistenziale, in un'estasi malinconica. Jiménez, rientrando nella tendenza generale dell'epoca, fa suoi i motivi dell'acqua, dei fiori, del giardino. Il lago, per esempio, in Jiménez diventa simbolo dell'anima:

Formado por sus lágrimas,  
con márgenes de espinas,  
un lago guarda el hombre

(*Titánica*, vv. 1-3)

En el lago de sangre de mi alma doliente,  
del jardín melancólico de mi alma llorante

(*Ninfeas* vv. 1-2)

Altra immagine che sta per i sentimenti e per l'anima è il mare:

De la evaporación del sentimiento,  
– mar grandioso de inmensas oleadas –

<sup>17</sup> La presenza di questo motivo pittorico in Jiménez non è passata inosservata: si veda per esempio G. Díaz-Plaja, *Juan Ramón Jiménez en su poesía*, Madrid 1958, pp. 98-99; M. Alvar, *Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón Jiménez*, «Boletín de la Real Academia Española», LXI, 1981, pp. 381-431, a p. 412.

en el alma aparecen condensadas  
las nubes del divino pensamiento.

(*Nubes*, vv. 1-4)

Col passare degli anni il mare andrà convertendosi in Jiménez in uno dei suoi simboli preferiti, con significati anche diversi da quello di anima. Si pensi al *Diario de un poeta recién casado*, vera e propria «apoteosis del mar».<sup>18</sup>

Nonostante Jiménez sostenga che a quell'epoca fosse influenzato da Rubén Darío,<sup>19</sup> il clima che trasuda da *Ninfeas* è ben lontano da quelli esplosivi e lussureggianti del poeta nicaraguense: le immagini in Jiménez, come in un dipinto in chiaroscuro, sono tratteggiate, vanno perdendo i contorni e nell'uso dei colori prevale, per così dire, una bicromia giocata il più delle volte sul bianco e sul rosso; inoltre, l'ambientazione crepuscolare è preferita rispetto a quella diurna e solare. Qualche anno dopo, nella sezione *Arias otoñales* di *Arias tristes*, si ritrova lo stesso tipo di crepuscolarità, con il poeta che contempla il mondo nel momento in cui le tenebre cominciano a spandersi, sicché i paesaggi appaiono velati e con i profili sfumati, come avverrà anche nel più tardo libro intitolato *Melancolía* (1910-11). Nel componimento *Somnolenta* di *Ninfeas*, fin dai primi versi il poeta ci introduce in un clima di ombre:

Va cayendo la tarde con triste misterio...  
inundados de llanto mis ojos dormidos,  
al recuerdo doliente de Amores perdidos,  
en la bruma diviso fatal cementerio...

Siamo al tramonto e il sole morente con i suoi «morados fulgores» (v. 5) immerge nella nebbia il folto degli alberi. Toni smorzati, tinte tenui e che evocano tristezza, una tristezza ben resa dall'aggettivazione: il mistero è «triste», il ricordo «doloroso», gli amori sono «perdidos»... I fiori dormono e la presenza di un dolce ritmo viene subito ricondotta al clima gene-

<sup>18</sup> S. R. Ulibarri, *El mundo poético de Juan Ramón*, Madrid 1962, p. 195.

<sup>19</sup> Gullón, *Conversaciones*, pp. 101-102.

rale dalla successiva coppia che lo determina, come di vaga amarezza. L'allegria, ormai lontana e agonica, fissa il poeta con «lívidos ojos», in un verso che sembra riecheggiare non tanto da lontano Bécquer.<sup>20</sup> In *Paisaje del corazón* ci imbattiamo nel medesimo clima, determinato soprattutto dai due aggettivi che caratterizzano il cielo: «blanquecino» e «ceni-ciento». Va notato che la bruma è un altro elemento fondamentale nella creazione di tali spazi. Il colore in Jiménez non è un semplice elemento pittorico-decorativo: viene piegato all'esigenza di trasmettere le percezioni spirituali o sensuali, le sensazioni stesse del poeta.

Gli elementi naturali, stilizzati e caricati di significati simbolici, tornano costantemente in rappresentazioni che paiono suggerire uno stretto legame con immagini pittoriche tipicamente moderniste (o immediatamente antecedenti). In *Hiel*, per esempio, Jiménez dà una descrizione femminile che rientra perfettamente in quella che era l'estetica preraffaellita. Difatti la fanciulla juanramoniana che «se muere de deliquios de ardores...» pare trovare un suo corrispettivo pittorico nella famosa tela di John Everett Millais intitolata *Ofelia* (1851-52). Un dipinto, questo, che rappresenta in pieno il gusto preraffaellita per il particolare vivido e analitico, gusto che viene trasposto in poesia da Jiménez.<sup>21</sup> Non è superfluo aggiungere che Bécquer compose una delle sue *Rimas* descrivendo proprio questo stesso personaggio.<sup>22</sup> Il tema di *Hiel* è quello della morte e del desiderio sessuale. Si può notare come Jiménez tenda a utilizzare immagini del mondo sensoriale, che proliferano rispetto a quelle che potremmo definire concettuali, riuscendo in tal modo a evocare il lato pla-

<sup>20</sup> Mi riferisco alla rima XXI, vv. 1-2: «¿Qué es poesía? dices mientras clavas/ en mi pupila tu pupila azul» (*Rimas*, a cura di J. L. Cano, Madrid 1991), che Jiménez sembra riprendere, ai vv. 11-12, operando una opportuna sostituzione del colore azzurro: «Allá lejos ... muy lejos ... está mi Alegría/ en los míos clavando sus lívidos ojos».

<sup>21</sup> Un altro esempio di ritratto di donna alla Dante Gabriel Rossetti in Jiménez è quello del componimento *A la melancolía*, che apre la raccolta *Melancolía*.

<sup>22</sup> È la rima VI: «Como la brisa que la sangre orea/ sobre el oscuro campo de batalla,/ cargada de perfumes y armonías/ en el silencio de la noche vaga:/ Símbolo del dolor y la ternura,/ del bardo inglés en el horrible drama/ la dulce Ofelia, la razón perdida,/ cogiendo flores y cantando pasa» (ed. cit.). Come ha rilevato R. Brown, *Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos*, Barcelona 1963, p. 79, Bécquer scrisse questa poesia perché il fratello Valeriano, che era stato incaricato di dipingere un quadro che ritraesse per l'appunto Ofelia, si facesse un'idea del personaggio.

stico dell'ineffabile. Il ritratto della fanciulla è ottenuto mediante una caratterizzazione che mira a sottolineare lo stato di prostrazione in cui giace a causa della «caricia roja» che allude alla perdita della verginità.<sup>23</sup> Anche in altri componimenti delle prime due raccolte juanramoniane aleggia una tenue tematica erotica, sviluppata dal poeta attraverso l'utilizzazione di colori e fiori che evocano sensualità.<sup>24</sup>

Spesso il sistema simbolico si basa, come dicevo, sull'opposizione tra rosso e bianco. Il «rosal de sangre» del v. 1 di *Marchita*, ad esempio, è un'inequivocabile allusione sessuale: com'è noto, in tutta la tradizione letteraria occidentale, e in maniera ancora più pregnante a partire dal Medioevo, la rosa rossa aveva assunto lo specifico significato del sesso femminile. In Jiménez le rose, come l'acqua, si convertono in una presenza costante, anche se non compaiono necessariamente come semplici immagini erotiche,<sup>25</sup> al punto che «rosa» può anche essere l'esatta traduzione, ovvero l'equivalente sul piano del linguaggio simbolico, di «virgen». Mi riferisco alla «virgen fantástica» di *Me he asomado por la verja* (in *Rimas*):

Surge una virgen fantástica  
cuyo suavísimo cuerpo  
se adivina vagamente  
tras blanco y flotante velo;

sus ojos clava en los míos  
y entre las sombras huyendo,  
se pierde callada y triste  
en el fondo del sendero.

(vv. 25-32)

<sup>23</sup> Secondo L. Litvak, «evocando la hemorragia del sexo desgarrado» (*Erotismo fin de siglo*, Barcelona 1979, p. 29).

<sup>24</sup> Per R. Senabre, «Los motivos dominantes de *Ninfeas* revelan una sexualidad obsesiva y desgarrada, muy en la línea del decadentismo de estirpe romántica» (*Juan Ramón Jiménez o la sublimación de erotismo*, in *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y Obra en marcha*, a cura di C. Cuevas, Barcelona 1991, pp. 203-220, a p. 205).

<sup>25</sup> Ulibarri ritiene che la rosa in Jiménez «es uno de los símbolos más importantes», ma non ha connotazioni erotiche: «es símbolo de amor, belleza, perfección, eternidad, misterio, y del universo ... es una rosa espiritual, y pertenece más al espíritu que al corazón» (*El mundo poético*, p. 131).

Nella versione di questa poesia così come appare in *Tercera antolojía poética*,<sup>26</sup> la vergine è diventata una rosa, senza che ci siano sensibili cambiamenti nel contesto, a parte minute varianti e una serie di riarrangiamenti formali:

surje una rosa fantástica,  
cuyo suavísimo cuerpo  
se adivina, eterno y solo  
tras mate y flotante velo.

Sus ojos clava en los míos,  
y, entre las brumas huyendo,  
se pierde, callada y triste,  
en el irse del sendero...<sup>27</sup>

Il bianco di Jiménez è spesso evocato dalla neve e dai gigli, e proprio questi ultimi, simbolo della purezza, sono di frequente opposti alle rose rosse. Nella poesia *Ninfeas*, sono appunto le ninfee ad avere un «albo cáliz»: esse cantano un «níveo cántico» e galleggiano «come nieve dormida, como nieve flotante» (vv. 5, 7, 6). Proprio in questo componimento si stabilisce un forte contrasto cromatico tra la bianchezza dei fiori e il colore del lago in cui si trovano, cioè il «lago de sangre».

La tematica sensuale tocca poi nei *Jardines lejanos* la vera compiutezza. Alla gioia della pienezza dei sensi della prima sezione (*Jardines galantes*), segue quasi immediatamente il ripudio di essi a favore di un amore platonico, dalle tinte mistiche e irreali (*Jardines místicos*), fino poi alla scoperta che il sesso genera solo dolore, un dolore assoluto (i *Jardines dolientes*, appunto). In un dipinto di Gustav Klimt, *Le tre età della donna*, del 1905 (vicinissimo quindi alla data dei *Jardines* juanramoniani), tre figure di donna simboleggiano, come suggerisce il titolo, le tre età. La figura che allegorizza la vecchiaia pare sprigionare un dolore

<sup>26</sup> Madrid 1957. È una delle antologie curate dal poeta stesso.

<sup>27</sup> Sul simbolismo dei fiori in Jiménez, si veda Litvak, *Erotismo*, pp. 30-40; su quello della rosa in particolare, si veda il capitolo *A Fantastic Rose* nel volume di P. R. Olson, *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*, Baltimore 1967, pp. 67-109, che analizza dettagliatamente *Me he asomado*.

insopportabile. La vecchia si copre il volto con la mano scarna in un gesto di suprema disperazione, mentre davanti a sé la donna giovane ha una bambina tra le braccia, l'una a rappresentare la pienezza della vita e l'altra il futuro. Così, a ben guardare, quelle sensazioni che Jiménez aveva voluto raccontare con i suoi giardini, hanno un'affinità tematica con tela del maestro viennese. Le tre sezioni dei *Jardines*, infatti, possono legger-si come le tre età dell'amore: l'esplosione sensuale dei giardini primaverili, la malinconia dei senili giardini d'autunno, il dolore della morte dei giardini d'inverno.<sup>28</sup> E mentre alla pienezza dei sensi viene reso omaggio con *La canción de la carne* di *Ninfeas*, nella quale una «blonda niña de pupilas verdes y cabello de oro» (v. 24) canta «La Carne es sublime, la Carne es sublime;/ la Carne mitiga los cruentos martirios de la Vida humana» (vv. 34-35),<sup>29</sup> nelle *Rimas* il poeta comincia a chiedersi: «¿para qué he de reír por la mañana,/ si sé que por la tarde he de llorar?» (*Goza, me dicen todos, de la vida*, vv. 7-8).

Gli spazi juanramoniani, ben lungi dal descrittivismo, sono delimitati con tecnica impressionista e caratterizzati, nella linea modernista, dalla presenza di percezioni olfattive e uditive. È ovvio che non sono le sensazioni di per sé ad essere importanti: quello che conta è che esse contribuiscono alla creazione generale dell'atmosfera. Anche in Jiménez, come nella gran parte della poesia modernista, le intersezioni sensoriali sfociano spesso nella sinestesia, procedimento che, a partire dal sonetto *Correspondances* di Baudelaire, era divenuto emblema della poesia simbolista.<sup>30</sup> Le sensazioni acustiche in Jiménez sono sovente sussurri, mormorii, suoni soavi, come ad esempio nella già citata *Me he asomado*:

y del fondo de la umbría  
llega acompasado el eco

<sup>28</sup> Una simile corrispondenza età-stagione viene utilizzata anche da Valle-Inclán per le sue *Sonatas*, che sono quattro esattamente come le stagioni.

<sup>29</sup> Questi versi sembrano quasi una risposta contraddittoria al famoso verso di di Mallarmé, «La chair est trist, hélas!».

<sup>30</sup> Per Á. Crespo, «la obra poética de Juan Ramón Jiménez puede (y debe) ser considerada como una gran sinestesia pictoricopoética» (*Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Barcelona 1974, p. 159).

de algún lago que se queja  
al darle una gota un beso

(vv. 9-12)

Più avanti, ai vv. 36-37, torna la medesima immagine e la poesia si chiude con un usignolo che «dulcemente/ gime en el hondo silencio». I suoni non disturbano i silenzi ombrosi e cupi, ma anzi, sfumati e vaghi come i colori, completano il quadro d'insieme. Nelle raccolte moderniste del poeta andaluso, tuttavia, è la musica in special modo a divenire una presenza quasi costante, e non soltanto come musicalità del verso. Si pensi a un titolo come *Arias tristes*, chiaramente attinto dall'ambito musicale, che al suo interno comprende la sezione dei *Nocturnos*: com'è noto, il notturno è un genere di composizione musicale caro ai romantici, ispirato alle suggestioni della sera e della luna. In *Jardines lejanos*, «libro de penas, de flores y de músicas», come si legge nella dedica del poeta alla «divina memoria de Enrique Heine», ogni sezione è preceduta da uno spartito.<sup>31</sup> Nei giardini juanramoniani si incontrano spesso strumenti che 'piangono', come ad esempio i violini di *Esta noche los jardines* («Solo, a la luna, un violín/ lloraba sus estribillos», vv. 60-61) o di *A lo azul, en los jardines* («lloran los tristes violines/ valeses que nublan los ojos», vv. 15-16), o i pianoforti di *¡Oh la noche!... Cómo están* («su piano/ lloraba sobre el nocturno/ del jardín», vv. 37-39), di *Se está muriendo el otoño* («viene el aria de un piano / llorando antiguas tristezas», vv. 7-8). In *Desde la ruta florida* aleggia una «música dolorida/ de algún viejo acordeón» (vv. 3-4), mentre in *Está naciendo la luna* «Las mandolinas del alma/ dicen sus penas más hondas» (vv. 9-10). Sicché, nel delicato edificio poetico juanramoniano tratteggiato, come abbiamo detto, con colori velati, la musica entra in gioco come ulteriore elemento di evocazione.

Come ha osservato Fernando Gómez Redondo, Jiménez, «con toda su prodigiosa capacidad creadora, absorbe lo mejor del modernismo, lo in-

<sup>31</sup> Si tratta di composizioni di Gluck (*Jardines galantes*), di Schumann (*Jardines místicos*) e di Mendelssohn (*Jardines dolientes*).



troduce en su ser y confiere, a esos procedimientos, una nueva significación»,<sup>32</sup> cioè li modella a misura delle sue esigenze poetiche. Dunque in questa prima fase si delinea già come cifra specifica dei suoi versi quell'accento assolutamente personale che sarà in grado di infondere costantemente nella sua poesia.<sup>33</sup> Nel poeta di Moguer gli stimoli del modernismo non sfociano in manifestazioni di gusto estetizzante, ma conducono a esiti di profondo lirismo. Dell'esperienza modernista resta sedimentata in Juan Ramón la, per così dire, metodologia pittorica, che si condensa in un approccio di grande raffinatezza all'oggetto ricco di punti di contatto con il tipo di ricerca espressiva e formale condotta in pittura da artisti suoi contemporanei. Si pensi ad esempio a Vasilij Kandinskij, che parte dalla ricerca cromatica per approdare all'essenzialità delle forme dell'astrattismo lirico-simbolista. Jiménez, seguendo il suo proprio cammino verso quello che potrebbe definirsi un astrattismo poetico, traccia il suo inconfondibile itinerario alla ricerca della *sua* poesia pura, *sua* perché assolutamente personale, soggettiva, unica<sup>34</sup>. Siamo dunque dinanzi a una poetica che difficilmente può incasellarsi in un movimento o generazione e che pare accettare una sola etichetta: quella, cioè, di juanramoniana.

<sup>32</sup> F. Gómez Redondo, *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, Alcalá de Henares 1996, p. 17.

<sup>33</sup> Nel suo libro su Jiménez del 1978, De Cesare affermava: «Jiménez continuò nel solco da lui stesso tracciato»: soltanto nella *sua* poesia «sentiva di poter esprimere le ragioni esistenziali che stavano alla base del suo essere poeta» (G. B. De Cesare, *Specchio nell'ombra. Un itinerario per la lettura di Juan Ramón Jiménez*, Roma 1978, p. 88).

<sup>34</sup> A questo proposito, F. J. Blasco nota che «El ideal de pureza juanramoniano difiere totalmente de las líneas generales de la poesía pura de los del 27 y la distancia no es menor en cada uno de los presupuestos en que dichas líneas se apoyan» (*Poética de Juan Ramón*, Salamanca 1981, p. 190).



Monica Lanzillotta

## Materiali pavesiani

L'Archivio Pavese, conservato al Centro Studi di Letteratura Italiana in Piemonte 'Guido Gozzano', è costituito da due nuclei: il Fondo Sini e il Fondo Einaudi. I fogli qui pubblicati, rinvenuti nell'Archivio Einaudi, vanno ad aggiungere qualche informazione ulteriore a quanto si conosceva delle 'carte' di Pavese e rivelano quanto ancora si debba conoscere. Sono due elenchi di materiali (libri e carte), trovati nella casa dello scrittore e nel suo studio einaudiano pochi giorni dopo la sua morte. Il primo elenco, conservato in copia manoscritta e dattiloscritta, è stato redatto da Giulio Einaudi per i famigliari di Pavese; il secondo, conservato in copia dattiloscritta, è stato steso da Massimo Mila per Italo Calvino, come si deduce dall'annotazione manoscritta «originale a Calvino, 14.9.'50», posta in testa a questo elenco. Accompagna questi due elenchi una lettera di ringraziamento della sorella dello scrittore (conservata in copia manoscritta).

Del materiale qui elencato, molto è stato pubblicato, molto è da pubblicare; quest'ultimo può rivelarsi una documentazione preziosa se si tien conto che lo scrittore piemontese aveva l'abitudine, specie negli anni giovanili, di conservare le minute di tutto ciò che scriveva (dei lavori scolastici, dei tentativi poetici e narrativi, delle lettere che scriveva), i biglietti da visita, le lettere che riceveva, i promemoria, le note di lettura, le indicazioni bibliografiche, e quasi sempre con l'indicazione della data.

Torino, 14 settembre 1950

Famiglia Sini  
Via Lamarmora 35  
Torino

Vi allego una copia dell'elenco dei libri e delle carte rinvenuti nello studio di Cesare Pavese il 30.8.'50, nonché l'elenco dei manoscritti rinvenuti a casa.

Cordialmente.

Giulio Einaudi Editore

Elenco dei Libri e delle Carte rinvenuti nello studio di  
Cesare Pavese il giorno 30.8.1950, ore 9, 45.

A) Libri e dattiloscritti

1. Bonazzi *Dizionario greco-italiano*
2. Zingarelli *Vocabolario della lingua italiana*
3. Cassel's *English Dictionary* (con firma di Pavese)
4. Lysle-Gualtieri *Dizionario italiano-inglese* (II volume, dall'italiano)
5. Langenschildt *Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano* (2 voll.)
6. Pechenino *I verbi e le forme verbali*
7. O. Nazzari *Il dialetto omerico*
8. - *Homeri carmina ... graece et latine*, Ed. Didot, 1853
9. Melville *Moby Dick*, Ed. Frassinelli (15.5.50)
10. - *La Sacra Bibbia* (firma Sini)
11. W. Whitman *The complete Poetry and Prose of W. Whitman* (Ed. Pellegrini & C., New York)
12. W. Whitman *Poems and Prose* (Viking Press); del dott. Einaudi
13. Margaret Mead *Male and Female* - insieme al ms/della traduzione per la Casa Einaudi
14. - *Homeri Ilias graece et latine* (Basilea 1779)
15. C. Pavese *La luna e i falò* ('copia corretta' di pugno di Pavese - da tenere per le ediz. seguenti - da lasciare alla Casa editrice)
16. A. Puskin *Eugenio Oneghin* (ediz. Einaudi; copia di Pavese)
17. Bozze di stampa delle *Foglie d'erba* di W. Whitman nella traduz. Giachino (a disposizione del traduttore per la revisione)

18. Bozze corrette della traduz. dell'*Iliade* con il «si può stampare» di pugno di Pavese
19. Seconde bozze delle *Foglie d'erba* di W. Whitman
20. Testo e traduzione di un libro inglese senza titolo visibile, contrassegnato col segno («da lasciare alla casa ed.»)
21. Dattiloscritto della traduz. del *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, a cura di Domenico Fajella
22. Dattiloscritto della traduzione della *Rinascenza americana* di Mathiessen
23. Ms/ della traduzione *I ghiribizzi di Marianna* di De Musset, a cura di Richelmy
24. Ms/ della traduzione di *Fantasio* di De Musset
25. Testo e traduzione di M. Leenhardt, *Do Kamo - La personne et le mythe dans le monde mélanésien*
26. Traduz. di *Il diavolo bianco* di J. Webster, a cura di Giachino
27. Mircea Eliade *Techniques du Yoga* (ed. Gallimard), con dedica dell'autore a E. De Martino
28. Traduz. del numero precedente, a cura di Anna de Martino
29. Traduz. del *Trattato di storia delle religioni di Eliade*
30. Testo inglese dattiloscritto di *The private eye. A novel by Williams Hense Weaver*; con lettera di presentazione di Elena Craveri Croce
31. 1<sup>e</sup> bozze (parzialmente in doppia copia) e dattil. della traduz. dell'*Iliade*
32. Indice dei nomi manoscritto del Frazer, *Il ramo d'oro*
33. Bozze di stampa e dattiloscritto del Kerényi, *Miti e misteri*
34. Dattiloscritto della prefazione al Frazer, *Il ramo d'oro*
35. Una copia spaginata del Frazer, *Il ramo d'oro*, nella trad. di Lauro De Bosis, ediz. Stock, usata come ms/ per l'ed. Einaudi
36. Bz/ di stampa del Frazer, *Il ramo d'oro*
37. Dattiloscritto de *La luna e i falò* con la data 18 sett. - 9 nov. 1949 di pugno di Pavese
38. Dattiloscritto e prime bozze di Falqui, *Prosatori e narratori del Novecento ital.*
39. Bozze della prefazione al W. Whitman (bozze pag. 79-168) ; a disposiz. di Giachino
40. Dattiloscritto della trad. di W. Whitman, *Foglie d'erba* (come sopra)
41. Bozze di stampa corrette de *La bella estate* (in disordine)
42. Bozze di stampa (da 263 a 676) di W. Whitman, *Foglie d'erba* (v. n. 39)
43. 1 cartella di 7 disegni di Zancanaro
44. Saggio di trad. di Sergio Romagnoli, intitolato *Nell'Hotel de la Mele*
45. 1 cartella con appunti vari di Pavese per una riunione editoriale del mercoledì

46. 1 n° della rivista «Perspective» (italian issue. Spring Summer 1950) con una novella sua, *The Fiestas*
47. Un n° di «Rinascita» con recensione di *La luna e i falò*
48. Un articolo di Richelmy sul Premio Strega, comunicato dall'«Eco della Stampa»
49. 1 n° (luglio '50) della rivista «Emilia»
50. Dattil. traduz. libro III *Odissea*
51. Idem c.s. del I libro, in doppia copia
52. Dattil. traduz. *Iliade* (per singoli libri, ma non in ordine)
53. Dattil. della traduz. libro XXII dell'*Iliade*
54. 8 mandati pagamento stipendi, personali
55. 1 n° della rivista «Italia agricola» nov. '48
56. 1 busta fotografie Premio Strega
57. 8 copie suo ritratto pubblicitario e i fotomontaggi su *La luna e i falò*
58. Bozze e dattil. della prefaz. al *Fiore del verso russo*
59. Indice ms/ e dattil. del *Decameron*
60. Dattil. di *Tra donne sole*
61. id. di *Diavolo in collina*
62. Libretto personale di iscrizione alla Mutua Malattie
63. Tessera d'onore Associaz. Amici dell'Unità
64. 2 copie de «Il sentiero dell'arte» (15.3.'49) col suo articolo *Poesia e libertà*
65. nn. 2-3 rivista «Galleria» (ott.-dic. '49) col suo articolo *La selva*
66. «Unità» 13.7.49 con articolo di Monti segnato a matita
67. «Nuova Stampa» 3.2.49
68. Cataloghi editoriali
69. 1 cartella di situazioni editoriali, prospetti, resoconti di sedute editoriali
70. Altra cartella come la precedente
71. Altri fogli di pubblicità Einaudi
72. 1 cartella di giudizi, fascette e pubblicità editoriale
73. 1 cartella (come 69/70)
74. 1 copia dell'*Antologia Einaudi* con dedica autografa di Pavese 17.3.50
75. 1 copia delle *Donne di Messina* di Vittorini con dedica dell'A. agli amici di casa Einaudi
76. 1 copia nuova de *La luna e i falò*
77. 1 copia del volume di G. Cocchiara, *Genesi di Leggende* (con dedica dell'A.)
78. 1 copia del volume di Fitzgerald, *The Great Gatsby* con dedica autografa «a Maria Livia» (si consegna al prof. Serini)
79. 1 copia della traduz. in slovacco del *Compagno*

80. R. Boccassino *La religione dei primitivi*  
 81. M. Tobino '44-'46  
 82. Sartorio *Memorie* (copia personale)  
 83. G. Devoto *Studi di stilistica* (con firma di Pavese)  
 84. Rousseau *De l'inegalité*  
 85. Opuscolo III pagina del Giornale Radio  
 86. Rinaldi A. *La notte*  
 87. Lea Quaretti *La voce del fiume* (con dedica dell'A.)  
 88. R. Pane *Architettura e arti figurative*  
 89. A. Barolini *Il veliero sommerso*  
 90. F. Matacotta *Naialuna* (con dedica dell'A.)  
 91. A. Balena *Manualetto italo-abissino*  
 92. A. Balena *Basim il fabbroferraio*  
 93. E. Miscia *Re di picche* (con dedica dell'A.)  
 94. E. Montale *Quaderno di traduzioni*  
 95. Untersteiner *Estratti da Dioniso*  
 96. B. Alterocca *Mafia perbene* (con dedica dell'A.)  
 97. G.A. De Francesco *Abbozzi e appunti poetici dello zibaldone*  
 98. 2 copie di «Minerva» marzo '48 con un articolo di Pavese *America, oggi*  
 99. 1 copia (personale) del Berlioz, *Europa musicale*  
 100. «La nuova civiltà» gennaio-febbraio '49  
 101. Ramuz *Les grands moments*  
 102. Tommaseo *Canti del popolo greco*  
 103. R. Boccassino *La religione dei primitivi* (estratto)  
 104. n. luglio '49 della rivista «Humana»  
 105. n. 2/ anno I «Inventario» con lettera di R. Poggioli

## B) Corrispondenza recente, trovata chiusa sul tavolo

1. Una lettera di Pina della Verde, dalla sede di Roma, in data 26 agosto 1950, di carattere editoriale
2. Una lettera ms/ di Pannunzio, su carta intestata del «Mondo», a proposito di un romanzo proposto da Pavese (ma non suo) per la pubblicazione a puntate, e con ringraziamenti per le sue parole di approvazione della rivista
3. «Selezione» indirizzato a Pavese (n. di settembre)
4. 1 cartolina a firma Evelina da Moncalvo
5. 1 cartolina a firma Ciccio Lola
6. Indirizzi di collaboratori e di amici di pugno di Pavese
7. Elenco opere in lavorazione
8. 1 copia delle norme redazionali

9. Una cartella di corrispondenza e appunti di natura editoriale. Contiene tra l'altro: 1 lettera di Pavese a G. Einaudi, che restituiamo al destinatario; 1 lettera di Pavese a Muscetta, in brutta copia e due dattil. in data 23.9.49, a difesa della collana etnologica; 5 cartelle dattil. di *Appunti per la premessa (non pubblicabile) di una rivista di pura cultura* (personale), consegnato a Balbo

### C) Manoscritti letterari

1. 1 fascicolo dattiloscritto di 12 pagg. più 1 bianca, contenente poesie di Pavese, inglesi e italiane, con titolo e data di pugno suo: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* 11 marzo-10 aprile '50
2. ms/ di suo pugno di una poesia *Ad Afrodite*
3. ms/ di suo pugno di una poesia *A Dionisio*
4. ms/ di un racconto *Una sera vede Linda sola .../ ... fischio e fumo del treno che scompare*
5. 1 pag. manoscritta sull'impiego dell'arma atomica
6. 1 pag. manoscritta con appunti p. Una dedica in inglese
7. Dattiloscritto di un articolo *Raccontare è monotono* datato 6.XII.49 Varigotti
8. Dattil. di un articolo *La poetica del destino* in 2 copie, di cui 1 non completa, datato 13.1.50
9. Dattil. di un articolo *Cultura americana e cultura democratica* (in doppia copia)
10. 2 cartelle scritte a matita con la trama di un racconto o di un film
11. 2 copie dattil. di un articolo *Poesia è libertà* (con data cancellata 31.XII/8.1.49)
12. 2 cartelle dattil. di pubblicità Einaudi
13. 1 pag. dattil. di argomento politico (in doppia copia)
14. Altro esemplare del n° 12) leggermente diverso
15. Soffietto editoriale Philippon *Origini e forme del mito greco*
16. ms/ di suo pugno e dattil. della prefaz. al *Fiore del verso russo* (V. N° 58 altro elenco)
17. Dattil. di un articolo *L'umanesimo non è una poltrona* (in doppia copia)
18. ms/ di suo pugno e dattil. per la schedina di *La luna e i falò*
19. pag. manoscritta con titoli di 3 articoli suoi
20. 2 op. di un catalogo della *Mostra di Disegni* del pittore Ernesto Treccani, con 2 poesie sue del '45
21. schedine edit. da *Il compagno* e *Prima che il gallo canti*
22. 1 cartella verde contenente traduzioni da W. Whitman



23. brutta copia di una lettera (caro Sanguineti) con un giudizio su un manoscritto
24. brutta copia di una lettera al dr. Nicola Enrichens (S. Stefano Belbo) con un giudizio letterario

#### D) Corrispondenza privata

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| 1. ms/ di una lettera: cara P.     | } senza data, trovate dentro l'estratto della<br>} <i>Introduzione ad Anatole France</i> di A.M. Salvatorelli |
| 2. ms/ di altra lettera come sopra |   |

Consegnate alla Famiglia

---

Originale a Calvino  
14. 9. '50

### Manoscritti di Pavese rinvenuti a casa sua

30 agosto 1950, pom.  
31 agosto 1950, pom.

- A) Una grossa cartella intitolata di suo pugno *Racconti e poesie inediti* contiene:
1. 1 foglio manoscritto col titolo *Prose e poesie d'avanzo* e l'indicazione, in parte cancellata, delle cose che mancano
  2. 1 copia dattiloscritta intera, e una parziale, del film *Il serpente e la colomba* (il cui ms. è tra le carte trovate in ufficio), con relative 'Osservazioni'
  3. Copia ms. a penna del film *La donna del teatro* (di cui esistono un abbozzo a matita nelle carte trovate in ufficio)
  4. 2 copie dattil. del film *Amore amaro*, con relative 'Osservazioni'. Le due copie sono diverse l'una dall'altra
  5. Dattil. d'una trama di film senza titolo, con personaggi Bianca, Carletto, Alda (sono 11 cartelle)
  6. Ms/ d'una trama di film senza titolo, datato 10 aprile '50 (sono 6 cartelle a penna e 2 a matita; personaggi Giorgio, Giulianella, Jack)

7. Copia dattil., con correzioni e molto usata, delle poesie italiane e inglesi trovate in copia pulita in ufficio
8. 2 copie dattil. (una datata 18 marzo '50) del film *Le due sorelle ovvero Breve libertà ovvero Gioventù crudele ecc.*
9. 2 copie dattil. d'una trama di film tratta da *Il diavolo sulle colline*, una datata 8 marzo 1950
10. Lettera a Musso, in data 15 marzo 1948, contenente una diffusa trama di film (3 cartelle)
11. Due poesie dattil., datate '23 giugno '46' (a matita) e 'metà giugno '46' (a macchina).
12. Dattil. (2 cartelle) di un articolo o racconto *Lavorare è un piacere*; reca annotato a matita «L'ora del popolo (18 marzo '46)».
13. Dattil. di un articolo o racconto *Anni* (2 cartelle); reca annotato a matita «Giornale del Mattino (23 genn. '46)».
14. Novella *Il Gruppo*, ritagliata dal «Messaggero» 22 nov. '41 e inoltrata su un foglio
15. Dattil. della novella *La libertà*, pubbl. in «Minerva» del 30.9.41
16. Racconto *L'avventura* ritagliato da «Primato» del 1° sett. 1941 e incollato
17. Ms/ del racconto *Fedeltà* (23 pag. datate ott. '38)
18. Ms/ del racconto *Il campo di grano* (23 pag. datate luglio-agosto 1938)
19. Ms/ di un racconto senza titolo (19 pagg.) datato giugno-luglio 1938
20. Ms/ di una scena dialogata tra Adamo ed Eva, intitolata *Si parva licet*, datato febbraio '38 (la sig.ra Pivano ne possiede una copia definitiva)
21. Ms/ di un racconto intitolato *Suicidi* (25 pag.) datato 1-13 gennaio 1938
22. Ms/ di un racconto intitolato *L'idolo* (35 pag. molto confuse) datato 4 agosto '37
23. Ms/ di un racconto intitolato *Carogne* (40 pag.) datato 20 giugno-7 luglio '37
24. Ms/ di un racconto intitolato *Temporale d'estate* (20 pag.) datato 30 maggio-9 giugno 1937)
25. Ms/ di un racconto intitolato *Amici* (15 pagg.) datato maggio '37
26. Ms/ di un racconto intitolato *Notte di festa* (33 pagg.) dat. 5 marzo-29 marzo 1937
27. Ms/ di un racconto intitolato *Primo amore* (21 pagg.) dat. 23 genn-12 febb.'37
28. Ms/ di un racconto intitolato *L'intruso* (15 pag.) 30 dic.-14 genn. 1937.
29. Ms/ di un racconto intitolato *Misoginia* (14 pag.) 16-24 dicembre 1936.
30. Ms/ di un racconto intitolato *Viaggio di nozze* (20 pagg.) 24 nov.-6 dic. '36
31. Ms/ di un racconto intitolato *Jettatura* (6 pagg.) 11-13 nov. 1936

32. Ms/ di un racconto intitolato *Terra d'esilio* (cancellato il titolo *Solitudine*; 24 pagg.) 5-24 luglio '36
33. Fascicoletto dattil. di *Poesie del disamore* (1934-1938). Reca a matita l'annotazione: «il più organico degli scarti precedenti»
34. 28 pagine di poesie, ms/ e dattil., dal 1930-31 al '40
35. Ms/ del romanzo *Ciau, Masino*, 273 pagg. entro una cartella verde

B) Una cartella intitolata di suo pugno *Saggi letterari*; contiene:

Un foglietto in velina con l'indicazione degli scritti mancanti (Prefazioni: *Moll Flanders*, *Moby Dick*, *Riso Nero*, *David Copperfield*, *Benito Cereno*, *Mediocrità*, *Autobiogr. di Alice Toklas*, *Tre esistenze*, e gli articoli su Sinclair Lewis, in «Cultura» 1930 e su *O. Henry o del trucco letterario*, in «La Nuova Italia» 1934).

1. *La narrativa contemporanea italiana ispirata al marxismo* (1 cartella)
2. Robert L. Stevenson (3 cartelle, 14.6.'50)
3. *Due poetiche* (4 cartelle, reca l'annotaz.: "rifatto il 14.6.'50")
4. Conversaz. radiofonica, in data 17.6.'50
5. Due cartelle dattil. senza titolo, di risposta a F. Fortini, in difesa degli studi di etnologia, civiltà primitive, ecc. 17.3.'50
6. *La grande angoscia americana* (9 marzo, per la morte di Lee Masters).
7. *Cultura americana e cultura democratica* (28 febr. '50)
8. *Due poetiche* (13 febr. '50) (V. N° 3)
9. *Il mito* (27-29 genn. '50)
10. *La poetica del destino* (13 genn. '50)
11. Prefaz. all'*Iliade* (dic. '49)
12. *L'arte di maturare* (14-16 ag. '49)
13. *Raccontare è monotono* (6-12 ag. '49)
14. *L'umanesimo non è una poltrona* (20 febr. '49)
15. *Poesia è libertà* (31 dic.-8 genn. '49) (con accluso un giudizio di Balbo)
16. *Raccontare è come ballare* (8 sett. '48)
17. Recensione o presentazione di Kerényi e Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*
18. *Lecture classiche del dopoguerra*, apr. '48
19. *Hanno ragione i letterati* (4 febr. '48)
20. *Risposta a inchiesta Onofri*
21. Recensione al *Sentiero dei nidi di ragno* (16 ott. '47)
22. *Ieri e oggi* (ritagliato dall'«Unità» 3 ag. '47)
23. *Un negro ci parla* (radio, maggio '47) (su *Ragazzo negro* di R. Wright)
24. *Un libro utile* (9 marzo '47)
25. Prefaz. ai *Racconti di mare e di costa* di Conrad (26 ag. '46)

26. *Paesi tuoi* (11 luglio '46)
  27. *Dove batte la storia* (ritagliato dall'«Unità», 6 giugno '46)
  28. *Pieretto* (ritagliato dall'«Unità», 19 maggio '46)
  29. *Le parole* (ritagliato dall'«Unità», 8 maggio '46)
  30. *Il compagno* (ritagliato dall'«Unità», 1 maggio '46)
  31. *Il comunismo e gli intellettuali* (14-21 apr. '46)
  32. *Maturità americana* (ritagliato da «Aretusa» marzo '46)
  33. *Ragioni di Pavese* (inedito) (5 febr. '46) (risposta a un'inchiesta di «Aretusa»)
  34. Recensione di *Guerriglia nei Castelli romani* di Pino Levi («Nuova Europa» 18 genn. '46)
  35. *Di una nuova letteratura* (26 genn. '46)
  36. *Di un piccolo libro* (12 nov. '45)
  37. *Il fascismo e la cultura* (inedito, ott. '45)
  38. *La selva* (9-11 sett. '45)
  39. *Leggere* (ritagliato dall'«Unità» 20 giugno '45)
  40. *Ritorno all'uomo* (20 maggio '45)
  41. *I morti di Spoon River* (nel Saggiatore, n° 1)
  42. *Interpretazione di Walt Whitman poeta* (estr. dalla «Cultura» luglio-sett. '33)
  43. *Dreiser e la sua battaglia sociale* (estr. dalla «Cultura» apr.-giugno '33)
  44. *J. Dos Passos e il romanzo* (estr. dalla «Cultura» genn.-marzo '33)
  45. *Sherwood Anderson* (estr. dalla «Cultura» aprile '31)
- C) Manoscritti sciolti: brutte copie delle ultime poesie, di alcune trame di film e di alcune lettere inglesi a Doris a proposito dei film stessi. Più due copie dattil. della conversaz. radio e una di *La narrativa contemporanea ispirata al marxismo*.
- D) Grosso manoscritto del diario intitolato: *1935-1950. Il mestiere di vivere* (pagine 298).
- E) 9 cartelle in cui sono ordinati i manoscritti di tutte le sue opere pubblicate in volume o in riviste e giornali.
- F) Un quaderno con le trad. del II dell'*Iliade* (1-368), il V dell'*Odissea* e le *Coefore* (1-583).
- G) Un quaderno con le trad. dell'*Edipo Re* e del *Fedone*.

- H) Quaderno con esercizi di greco: *Iliade III, Per l'invalido* (Lisia), I dell'*Anabasi, Liriche*, X dell'*Odissea*.
- I) Altro quaderno con trad. dal XXIV dell'*Iliade*, seguito delle *Coefore*, II dell'*Iliade* (369-877), *Odissea XI*.
- L) Traduzioni dal greco in fogli sciolti: *Iliade V*; imprese di Diomede; *Iliade X, Doloneia; Teogonia; Odissea XI, Neküia; Iliade I, Peste-ira; Contrattacco delle navi; Ad Afrodite*.
- M) Un fascicoletto di 'Appunti da G. Bruno, Dilthey e Béguin'.
- N) La tesi di Laurea *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, in due copie: una dattiloscritta e un ms/ a matita, praticamente indecifrabile.
- O) Una cartella che reca di pugno di Pavese l'indicazione: «Traduzione di *Der Wille zur Macht* ('44-'45) e della *Weltgeschichte Betrachtungen* '44-'45». Le due traduzioni sono ms/, rispettivamente di 184 pagg. numerate sul recto e sul verso, e di 97 pagg. numerate solo sul recto. Occorrerà vedere se le due opere sono complete.
- P) Una grossa cartella azzurra con l'iscrizione «luglio '25 - primav. '32» contenente poesie e prose giovanili. Vi si distingue:
1. un gruppo di poesie dattil. dal luglio 1925 al 25 sett. 1927
  2. un racconto di 44 cartelle scritte a matita copiativa, *Brividi bui di sogno*, 1° ott.-6 ott. 1927
  3. altre poesie e prose brevi, sciolte, di ott. e nov. 1927, due racconti senza titolo e forse incompiuti (*Un giovane di 19 anni si è ucciso con un colpo di rivoltella* e *Era un giovane professore molto triste e assorto ...*) e ancora poesie dattil. per tutto il '28
  4. *La trilogia delle macchine* (tre racconti dedicati a Sturani)
  5. Un fascicolo di poesie del '28, dattil., isolate e ordinate da Pavese, come da dichiarazione nell'interno della copertina
  6. La poesia di Ripp. *Primo ed ultimo saggio di C.P. 25 gennaio '29* (ms/ dedicato a Giacchero)
  7. Copia ms/ della canzone *Big city blues*
  8. Un gruppo di poesie del '29, ms/, intitolato *Blues della grande città*
  9. Un saggio *Problemi critici del cinematografo*, ms/, 28 maggio-6 giugno 1929
  10. *Arcadia*. Novella ms/ dedicata a Giacchero, 21 sett.-7 ott. 1929

11. *Vita notturna ovvero il dialogo dell'amicizia perduta*, racconto ms. 26 genn.-2 febbraio 1930
  12. *Di un nuovo tipo d'esteta*
  13. Poche poesie ms/ intitolate collettivamente *Rinascita*
  14. *Sinclair Lewis*, saggio critico dattil. 15-20 maggio 1931
  15. Foglietti sciolti, sguaiatissimi, con appunti di poesie e di *Ciau, Masino*, frasi dialettali piemontesi e di slang, pressoché indecifrabili
- Q) Una grossa cartella gialla con l'indicazione: «Fallimenti '41, '42 e '47». Vi si distinguono:
1. due abbozzi narrativi di 7 e 4 pag. ms/, uno datato 16 febr. 47, con riferimento alla guerra partigiana; poi, dentro, un'altra cartella interna con l'indicazione *Frammenti staccati*
  2. un racconto *La Famiglia* di 91 pag. ms/
  3. una analisi di se stesso, con lettera a una destinataria
  4. una specie di componimento scolastico burlesco
  5. un grosso ms/ narrativo senza titolo, protagonista Amelio, 59 pag. ms/ dic. '41
  6. altro ms/ narrativo troncato a pag. 32
  7. altro ms/ 30 luglio '42
  8. ms/ *Il sangue* 8 giugno '42 (1 pag.)
  9. *La feria* 29 aprile '42, parte dattil. parte ms/
  10. ms/ 9 e 10 maggio '42 e altro 26 febr. '42. Spesso incompiuti e informi.
- R) Una grossa cartella verde, con l'indicazione «Inizio febr. '27»: contiene un'enorme e fittissima congerie di grossi fogli e fascicoli ms/, con esercizi di scuola, traduzioni (forse tutte le *Odi* di Orazio), componimenti e saggi (sul Carducci), la trad. del *Prometheus unbound* di Shelley (in un quaderno), ecc.
- S) Un grosso mucchio di fogli formato protocollo con ogni sorta di scritti in poesia o in prosa (il primo si intitola *Il patriottismo di W. Whitman*), brutte copie di lettere (per lo più corrispondenza letteraria, con Antonicelli, Debenedetti, riviste, editori, ecc.), apparentemente dal 1925 al 1934. Un fascicoletto inizia con una pag. di trad. dal *Romeo e Giulietta*, poi continua con tutt'altro. Un fascicoletto di poesie per canzonette (*Ilia*, il *Blus delle cicche*) parte ms/, parte dattil.
- T) La Pornoteca.

- U) Un fascicolo di poesie chiuso con una fascetta di carta su cui è scritto; «Gedichte vom ersten (1922) bis zu zusammengesetzten in dem April des 1925».
- V) Un pacco di 'Componimenti di liceo'.
- X) Un pacco di taccuini d'appunti vari.
- Y) Altro pacco di taccuini di formato minore.
- Z) Un intero cassetto del canterano contiene, insieme a lettere di altri a P., giornali, riviste, ecc., tutte le recensioni, anche minime, di libri di P., accuratamente ripartite e ordinate.

Da casa di Pavese, 30-31 agosto 1950.

(Massimo Mila)

---

La famiglia Sini avrebbe inviato, dopo qualche giorno, questa lettera di ringraziamento a Giulio Einaudi:

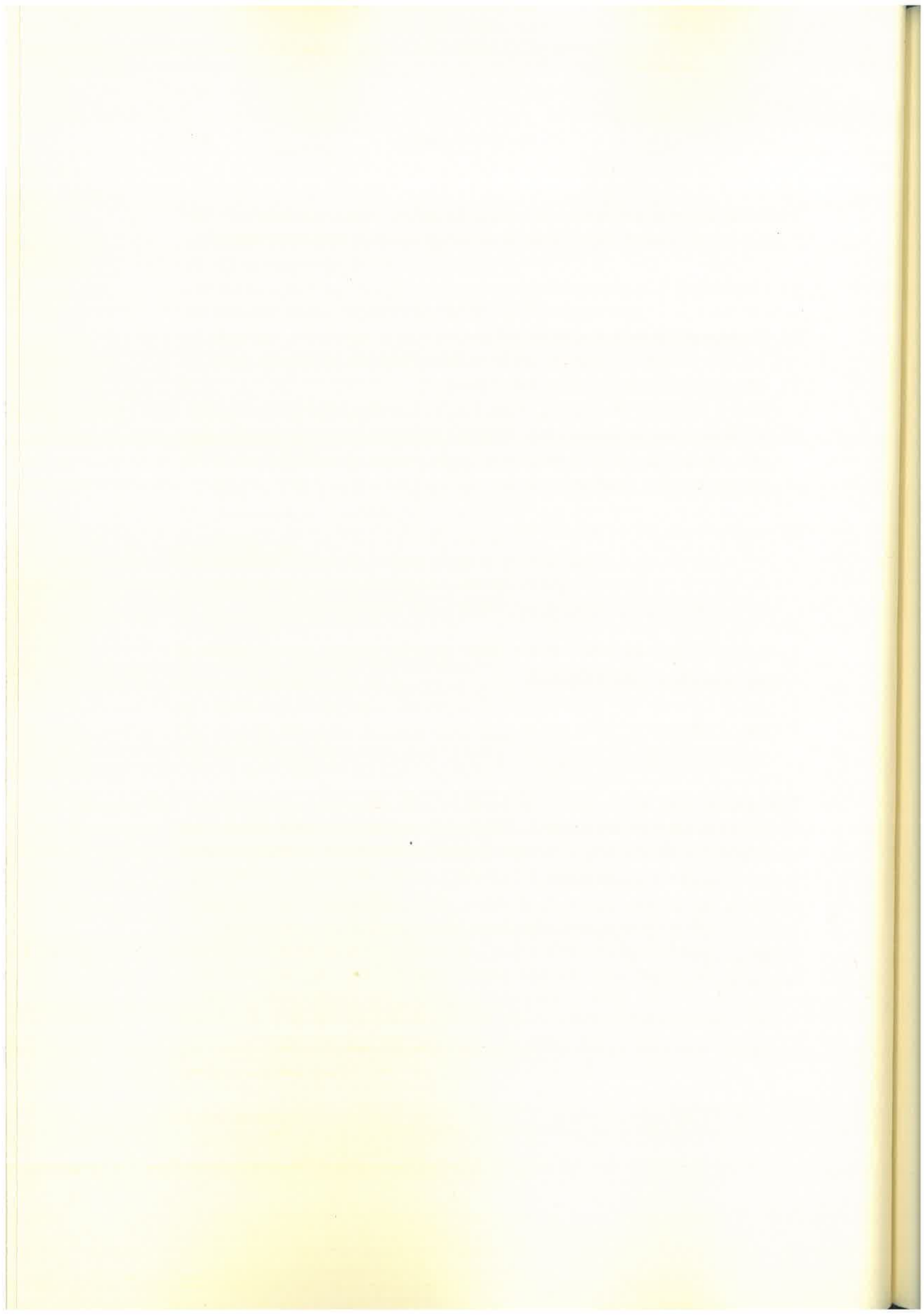
Torino, 2 settembre 1950

Egregio Dottore,  
la dimostrazione di affetto e di stima tanto spontaneamente tributata al mio caro fratello Cesare, e le Sue costanti premure mi hanno profondamente commossa e confortata.

A Lei in particolare, ed a tutti gli amici, suoi collaboratori e compagni di lavoro, il mio ringraziamento sincero e la mia profonda riconoscenza.

Distintamente La saluto.

Maria Sini Pavese





Vincenzina Levato

## Giorgio Manganelli: una teoria della letteratura

### 1. La tentazione del nulla

Scrittore eccentrico, a volte ambiguo e oscuro, spesso esoterico, autore di ardite invenzioni, chiuso in una nevrotica solitudine, Giorgio Manganelli è anche dal punto di vista letterario un appartato nel panorama culturale degli anni in cui svolse la sua attività e persino nell'ambito della neo-avanguardia, tanto che Italo Calvino lo definì «il più italiano degli scrittori e nello stesso tempo il più isolato nella letteratura italiana».<sup>1</sup> La sua scrittura maniacalmente esatta, fulminante e concisa pur nell'ampiezza e nella preziosa elaborazione dei periodi, si esercita nell'attraversamento dei territori più impervi della letteratura, nell'esplorazione delle sue ragioni più profonde. I suoi libri, senza trame immediatamente riconoscibili, caratterizzati dall'azzeramento di tutte le 'storie' tradizionalmente intese, intessuti di metafore, di risposdenze, di ossessivi e ossessionanti richiami interni, si interrogano sull'assurdità del mondo, sul ruolo dello scrittore sempre più insidiato dall'insensatezza crescente, sulla letteratura considerata come 'menzogna', mistificazione, inganno; danno l'impressione di essere dei ricami infiniti, infaticabili sul niente, sul non-senso, sul paradosso, nell'impresa quasi impossibile di conferire realtà all'inesistente, di afferrare i contorni labili del non-essere, di precisarne i dettagli, che non sono altro che traduzioni di fantasmi della mente, tentativi di da-

<sup>1</sup> Cfr. la sua *Introduzione* a G. Manganelli, *Centuria*, Milano 1995, p.10.

re concretezza di immagini alla realtà immateriale dei pensieri.

L'operazione letteraria di Manganelli mira ad obiettivi non immediatamente identificabili. L'arduo sforzo stilistico, l'estrosa e difficile invenzione dei contenuti, la struttura che non si identifica con una trama, ma adotta nella maggior parte dei casi la forma del trattato e un procedimento argomentativo e ipotetico (anzi 'iperipotetico'), sono tutti elementi proposti a una ricerca totale, di un altrove che spesso coincide con il nulla, di un tempo senza tempo, di una non-esistenza che viene ad assumere tutti i connotati, i colori, le forme dell'esistente. In *Agli dei ulteriori* (1972) Manganelli scrive: «Posso illudere me stesso dell'esistenza di un nulla così articolato da essere [...] niente altro che un esistente».<sup>2</sup> La letteratura celebra l'esistenza dell'inesistente tramite macchinose invenzioni linguistiche e prodigi verbali, è un infinito esercizio sul nulla e su di esso si fonda, per cui scrivere equivale ad ingravidare «di seme verbale l'utero morto del nulla».<sup>3</sup> È così che *Nuovo Commento* (1969), libro estremamente astratto e intellettualistico, nel quale le «questioni categoriali» predominano in modo assoluto sul contenuto, si costruisce come commento intorno a un testo che non esiste, ma, come l'Ade di *Hilarotragoedia* (1964), viene continuamente sottratto e negato. L'avvicinamento a questo luogo centrale, «pozzo natale e mortale», «nulla sceltosi sotto forma di testo», è tentato attraverso il movimento a spirale di un intricato sistema di note e contronote, ipotesi che sgorgano da altre ipotesi, che si incastrano e si escludono a vicenda. Il contatto, apparentemente conseguito, è sempre eluso. *Hilarotragoedia* è un'altra versione di *Nuovo Commento*: qui la «levitazione discenditiva» dovrebbe culminare nel raggiungimento dell'Ade, ma non è altro che un avanzamento nel nulla, un procedere verso un luogo assente. La palude di *La palude definitiva* (1991) è una «alternativa al nulla», ma è pure garanzia che il nulla esiste, «essere del non essere». L'oggetto dell'amore del cavaliere errante attraverso lo scenario surreale, acquoso e perennemente metamorfico della palude, non può che essere un «femminino nulla», che risulta dalla concentrazione del nulla in

<sup>2</sup> Manganelli, *Agli dei ulteriori*, Torino 1972, pp. 25-26.

<sup>3</sup> Manganelli, *Nuovo Commento*, Milano 1993, p. 49.

un punto dello spazio: «Oh, amare ciò che non esiste, che sa di non esistere, che sa che noi sappiamo che non esiste, oh quale stremante dolcezza!».<sup>4</sup> Il buffone di *Encomio del tiranno* (1990), a cui spetta l'invenzione narrativa, è un «evocatore di inesistenze». Lo scrittore e la sua amata, protagonisti di *Amore* (1981), sono nullificati dalla loro reciproca assenza; ma l'amante vorrebbe disperatamente sottrarre al nulla la sua amata, riscattarla dalla sua prigione metafisica: «Vorrei scagliarti l'obolo di questa mia esistenza per farti misurabile e mondana». <sup>5</sup> *Rumori o voci* (1987), libro esasperatamente 'fonico', è una meditazione filosofica o teologica sul nulla, sull'assenza, sul silenzio. Infatti, ai sensi indagatori del viandante che si aggira nella confusione dei rumori infernali, quel continuo modularsi di suoni «pare ispirato da un sistema complicato ma innegabile di assenze, una sorta di parentela della carenza, una grande, generosa famiglia di consanguinei nulla». <sup>6</sup> *Sconclusione* (1976) è invece la storia di una metamorfosi, quella della condizione esistenziale e linguistica dell'uomo, che subisce diverse fasi evolutive o piuttosto involutive, fino a pervenire ad uno stato subesistenziale, di rarefazione, in una incipiente «regressione verso il nulla», progressiva omogeneizzazione alla natura della pioggia. L'unico abitante presumibilmente dotato di 'essere' di questo universo liquido e fluttuante, indistinto e mutevole, prefigurazione della 'palude definitiva', si abbandona perciò alla «degustazione di un'assenza», convinto che «la non esistenza va intesa come un grado negativo dell'esistenza». <sup>7</sup> Gli altri non-personaggi (un padre acquattato in un cassetto, varie madri nascoste nei posti più impensabili) sono «sapientemente tatuati su un cencio di nulla». Il protagonista di *Destarsi*, racconto compreso nella raccolta postuma *La notte*,<sup>8</sup> è dedito alla «delicata pratica dell'inesistenza» e ama una donna di cui ignora tutto tranne la sua «ambigua esitazione tra nulla e inesistenza». In *Afrore*, racconto del 1985, Manganelli enuncia perfino sottili distinzioni tra il 'nulla' e il 'niente': «Il

<sup>4</sup> Manganelli, *La palude definitiva*, Milano 1991, p. 83.

<sup>5</sup> Manganelli, *Amore*, Milano 1981, p. 79.

<sup>6</sup> Manganelli, *Rumori o voci*, Milano 1987, p. 25.

<sup>7</sup> Manganelli, *Sconclusione*, Milano 1976, p. 85.

<sup>8</sup> Manganelli, *La notte*, Milano 1996.

nulla è la condizione femminile (ciò è evidente) passiva, aerea, esilarante, somnessa, volatile, non statica ma intrinsecamente dinamica [...]. Il niente è mascolino, taciturno, spocchioso [...]. Noi incliniamo a credere che Dio stesse nel niente (ma non fosse il niente-di ciò oltre) e non nel nulla [...].<sup>9</sup> Il Nulla diviene, insomma, il protagonista discreto, invisibile, intermittente dell'opera di Manganelli, il quale lo ritrae in mille guise, gli dona mille voci per esprimersi, lo decompone e lo materializza in mille frammenti. La stessa letteratura è «un enorme nulla»,<sup>10</sup> «strumento di niente»<sup>11</sup> e il suo trafficare e giocare con l'assenza, il non-senso, la frammentazione, il non-essere, tende a conferire a questi termini un significato paradossalmente positivo.

## 2. Lo scrivere oscuro e la critica letteraria

La scrittura di Manganelli lascia ampi margini all'ambiguità e all'oscurità, che però, come lui stesso variamente sostiene, non sono altro che l'impulso per compiere ulteriori e più profonde scoperte, per penetrare l'essenza sconosciuta e impalpabile del Nulla. Andare alla ricerca dell'essenza della letteratura comporta questi pericoli, queste estreme avventure dell'intelletto. Ciò accade maggiormente in uno scrittore la cui mente è posseduta da una forte componente filosofica, che spesso fa sfumare nell'incorporeo, nel metafisico, nell'astratto anche gli oggetti più concreti e le forme più definite. Ma per Manganelli lo scrivere oscuro non assume valenze negative; anzi egli nega risolutamente che possa esistere una chiarezza in letteratura. Ponendosi sulla stessa linea di Paul Valéry per il quale la chiarezza consiste nella frequentazione dell'oscurità,<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Manganelli, *Afrose*, «Leggere» (41), maggio 1992, pp. 30-31.

<sup>10</sup> Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano 1982, p. 125.

<sup>11</sup> Manganelli, *Autori e trattori*, «Il Messaggero», 8 maggio 1989, ora in *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994, p. 124. Cfr. anche Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano 1985, p. 53: «Non sarà forse ogni linguaggio [...] un sistema di coerente follia, una delirante organizzazione del nulla?».

<sup>12</sup> Cfr. Manganelli, *Qualche licenza poetica contro la chiarezza*, «Il Messaggero», 27

Manganelli sostiene che «uno scrittore può essere oscuro perché è affascinato, è chiamato da una sorta di complessità che solo attraverso l'oscurità è conseguibile». <sup>13</sup> E in *Encomio del tiranno*: «Un libro serve a questo; l'importante è sondare la profondità dell'alba con occhi che conoscono le tenebre, e sono in grado di cancellarle». <sup>14</sup> La questione dell'oscurità in letteratura è mal posta a partire dai presupposti, perché il linguaggio attraverso cui l'operazione letteraria si attua, non è né intende essere chiaro; al contrario, «il linguaggio è serpentescia forma, animale lubrico». Lo scrittore inoltre deve provocare il lettore, indurlo ad intuire che «in quelle pagine oscure, velleitarie, acerbe, in quei libri faticosi, sbagliati, si nasconde una esperienza intellettuale inedita, il trauma notturno e immediabile di una nascita». <sup>15</sup>

Da ciò consegue l'inefficienza e l'illusoria opportunità della critica letteraria. Essa è letteratura sulla letteratura, pretende di spiegare ciò che di per sé rilutta ad essere dipanato, oltraggiato da una insultante luce chiarificatrice: «Le parole racchiudono una presenza notturna, ed è questa nerità verbale che è il contrassegno, il sibilo rettilineo della letteratura. Da ciò deriva che la critica non spiega, non chiarifica. [...] Introduce oscurità dove è illusoria chiarezza [...]». <sup>16</sup> E inoltre: «So anche che non vi è testo che possa aver ragione delle proprie intrinseche ambiguità, e che non vi sono parole che possano spiegare se stesse». <sup>17</sup> Sembra di leggere Blan-

febbraio 1987, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 40.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 43. Cfr. anche Manganelli, *Avanguardia letteraria*, in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 77: «Nell'opera onerosa e angosciata di produrre letteratura, il letterato non è che il testimone. [...] Egli è ambiguo a se medesimo; giacché, quando un'opera è fatta, egli ne sa su di essa quanto l'ultimo lettore».

<sup>14</sup> Manganelli, *Encomio del tiranno*, Milano 1990, p. 88.

<sup>15</sup> Manganelli, *La letteratura come mafia*, «Quindici» (9), marzo-aprile 1968, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 101.

<sup>16</sup> Manganelli, *Ma Kafka non esiste*, «Epoca», 15 novembre 1987, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 120.

<sup>17</sup> Manganelli, *Amore* cit., p. 19. Cfr. anche Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit. In questo libro Manganelli esplicita le ragioni della sua avversione alla critica letteraria. L'operazione di colui che pretende di leggere i libri per conto degli altri, cioè del «lettore di secondo grado» è letale, è un «presagio della fine del mondo». Il libro viene così «perduto, ucciso, distrutto». Ma l'errore più grave è quello di credere che il libro esiste, mentre, semmai, il vero testo è il lettore stesso (cfr. le pp. 116-117).

chot: «Incontrando il critico, il poeta incontra la propria ombra, l'immagine un po' nera, un po' vuota, un po' deforme di se stesso».<sup>18</sup>

In *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) Manganelli giunge a toccare punte teoriche estreme a proposito dell'atto di lettura e della letteratura nel suo complesso: «Un libro non si legge; vi si precipita; esso sta, in ogni momento, attorno a noi. [...] Non esistono altri libri; tutti gli altri libri sono nascosti e rivelati in questo. In ogni libro stanno tutti gli altri libri; in ogni parola tutte le parole; in ogni libro, tutte le parole; in ogni parola, tutti i libri».<sup>19</sup> Il lettore (o, meglio, il «rilettore») deve scovare le altre parole che si nascondono sotto quelle normalmente scritte e che sono latitanti nello spazio bianco tra segno e segno, può «sfogliare una parola», «leggere un suono». Il libro subirà allora una dilatazione, diventerà «tendenzialmente infinito», si presterà a generare innumerevoli libri 'paralleli'. Ciò può accadere perché il libro è un «luogo degli echi» o un «labirinto di tutti i possibili itinerari»,<sup>20</sup> dal quale discende l'illimitata ramificazione e l'inesauribilità del racconto. La 'riscrittura' manganelliana<sup>21</sup> si pone come traduzione in pratica letteraria di queste enunciazioni teoriche. Le parole si agglutinano intorno al testo originario e creano un ipertesto, il quale svela le infinite stratificazioni di senso che si celano nel libro apparentemente semplice, ovvio e univoco di Collodi, il quale, invece, sotto la lente minuziosamente indagatrice di Manganelli rivela una straordinaria complessità. Nello stesso tempo, la riscrittura si prospetta come un raddoppio di finzione, un potenziamento del valore artificiale della letteratura, denuncia il carattere ripetitivo della letteratura di cui comunque si serve per fare altra letteratura, esaspera la diversità genetica della creazione letteraria rispetto alla realtà, l'idea della letteratura come finzione tanto più capace di suscitare piacere quanto più l'inganno è perfetto e la mistificazione verosimile.

<sup>18</sup> M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino 1977, p. 436.

<sup>19</sup> Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino 1977, p. 101.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>21</sup> Manganelli è autore di un'altra riscrittura: *Cassio governa a Cipro*, Milano 1977. Si tratta di una riduzione-manipolazione dell'*Otello* di Shakespeare.

### 3. L'ossessione del linguaggio e il trionfo della retorica

La questione dell'oscurità e della non-comunicatività della parola si amplifica nel problema della struttura, dell'ordine che armonizza e razionalizza il caos e anzi convive con esso («Tutto è caos, tutto è geometria»).<sup>22</sup> Le due prospettive non si escludono a vicenda; il compito precipuo della letteratura è infatti quello di «dare testimonianza del linguaggio». A Manganelli interessa

ritrovare la totalità del momento linguistico che è un momento estremamente ampio, tanto che non può non affondare le sue estremità in quello che ci può essere di più oscuro, di più tenebroso ed enigmatico [...]. Questa restituzione dell'enigma, della smentita alla comunicazione, quel non voler dire è la durezza della parola, è la sua consistenza più profonda e sistematica [...]. Ma il non-comunicare non significa astrarsi dalla struttura. Significa adoperare la struttura in modo tale che il significato non cada direttamente sul lettore ma venga spostato e al lettore arrivi quello che ho chiamato l'elemento enigmatico della parola e del linguaggio.<sup>23</sup>

Il linguaggio assume una valenza assoluta, è artefice di una realtà altra, governata da leggi intrinseche; è la letteratura in quanto enigmatica, allusiva, misteriosa, ne traduce l'essenza<sup>24</sup> e soprattutto non comunica niente al di fuori di se stesso: «Il linguaggio non serve a conoscere una eventuale realtà, ma a sfiorarla, a "non vederla"». <sup>25</sup> Questa concezione del mondo e della letteratura trova enunciazione teorica nel primo numero di «Grammatica» (rivista fondata da Manganelli nel 1964) e realizzazione letteraria in molti dei suoi libri, in particolare in *Nuovo Commento*:

Ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle mor-

<sup>22</sup> Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 135.

<sup>23</sup> Intervista a Manganelli di C. Rafele, *Io, Manganelli, in lite con me stesso*, «La Repubblica», 10-11 maggio 1982, pp. 28-29.

<sup>24</sup> Cfr. Manganelli, *La volgarizzazione*, in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 111: «La letteratura è essenzialmente enigmatica, semplicemente perché in quella si celebra la totale essenza del linguaggio».

<sup>25</sup> Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 18.

fologie. [...] Nel termine "grammatica" c'è tutta l'astuzia un po' topesca che uno mette nel catturare i frammenti dell'escremento universale e nel coprirli di tante variegiate articolazioni verbali, anzi, nel risolverlo in questa articolazione. [...] Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. [...] Ora se noi riteniamo, come io suggerisco, che gli universi sono universi linguistici, potremo dire che l'unica funzione propria dell'artista è quella di parlare o di prestare la propria capacità fonetica all'universo mutolo<sup>26</sup>.

A pochi anni di distanza questa definizione viene ribadita, precisata e ampliata: il Commentatore

procederà a catalogare gli affannosi fonemi, le grafie ectoplastiche, i fugaci ideogrammi, enumererà le sillabe impronunciabili che percorrono instancabili gli ignari limina coeli; e dirà il mondo tempestoso, catastrofico abitacolo di schegciate grammatiche. [...] Questo mondo inabitabile è non già cimitero, ma irato inferno affollato da furia di segni [...]. Allora [al momento dell'ecpirosi] il mondo tutto verrà totalmente scorticato della sua epidermide linguistica, si disfarà totalmente il demente e impeccabile dizionario, e sarà il morto mondo un precipitare, senza conclusione o clinamen, di tutti gli sciolti e dissennati possibili linguistici. [...] Ogni segno è adito, a chi osa calarvisi.<sup>27</sup>

Il significato coincide con il significante, il testo è Dio e l'universo (e, in estrema analisi, il nulla); ma in questa identificazione si origina un'aporìa: se da un lato è vero che il significato si risolve nel suo significante e che il livello formale e linguistico si esalta, per cui il significante diventa dominante, è anche vero che l'elaborazione formale e il cumulo di figure retoriche finiscono col produrre un eccesso di carica semantica. Le «epilessie retoriche» rimandano a un senso più riposto, a un significato più pregnante, che si nascondono sotto una prosa sontuosa e avvolgente<sup>28</sup>. Il segno invia messaggi che suggeriscono il modo in cui decifrare «il

<sup>26</sup> Cfr. «Grammatica» (1), 1964, pp. 1-7.

<sup>27</sup> Manganelli, *Nuovo Commento* cit., pp. 48-55; cfr. anche Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 61: «Occorre sollevare le botole delle parole [...] così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo [...] scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole».

<sup>28</sup> Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino 1978, p. 156: «È la contiguità di più figure a produrre il messaggio».



codice teoscritto», «lo sterminato calligramma dell'universo».<sup>29</sup> La letteratura si propone allora come proliferazione del linguaggio, invenzione del tutto arbitraria, creazione autosufficiente che fagocita i propri contenuti, perverso esercizio retorico. Non a caso la retorica è una delle grandi passioni di questo scrittore che spesso costruisce i propri testi mediante l'applicazione puntuale delle sue regole. Lo conferma questo passo di un articolo del 1985:

Scrivere non si può, senza rettorica; senza, cioè, conoscere per l'appunto quelle frigide regole, quelle calcolate astuzie, e macchinazioni argute, e sapidi ritrovati, che fanno sì che la pagina scritta abbia quella misteriosa compattezza, quel che di gelido e insieme inattaccabile, quella sconcertante mescolanza di fatuo e di esatto che è la letteratura.<sup>30</sup>

Questo ideale di scrittura era già stato annunciato in una lettera del 1959 a Luciano Anceschi: « Scrivere, scrivere in quella bella prosa che mi sogno, tutta ricchissima, secondaria, barocca ma freddina, neoclassica ma drammatica, solenne ma oscena». Manganelli predilige la retorica perché essa è pura tecnica di discorso, è arida e gelida, è estranea ai sentimenti e ai sentimentalismi, agli affetti e ai conflitti, non veicola alcun messaggio, è indifferente per vocazione, è a-ideologica, presuppone la consapevolezza che la letteratura è un'attività del tutto artificiale e una finzione altamente innaturale. Il suo compito è quello di ricondurre l'ispirazione sotto il dominio rigoroso dell'intelligenza, dare vita ad una letteratura «cerebrale» che metta in risalto la propria fatuità, fare dell'opera letteraria «uno spazio mentale disegnato da una struttura verbale»,<sup>31</sup> eliminare il «pus affettivo» che la infesta e restituirle la sua libertà. A tale proposito osserva Giulio Ferroni:

<sup>29</sup> Una tesi di segno diverso è elaborata da G. Ferroni; cfr. *La menzogna mentita di Giorgio Manganelli*, «Il Ponte» XXIX (9), 1973, p. 1263: «La letteratura [...] è solo linguaggio», è «pura maschera verbale», è bloccata nel proprio gioco di incastri e di combinazioni e nello splendore della propria forma e trascende completamente la realtà.

<sup>30</sup> Manganelli, *Anche per scrivere ci vuole un galateo*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1985, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 63.

<sup>31</sup> Manganelli, *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica*, «Il Giorno», 13 settembre 1967, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 161.

La retorica finisce per acquistare un valore quasi assoluto di principio di manipolazione folle del linguaggio, di sua riduzione a non-senso: per Manganelli la retorica è produttrice privilegiata di morte, elaboratrice delle forme fisse del nulla, artificio asociale dato da sempre.<sup>32</sup>

Il discorso sulla retorica si collega all'adozione della forma del trattato manieristico seicentesco e alla «ripugnanza» nei confronti del genere romanzo: «Il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio».<sup>33</sup> Nell'opera superbamente 'artificiale' di Manganelli le figure retoriche sono talmente pervasive che l'ossimoro, per esempio, si personifica nel «retore delle tenebre e del fuoco» di *Amore* («Io sono pronto a fare di me per me un fulmineo ossimoro, tenebricoso lume, da scagliare per le viscere di questa notte, e scoprirti, e non essere mai più»<sup>34</sup>), mentre il profeta di *Nuovo Commento* confessa, nella lettera scritta in risposta al commentatore, di essere vittima di vere e proprie «epilessie retoriche» che lo costringono ad «affastellare aggettivi». Anche l'universo è assimilabile ad una figura retorica: «Verrà pure il tempo in cui il "mondo" sarà niente più che una figura retorica, una enfatica didascalia del nulla».<sup>35</sup>

Tutto ciò, in linea con le posizioni della neoavanguardia, ma soprattutto coerentemente con una personale forza contestatrice, mira a mettere in crisi le aspettative del lettore, a rifiutare le convenzioni di una lingua comunicativa e perciò standardizzata, oltre che a tradurre concretamente una propria idea di letteratura. La letteratura rivendica allora una smisurata capacità conoscitiva, un alto potere creativo e poetico, anzi addirittura, nella fantasia manganelliana, precede la creazione stessa:

<sup>32</sup> G. Ferroni, *Giorgio Manganelli*, in *Letteratura Italiana. Il Novecento. I Contemporanei*, Vol. X, Milano 1979, p. 1061.

<sup>33</sup> Manganelli, *Il romanzo*, nel volume del Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Milano 1966, pp. 173-174, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 58.

<sup>34</sup> Manganelli, *Amore* cit., p. 73.

<sup>35</sup> Manganelli, *La notte* cit., p. 38.

Le storie sono in realtà i mattoni della materia [...]. Sono necessarie al creatore per sopravvivere [...]. La creazione è per l'appunto la produzione del contenitore ideale, anzi l'unico possibile, delle storie [...] che riempiendo la creazione la rendono tollerabile e insieme la giustificano.<sup>36</sup>

Manganelli azzarda l'ipotesi che l'universo abbia tratto origine da una risata «un poco infantile, ma anche un po' sinistra», preceduta da un silenzio e un nulla assoluti, provocata da «uno sciocco gioco di parole, un motto equivoco» di un buffone, che è il luogo naturale della letteratura e di ogni invenzione di storie, è il «verbapoiete», il «pennivendolo», lo «sciantoso delle lettere» (sono, queste, tutte definizioni dello 'scrittore').

#### 4. La riflessione metanarrativa

Nell'opera 'sperimentale' di Manganelli il rifiuto del genere romanzesco si articola nella scomparsa dei personaggi, presenze indispensabili all'interno di qualsiasi racconto (in *Sconclusione* essi vengono beffardamente irrisi, sono ridotti alle dimensioni minime dei «subesistenziali», sono offerti come contraffazione ironica di quelli consueti delle opere letterarie), e della collocazione centrale e preponderante dell'io narrante (sempre in *Sconclusione* il narratore sembra essere poco più che una larva, una «striscia di io», una «escrezione di anima», mentre all'atto dello scrivere è riconosciuta solo la qualità di «escremento»); viene disatteso il criterio della verosimiglianza e ribadita la gelida alterità della letteratura rispetto alla vita, della pagina rispetto al reale; viene messa in discussione la nozione di intrigo; si conferisce sensatezza al non-senso, laddove non è più valida la significatività degli eventi normali: «Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Manganelli, *Encomio del tiranno* cit., pp. 80-81. Cfr. anche Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 96: «Prima della parola non c'era natura; il grande bang fu semplicemente l'esplosione di un dizionario».

<sup>37</sup> Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 222; cfr. anche Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 67: la poesia «è un'assenza di significato altamente organizzata».

La storia della letteratura e soprattutto del romanzo del Novecento è la storia dello scarto tra la vita e la sua rappresentazione e dei tentativi di ridurlo o di ampliarlo ed è contrassegnata dal predominio della tecnica letteraria. Il narratore si azzera e si confonde nell'amalgama narrativo; il romanzo deve raccontare prima di tutto il suo stesso farsi, il divenire della sua costruzione. Così, spesso i racconti di Manganelli esibiscono i propri ingranaggi, mostrano impudicamente di non volersi strutturare convenzionalmente, rifiutano le trame e le storie, anzi forniscono molteplici possibilità di sviluppo narrativo, ribadendo l'inopportunità e il disinteresse a tradurle in atto, laddove le parole di per sé possono afferrare l'essenziale:

Le storie distraggono dalle parole; le storie raccontano dei fatti, come se ci fossero fatti; le storie hanno perfino dei personaggi: una cosa che rasenta l'immoralità, tanto è educativa. [...] La mia testa è piena di storie. Non amo scriverle.<sup>38</sup>

Bisogna abbandonare le storie a favore della struttura (*Centuria* è lampante esempio dell'evidenziarsi di una struttura, di una trama non narrativa ma intellettuale, che domina sulla dispersione e sul disordine fittizio dei «cento piccoli romanzi fiume»). Il discorso sulla struttura è contiguo a quello sull'avanguardia: gli scrittori d'avanguardia sono «letterati in quanto fanno letteratura d'artificio. [...] L'unica che sia legittimamente denominabile letteratura. [...] L'avanguardia del tutto logicamente [...] si concentra nelle ricerche di ordine strutturale; nelle ricerche di linguaggio, che hanno legittimità quando il linguaggio cessa di essere infinitamente disponibile, ma comincia a sentirsi la vocazione della struttura».<sup>39</sup> Manganelli risponde così alle accuse di coloro che ritengono che i letterati d'avanguardia siano «tecnicisti, maniaci delle strutture». Solo una letteratura che privilegia la struttura può aspirare a conseguire il fine che le è

<sup>38</sup> Manganelli, *Encomio del tiranno* cit., p. 61. La cancellazione dei personaggi impedisce allo scrittore di trasferire all'interno del libro qualunque messaggio. Cfr. Manganelli, *La notte* cit., p. 13: «I racconti erano collegati dalle figure ripetute di taluni personaggi, che mi parve una inutile complicazione. Era chiaro che il libro conteneva dei messaggi, e la cosa mi infastidiva. Forse era un libro ideologicamente impegnato, cosa che trovo intollerabile».

<sup>39</sup> Manganelli, *Avanguardia letteraria*, in *Il rumore sottile della prosa* cit., pp. 72-73.

proprio, cioè evitare di instaurare un contatto immediato con il lettore. Dinanzi ai suoi occhi le parole non devono assumere un connotato ideologico, moralistico, sentimentale, ma si devono comporre come «ordine, disegno, organismo impersonale; anche macchina». Il rapporto con il lettore deve essere continuamente spostato, eluso. Inoltre il deliberato proposito di non concludere il racconto di una storia, cioè la 'dissoluzione dell'intrigo', è un invito al lettore affinché cooperi all'opera e sia lui stesso a costruire l'intrigo sostituendosi all'autore. Come osserva Ricoeur: «È quindi legittimo considerare come sintomo della fine della tradizione della costruzione dell'intrigo, l'abbandono del criterio di completezza, e quindi il deliberato proposito di non concludere l'opera». <sup>40</sup> A questo proposito Manganelli scrive:

Penso quanto sarebbero più affascinanti i grandi romanzi se venissero troncati [...] a metà. Quando tutte le soluzioni, gli itinerari sono possibili. [...] L'ultima pagina di un romanzo è la sua fine. [...] Ci possono essere delle pagine bianche intensamente narrative [...]. In verità il romanzo [...] ha davanti a sé uno spazio occupato non da storie ma da ipotesi di storie. <sup>41</sup>

La finalità dello scrivere è quella di 'divagare', di inseguire il significato come 'errore', non quella di raccontare una storia, di pervenire a «quella conclusione efficace e tempestiva, commovente e placante, dalla quale il lettore potrà ricavare che tutto si è saldato e conchiuso». <sup>42</sup> Il romanzo invece si esaurisce nella sua fine, mentre è lo spazio bianco a generare il racconto, una letteratura che ha riconosciuto il suo compito, che è quello di descrivere il nulla:

Se la riga è nulla, ciò vorrà dire che nel punto in cui il lettore si imbatte in quella riga per ciò stesso egli rischia di precipitare nel sottostante niente originario [...] finirebbe nello spazio, o, se fortunato, potrebbe al più attaccarsi alla parte posteriore della pagina, e di lì pendere in quel terribile vuoto, nel nulla [...]; ma se quella riga rifosse un nulla attivo, una sorta di "via libera", di semaforo verde

<sup>40</sup> P. Ricoeur, *La configurazione del tempo nel racconto di finzione*, in *Tempo e racconto*, vol. II, Milano 1987, p. 40.

<sup>41</sup> Manganelli, *Encomio del tiranno* cit., p. 63.

<sup>42</sup> Manganelli, *Sconclusionone* cit., p. 110.

offerto alla protervia del niente, ecco, contro il niente non c'è niente da fare [...].<sup>43</sup>

Non a caso *Hilarotragoedia* si conclude con due punti aperti sullo spazio bianco della pagina, che lascia prefigurare lo svolgersi di altre ipotesi o conclusioni, un infinito generarsi di storie e di realtà.

La precedente enunciazione metanarrativa rende inevitabile il richiamo all'iper-romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che si può considerare un doppio di *Centuria*.<sup>44</sup> Come il libro di Calvino offre dieci inizi di romanzi diversi, veri e propri racconti sospesi, così *Centuria* fornisce cento microracconti condensati nello spazio di una pagina e mezza, si propone come groviglio di possibilità che non si realizzano, scaturigine di infinite potenzialità di racconto. Questo «libriccino smisurato» traduce in materia narrativa l'impossibilità teorica del romanzo nel senso tradizionale e si propone come esperimento che ambisce a partorire, esibendo la propria precarietà all'interno di una rigida struttura, l'opera totalizzante e onnicomprensiva, pur minata dalla consapevolezza del limite. Manganelli scrive nel risvolto di copertina, che, come i risvolti degli altri libri, mira a gettare una luce ambigua, ironica, mistificatrice, mai esplicativa, sul testo: «Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca [...]. A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate». A sua volta *Encomio del tiranno*, che si svolge sotto forma di colloquio tra il buffone o scrittore, cioè colui che si diletta delle «sonorità ambigue delle parole», e il tiranno o editore, contiene alcuni *incipit* approssimativi e sintetici di romanzi, perché l'autore non è interessato a raccontare una storia per intero: «La storia non può finire; tutti i percorsi, gli esiti sono tollerabili, purché sia chiaro che non vuole in conclusione dire niente». <sup>45</sup> Si accenna infatti alla storia di un omicidio, a quella di un astronauta naufrago che

<sup>43</sup> Manganelli, *La riga bianca*, «Prospettive Settanta», aprile-giugno 1975, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 29.

<sup>44</sup> Entrambi i libri sono stati pubblicati nel 1979. Cfr. anche Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 61: «Tutta la letteratura, fantastica o meno, ambisce a partorire il libro onnicomprensivo; un libro capace di generare infiniti libri, capitoli ingegnosamente solidali, classificazione e descrizione di ciò che non esiste».

<sup>45</sup> Manganelli, *Encomio del tiranno* cit., p. 86.

approda su un asteroide e si innamora di una ragazza terrestre, a quella di un tale che ha al telefono un colloquio con il padre morto da vent'anni (questa storia prosegue per «la legge di continuità dei racconti» in quella del collezionista di fulmini); infine c'è il racconto di una spia che ha scoperto tutti i segreti della città più potente del mondo. Da questo nucleo si diparte una serie di ipotesi sullo sviluppo di questa storia:

Vedete, le storie proliferano. Sono feconde. O non se ne pensa nessuna, o se ne pensano cento. Le storie sono contagiose. Una malattia. Le storie nascono a grappoli, o non nascono. [...] Per questo l'universo non finisce mai, è tutto fatto di storie, e non c'è mai fine a questo generarsi delle storie. La fine del mondo sarebbe la parola Fine al termine delle storie [...].<sup>46</sup>

E un'infinità di storie attraversa il protagonista polimorfo di *Simulazioni* (racconto compreso in *Agli dei ulteriori*) che si immerge in storie innumerevoli, frutto delle sue allucinazioni. Egli si scopre via via figlio, madre, padre, vittima, carnefice, sovrano, ribelle, prigioniero ignaro del delitto commesso come il fuggitivo di *La palude definitiva*. Ma la sua frammentazione in infiniti personaggi è ostacolo al conseguimento di sé. *Simulazioni* richiama una parentesi più propriamente narrativa che si apre nel «trattatello» *Hilarotragoedia*, cioè la *Documentazione detta del Disordine delle favole*. Anche qui il personaggio è investito dal flusso di molteplici archetipi narrativi e assume di seguito le sembianze di strega, Cenerentola, Biancaneve, principe, Turandot, serpe, vampiro, rospo, ragazza sullo scoglio sacrificata al drago, guerriero destinato ad ucciderlo. Ma la partecipazione a quegli «obliqui, arroganti copioni» dà luogo a sovrapposizioni di situazioni che appartengono a fiabe diverse, a incastri di personaggi, scaraventa il «fabuloso», ridotto ad un inestricabile e indistinto groviglio di nomi, «alla periferia della demenza»: «Forse io mangiai la mela e divenni la addormentata nel bosco, a meno che io non fossi il principe che sposò la bella dormiente». <sup>47</sup> Solo la morte gli consente di sottrarsi a quel caos di favole. L'eccesso di linguaggio prodotto dall'accu-

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>47</sup> Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano 1987, p. 125.

mulo di storie si rovescia nel suo contrario, nell'assenza, nel vuoto, nell'impossibilità di trovare un'identità stabile, nel silenzio.

Un rapporto di opposizione e di specularità rispetto a questi due racconti impone un'associazione tra *Dal disonore*, altro racconto di *Agli dei ulteriori*, e la *Storia del non nato*, altro nucleo narrativo di *Hilarotragoedia*. Il morto di *Dal disonore* vorrebbe «cogliere una fessura» per riemergere dal nulla totale in cui è immerso. Allo stesso modo il non nato di *Hilarotragoedia* tenta di scoprire le motivazioni del suo mancato itinerario dall'assenza alla presenza (la stessa singolare sventura era toccata in sorte al signore «meticoloso ma un po' astratto» del sessantesimo racconto di *Centuria*). *Dal disonore* e *Storia del non nato*, contrariamente ai precedenti racconti, scavano nel proprio non-essere, nella costituzionale assenza di linguaggio, per scoprire la possibilità e la necessità del linguaggio stesso, perché «l'assenza del linguaggio è inevitabilmente linguaggio». <sup>48</sup> Se la proliferazione delle storie era minata da un principio interno di dissoluzione e di nullificazione e l'accumulo di linguaggio si profilava come «zerità», assenza e afasia, ora «la cancellazione della parola è inevitabilmente parola, e anzi conduce a un raddoppio di segni e di finzioni». <sup>49</sup>

## 5. Il racconto contro il romanzo

La cancellazione della trama unica e in sé conclusa («Mi interessano i libri che abbiano un tema piuttosto che una trama») <sup>50</sup> che si risolve nella proliferazione delle storie e nella restituzione dell'universo per frammenti è da ricondurre al rifiuto drastico della forma romanzesca e all'opzione per il trattato (*Hilarotragoedia* e *Nuovo commento* si avvalgono appunto delle strategie formali del trattato e inibiscono ogni eventuale sviluppo delle storie contenute all'interno delle varie digressioni narrative che pure

<sup>48</sup> Cfr. il saggio già citato di Ferroni, p. 1066.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, «Il Messaggero», 26 marzo 1989, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 130.



in queste opere sono presenti) e soprattutto per il racconto, per la sua forma non conclusiva, feconda di innumerevoli potenzialità, aperta ad esiti infiniti. Il romanzo viene ripudiato invece per la sua struttura rigorosa, in sé conclusa, che a priori elude la possibilità di molteplici svolgimenti; addirittura il romanzo finisce con l'assumere connotati teologici negativi in quanto si riassume in un punto sterile e affatto disorientato, come avviene invece nel caso del racconto. Manganelli scrive in *Che cosa non è un racconto*: «Il romanzo mi pare intrapresa monoteistica. [...] Nulla è più dominato dal complesso della norma. [...] Il romanzo è l'Erode dei racconti. Può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti».<sup>51</sup> Trova qui una prima formulazione la tesi che si tradurrà in esemplificazione narrativa in *Encomio del tiranno*: «Un romanzo si può scrivere solo rinunciando alle minuscole, ripetitive eresie dei racconti [...]. Il romanzo tende al monomorfismo, mentre il racconto è intrinsecamente polimorfo».<sup>52</sup> Inoltre in una risposta polemica ad Alberto Moravia che, intervistato da Giuliano Gramigna, implicitamente identificava il narrare con lo scrivere romanzi, Manganelli scrive che

non c'è nessun motivo per identificare narrazione e romanzo. [...] Il romanzo è diventato un genere estremamente scolastico, una macchina imparaticcia, che irretisce e non libera le dinamiche fantastiche implicite nella vocazione del narrare.<sup>53</sup>

Ancora sullo stesso argomento Manganelli si era soffermato in un intervento contenuto nel volume del Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, in cui manifestava esplicitamente la sua «ripugnanza» nei confronti del romanzo:

Diventato nutrimento ideologico, insaporito di frammenti di idee, il romanzo è decaduto (come nota Giuliani) a messaggio edificante [...]. Corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'ilare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fonda-

<sup>51</sup> Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1986, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 34.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Manganelli, *No, caro Moravia, l'arte del romanzo si può imparare*, «Corriere della sera», 7 aprile 1985, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., pp. 94-95.

mentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario. [...] Ha scelto di balbettare delle verità, mentre era suo compito declamare delle fluenti menzogne, anzi esaltare il vero a menzogna.<sup>54</sup>

*Sconclusionone* si propone come la perfetta esemplificazione della 'menzogna' letteraria, in quanto, come Manganelli stesso avverte nel risvolto di copertina, aspira a conseguire la concisione di «un orario ferroviario che all'incirca a questo modo descriva l'itinerario di un treno accelerato: partenza da Copenhagen alle 4.31 del mattino, dopo otto minuti arrivo a Pavia, sosta di due ore [...] arrivo nei pressi di Bucarest trentotto minuti prima della partenza da Copenhagen».

#### 6. «Lo scrittore non esiste»

*Sconclusionone*, come altri libri di Manganelli, rinnega l'esistenza dell'autore; nello stesso risvolto Manganelli afferma che il libro è stato scritto «in condizione di umida nebulosità cimberia, spente le ultime braci del rogo dell'io». La consonanza, a proposito di questo tema, con gli altri scrittori apparentabili sotto l'etichetta di *neoavanguardia*, e in particolare con i *novissimi*, è assoluta. Lo scrittore semplicemente «non esiste; è una fola [...]. Esistono parole che oscuramente si sfiorano e si aggregano sotto una mano ubbidiente. Un eterno vento verbale soffia invisibile ovunque; [...] solo libri anonimi affollano le biblioteche del mondo».<sup>55</sup> Suoi requisiti fondamentali sono «l'abrasione del nome» e «l'acquisizione dell'anonimato»,<sup>56</sup> perché egli non è soggetto ma oggetto della scrittura, dalla

<sup>54</sup> Manganelli, *Il romanzo*, in Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale* cit., pp. 173-174, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., pp. 57-58. In occasione del convegno del Gruppo 63 che si svolse a Palermo nel 1965, Edoardo Sanguineti accostò Manganelli a Balestrini per la loro comune «idea di una organizzazione narrativa come macchina ben fatta, come meccanismo di totale purezza e autonomia» (cfr. Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale* cit., p. 146). Secondo Sanguineti, ciò si risolve nella «uscita dal romanzo e dal romanzesco» (p. 147).

<sup>55</sup> Manganelli, *Lo scrittore non esiste*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1980, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 47. Cfr. anche Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo* cit., p. 31: «L'autore è un'ipotesi innecessaria, come è stato acutamente affermato di Dio, altro grande anonimo».

<sup>56</sup> Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., p. 64.

quale viene scelto e a cui deve obbedire. Lo scrittore, per essere tale, non solo non deve esistere, ma non deve neppure avere idee; è infatti «la riluttanza alle idee» una delle sue caratteristiche primarie. Inoltre colui che si dedica all'impresa assurda e inutile della scrittura non può aspirare al conseguimento di alcuna gloria, ma è inevitabilmente destinato ad un «fallimento».

La figura dello scrittore viene non solo sminuita, ma addirittura degradata ed esecrata.<sup>57</sup> Il mestiere di scrivere non ha più niente di solenne, rinnega i suoi legami con gli antichi e stremanti patteggiamenti con le Muse, è semplicemente «un modo astuto per evitare di “fare”»,<sup>58</sup> è un modesto ed umile tentativo di compensare la propria inettitudine a svolgere mansioni pratiche, sia pure banali, come annodare i lacci delle scarpe. La tendenza a sottovalutare la propria figura di scrittore, in parte contraddetta da alcuni personaggi dei suoi libri in preda a deliri di onnipotenza (per esempio, il re di *Agli dei ulteriori*) e che sono controfigure dello scrittore stesso, si rinviene anche nella lettera a Luciano Anceschi già citata: «Sì, sono io, il Manga: lo spregevole, il dappoco, il marginale». Nulla esclude, però, che queste affermazioni vogliano significare esattamente il contrario, radicandosi in un'ironia feroce, abitante solitaria di una psiche tormentata, sempre intenta a riassorbire e neutralizzare nell'ordine dei libri e della letteratura il caos della vita. Lo scrittore, l'artefice irrimediabilmente sedotto dal genio della letteratura, che è per vocazione attività periferica e nello stesso tempo onnipotente, capace addirittura di donare forme razionali ai misteri sfuggenti della morte, non è altro che «scheletro, uomo delle tenebre, resuscitato e insieme morto irreparabilmente, doppiamente esperto di morte, rifiutato dal tempo, autore di libri inesistenti, sbagliati, impossibili».<sup>59</sup> Anche il lettore viene inevitabil-

<sup>57</sup> Cfr. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma* cit., pp. 101-102: «Scrittore e lettore hanno qualcosa dell'accattone, del disadattato, un che di patologico [...] qualcosa di lievemente schifoso [...]. Non c'è niente di sublime nell'esercizio di queste attività, anzi più di un'indicazione che si tratta di un lavoro infimo, da trivio, anche se tratta del sublime».

<sup>58</sup> Manganelli, *Perché io scrivo?*, «Liberation» (1195), marzo 1985, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 21.

<sup>59</sup> Manganelli, *Apologo sul destino della letteratura*, in AA.VV., *Verso il duemila*, Laterza 1984, pp. 287-297, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., p. 56.

mente risucchiato nel vortice del non-essere: «Quello che viene scritto è il nulla. Il libro non significa nulla, e in ogni caso io non posso leggerlo se non rinunciando ad esistere. Forse è tutta una burla». <sup>60</sup>

## 7. Una poetica dell'ossimoro

La letteratura, macchiata all'origine da queste connotazioni negative, aspira tuttavia ad estrarre le cose dalla loro inesistenza, a conferire loro la vera realtà, contrapposta a quella fittizia dell'esistenza quotidiana: «Una parola è un incantamento, una evocazione allucinatoria, non designa una "cosa", ma la cosa diventa parola, ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante, arbitrio fonico, gesto magato ed efficace». <sup>61</sup> È evidente che è sempre sottesa alla scrittura di Manganelli la convinzione che la realtà è linguaggio. Questo essere, quale è la letteratura, ambiguo, allusivo, elusivo, fragile e prezioso, marginale e onnicomprensivo, che può disperdersi come un filo di perle spezzato, è «una farfalla disegnata su carta d'India» che osa voli in cieli misteriosi, a volte ostili, sempre accattivanti, che invitano a indagini sempre più ardue, richiedono sguardi sempre più penetranti e sottili, volti a illuminare il mistero della morte che è vita e della vita che è morte. L'ossimoro nella prosa di Manganelli è una figura retorica che rimanda a una concezione della letteratura che si pone come coincidenza degli opposti e che si realizza laddove il non essere diventa essere, la separazione unione, l'odio amore, l'afasia linguaggio, la 'sconclusionone' sensatezza.

In un mondo sconclusionato, retto dalla grande macchina della retorica e che ha perso le coordinate che prima ne erano senso e struttura, non ci si può che abbandonare alla «degustazione di un'assenza», di un impossibile che è diventato l'unica forma praticabile di essere. Così l'amore si può conseguire solo nella fuga, smarrendosi nei meandri dei suoi contrari. L'interlocutore monologante di *Amore*, rivolgendosi ad un 'tu' che

<sup>60</sup> Manganelli, *La notte* cit., p. 14.

<sup>61</sup> Manganelli, *Per amor di troppità*, «Il Messaggero», 18 dicembre 1988, ora in *Il rumore sottile della prosa* cit., pp. 89-90.

lascia trasparire i lineamenti della donna della poesia stilnovistica (come è confermato dai versi di Cavalcanti posti in epigrafe),<sup>62</sup> scopre nella scissione e nella lontananza l'essenza e la possibilità dell'amore: «Questo mi hai chiesto a tutela o perdizione del mio amore? Per custodire intatta la distanza, impossibilità e condizione dell'amore?».<sup>63</sup> L'affermazione del valore passa attraverso la sua negazione, che ne mette in forse la stessa esistenza: «Lo sospettavo. Tu non esisti». L'amore si realizza in un infinito inseguimento senza conseguimento. Lo stesso tema si rinviene in uno dei «cento piccoli romanzi fiume» che compongono *Centuria*, il racconto *Novantatré*, in cui l'inventore del cigno nero, indeciso se creare un altro cigno nero e accoppiarlo col primo, ripiega sull'ipotesi di collocare il secondo cigno in un altro tratto del lago, rendendoli così inaccessibili l'uno all'altro. Tuttavia ciascun cigno avrà cognizione dell'esistenza dell'altro e lo desidererà, proprio perché cosciente dell'impossibilità di raggiungerlo. Anche *Centuria* è un libro costruito sull'assenza, nella forma dell'appuntamento mancato, di attese fini a se stesse, di amori potenziali ma irrealizzati, di incontri con entità aleatorie e improbabili, come una voce al telefono, l'idea di Dio o del Tempo. Così i personaggi dei racconti di *Tutti gli errori* (1986) si districano tra gli errori e le assenze, viaggiano per incontrare ulteriori assenze che diventano destino e senso, amano donne che non esistono, cercano spose che alla fine si negano. Una delle donne di *Amanti*, protagoniste fantasmi di racconti intessuti su ipotesi assurde, sperimenta l'amore «nella forma del vuoto, dell'assenza»<sup>64</sup> ed è legata al suo uomo da un «disamore amoroso». In un universo frammentato in innumerevoli schegge, in granuli di «duro, indigeribile niente», sono la separazione e la distanza, l'angoscia e l'addio a consentire l'unione e il colloquio; l'addio è «relazione, rapporto; estraneità come dialogo; infinita separazione come perfetta non perfettibile compresenza».<sup>65</sup> La scrittura si lancia all'inseguimento dei più temerari paradossi, del più sfrenato non-

<sup>62</sup> «Donna me prega,-per ch'eo voglio dire/ d'un accidente-che sovente-è fero/ ed è sì altero-ch'è chiamato amore».

<sup>63</sup> Manganelli, *Amore* cit., p. 40.

<sup>64</sup> Manganelli, *Tutti gli errori*, Milano 1986, p. 13.

<sup>65</sup> Manganelli, *Hilarotragoedia* cit., p. 44.

senso, per ribadire infinitamente l'armonia dei contrari in cui finalmente si ricomponde l'apparente inconciliabilità delle contraddizioni.

Manganelli propone il modello estremo e astratto di una letteratura surrealistica, costruita su storie stravaganti e improbabili, l'esempio di uno 'scrivere' fine a se stesso, a cui le ragioni del racconto sono subordinate. Questa letteratura, concepita come acrobazia stilistica, lusso verbale, gioco linguistico, pur aspirando ad un totale scarto rispetto al reale, a configurarsi come utopia e a porsi come ironico viaggio sulle tracce del nulla, non può esimersi dal farsi tragica attestazione dell'insensatezza del mondo. Se, da una parte, la mistificazione che la letteratura attua la rende completamente artificiale e innaturale, dall'altra tende a preservare la scrittura dal dissolvimento e dalla vanificazione, nel tentativo di dare un barlume, sia pure fioco, del reale.

Il paradossale e dissacratorio Manganelli sbriglia la sua fantasia ed esercita i poteri della sua immaginazione nel regno dell'innaturale e dell'ipotetico, dell'impossibile e dell'intimamente contraddittorio; egli racconta ciò che non accade, ciò che è supremamente insensato, scruta nel fondo della demenza come luogo privilegiato della letteratura. Un inarrestabile flusso verbale trascina con sé arcaismi e neologismi, latinismi e forme dotte, agitato da un furore nevrotico che non conosce ostacoli. È indubbio che la prosa compatta, baroccheggiante, perfetta nella sua eccessiva elaborazione, gelidamente consequenziale, «freddina», travestita, altamente metaforica, è pervasa a tratti da una inquietante malinconia, da un'irrequietudine che dispera di placarsi. Manganelli affida il suo 'messaggio' ad una creatura che sa menzognera, esile e sfuggente, unico sfogo a un pessimismo che nullifica perfino l'elaborata costruzione della sua letteratura:

Ma la sensazione che questa lotta dell'essere con il nulla sia in definitiva inutile è profonda, e veramente noi avvertiamo di essere i miseri fantaccini di una guerra di cui tutto ignoriamo, se non che è da sempre perduta.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Manganelli, *Il presepio*, Milano 1992, p. 10.

Nicola Merola

Centro e periferia.  
Un'idea di letteratura nel Novecento

Quando raccontava, il calabrese di Palmi Antonio Altomonte non nascondeva la propria insofferenza nei confronti della letteratura e del suo futile cerimoniale. I suoi romanzi hanno il piglio brusco di chi mira alla sostanza e all'invenzione si rassegna solo per mettere in scena la faticosa affermazione delle parole sulle idee e delle idee sui fatti. Di una vittoria pagata a caro prezzo, testimonia il suo ultimo libro, *I cari tiranni*, che, nella fantasticheria romanzesca di un attentato a Hitler e nel privato strazio che essa elabora, ha voluto rappresentare l'irrinunciabile illusione di mettere ordine nel mondo e di salvarsi, attribuendo una identità al Male: un punto d'origine, un nocciolo duro, un centro, un cuore al quale mirare. Alla memoria di Antonio Altomonte e alla vitalità del suo sogno, è dedicato questo discorso.

\* Questa è la relazione che chi scrive avrebbe dovuto tenere in un convegno calabrese del 1989 su «Centro e periferia» promosso da Pasquale Falco. Il testo, che si pubblica senza alcuna modifica e come segno di una continuità nei temi della ricerca e nelle amicizie, non fu né letto né accolto negli atti del convegno.

Può essere interessante rilevare come ancora di recente, intorno a un tema analogo, solo aggiornato sulle nuove prospettive aperte dalla diffusione della tecnologia informatica, si sia acceso un dibattito che ha tra gli altri coinvolto George Steiner, Salman Rushdie e Mario Vargas Llosa (che ne ha parlato in «La Repubblica» del 24 agosto 1996, dove si poteva leggere una corrispondenza americana di Romano Giachetti sullo stesso argomento).

La constatazione è alla portata di tutti. Fin dalla prima e più superficiale esperienza, ciascuno di noi ritiene della letteratura un'immagine astorica e sovranazionale, e quindi contraddittoria rispetto agli abituali schemi di riferimento culturale, o anche solo scolastico, in base ai quali la letteratura diventa una cosa seria e una materia di studio. Poiché evidentemente il prestigio ha più a che vedere con l'interesse commerciale che non con la serietà degli studi – la nostra è una constatazione, ma in cuor nostro parteggiamo sicuramente per la letteratura che si legge e circola e non per quella che ammuffisce –, classici di ogni tradizione e scrittori di tutto il mondo si dividono equamente i banchi dei librai e le locandine pubblicitarie e rivestono alternativamente i ruoli più importanti nello spettacolo che ogni giorno l'industria culturale allestisce per noi. Lasciamo pure perdere i classici, enfaticamente caratterizzati dalla prosopopea commerciale dei secoli e dei «generi», ma con la loro interpretazione ufficiale della rappresentatività in chiave tutto sommato pluralistica responsabili della assimilazione alla letteratura delle opere di storici, filosofi e scienziati, in un pantheon aperto al culto indiscriminato e irrilevante di ogni specie di sapere e di un suo generico valore culturale. È soprattutto tra i narratori contemporanei, ma senza escludere poeti e saggisti, che il lettore italiano è chiamato a scegliere in un campionario sempre più internazionale, grazie alla nostra proverbiale solerzia di traduttori; ed è di fronte a questo campionario che, sorprendentemente, ma non più di tanto, visto il disorientamento programmato e quasi ludico di cui siamo non sempre dispiaciute vittime, le sue preferenze cadono spesso su scrittori geograficamente e culturalmente periferici, dei quali già sarebbe degna di nota la pura e semplice disponibilità sul mercato.

Se il premio Nobel obbedisce a ragioni politiche, andando a scovare, quasi a dispetto, africani e russi della diaspora dopo quelli del dissenso, perché mai il pubblico e la critica, sia pure adeguandosi agli orientamenti espressi da Parigi o New York, decretano di volta in volta il successo del peruviano Vargas Llosa, dell'indiano d'Inghilterra Rushdie e di quello di Trinidad Naipaul, del brasiliano Amado, del colombiano García Marquez, pure insignito del Nobel, dello svedese Lagercrantz, del messicano Paz, dell'israeliano Grossmann, del marocchino Kilito? Senza dire che,



sempre con l'interessata collaborazione degli uffici stampa delle case editrici, la predilezione casuale di un giorno può diventare la moda di una stagione e la remota provenienza geografica una garanzia di qualità, come nel caso dei sudamericani o, ironia dei nomi, dei centro-europei, già pregiati fornitori di operette e ora lugubramente ricantati da una branca di specialisti. Del resto, se c'è uno scrittore universalmente ammirato e ritenuto il più rappresentativo del Novecento intero (almeno in questo concediamoci un vezzo infantile e in ogni caso per segnalare il più rappresentativo ed emblematico, non il più grande), questi è Borges, un argentino non solo fisicamente lontano dai luoghi deputati del modernismo letterario e tentato per giunta dall'anacronismo, ma forse, per essere a sua volta anche una creatura della nostra fantasia, prossimo alla patria ideale di quel padre dei racconti che il penultimo Calvino, quello di *Se una notte d'inverno*, segnalò in Sudamerica.

Analogamente, se guardiamo agli scrittori italiani viventi, scopriamo che in percentuale crescente essi sono degli *outsiders* letterari: esordienti, dilettanti, professionisti della penna in libera uscita dal giornalismo o dall'università, emarginati di ogni tipo. La collana feltrinelliana dei «Franchi narratori», un'invenzione che non poteva venire che dall'editore della neo-avanguardia, non è rimasta un caso isolato, tanto più ora che le testimonianze dal fronte della droga, del terrorismo, dell'omosessualità, si lasciano forse a buon diritto preferire rispetto alla cattiva letteratura corrente. E i poeti in dialetto, numerosi come non avremmo mai creduto, sono più validamente rappresentativi dei poeti in lingua, se si bada al lungo periodo anziché alla puntuale obbedienza alle mode. Rispetto agli eredi presunti – una volta avremmo parlato senz'altro di *heredipetae* – dei Montale e degli Ungaretti, quanto sembrano più legittime le ben diverse aspirazioni di un poeta capace quasi miracolosamente di parlare sia alla critica che al pubblico, come Albino Pierro.

E non è finita. Sempre in prospettiva internazionale, va registrato come i *best sellers* dei paesi tradizionalmente esportatori di letteratura, e in particolare di narrativa, appartengano inevitabilmente, se non per definizione, a quei generi minori che vengono ritenuti i surrogati o i dintorni della letteratura: al romanzo rosa, al «giallo», alla *spy story*, alla fanta-

scienza, all'*horror*, senza che questo comporti necessariamente una degradazione culturale, se è vero che tra gli autori più fortunati si annoverano un Le Carré, una James, un Simenon, una Le Guin, una Higsmitth, un King, un Chricton, mentre i cosiddetti grandi scrittori del nostro secolo, a partire dal summenzionato Borges ma senza dimenticare i nostri Gadda e Sciascia, con la paraletteratura – così si chiama quando non è ancora stata assunta al cielo delle opere che contano – hanno ininterrottamente civettato.

Ce ne rendiamo conto da soli: la letteratura dei giorni nostri non è tutta qui. Per qualche più sdegnoso spregiatore di ogni contaminazione commerciale e «popolare», di letteratura anzi non abbiamo neanche cominciato a parlare, ma siamo rimasti ai suoi immediati dintorni. Intanto però, dall'immagine provvisoria e incompleta che abbiamo schizzato, emerge un dato difficilmente contestabile. Non, come verrebbe voglia di dire, che l'invenzione letteraria è stata delegata al terzo mondo, allo stesso modo dell'artigianato al quale essa ha ancora il vezzo di paragonarsi. Ma che la letteratura letta – da intendersi come un «genere» a sé e il frutto di una scelta preventiva – viene ora dalla periferia, geografica sociale e culturale, in una misura prima del tutto ignota. Fin troppo noto, ma non ci dispiace di ripeterlo, è invece il paradosso per cui le periferie esprimono una letteratura più conservatrice, tradizionalista, nel pieno delle sue prerogative e insomma centrale, di quanto il centro sia mai stato capace (nonché di quanto oggi chiunque crede di occupare il centro sia disposto a lasciar credere). E il successo del quale stiamo parlando si deve proprio al comprensibile desiderio di leggere (e al coraggio di scrivere) una letteratura che sappia di letteratura. Così ci spieghiamo, scherzando ma solo un po', anche la straordinaria accoglienza riservata dal pubblico internazionale al primo romanzo di Eco: per sua ammissione collocato alla periferia dell'impero, scrittore esordiente e non professionista della narrativa, autore di un «giallo» voluminoso e arredato come un «polpettone» storico, letterato incorreggibile come solo riesce a esserlo chi alla letteratura si accosta senza farsi illusioni di sorta, dopo aver quintessenziato da teorico la formula della superletteratura. E qui poco

importa indicare nel *Nome della rosa* un testo più rivelatore di una testimonianza su un passaggio tragico della nostra storia.

Più in generale, e per fare un po' i professori, si può ugualmente parlare di una collocazione periferica della letteratura del Novecento, minoritaria sia rispetto ai secoli capaci di conferire agli scrittori il crisma della classicità, che ai libri di successo, per lo stesso motivo: una scelta aristocratica e in gran parte coincidente con una estensione dell'ambito del letterario clamorosamente contraddittoria, almeno in apparenza, rispetto alla parallela ricerca della purezza poetica: la «calda vita» di Saba e il «folle sogno di purezza» di Ungaretti, tanto per intenderci e mantenere l'ambivalenza del termine. Per questo motivo, la letteratura del Novecento non viene addirittura riconosciuta come tale, anche quando non provoca volontariamente la ripulsa del pubblico, né rappresentativa della Letteratura né della incontrollabile molteplicità e diversità delle opere novecentesche.

In un intrecciarsi di segnali inequivocabili, come la scoperta dell'arte africana e il successo della psicanalisi, la Dublino di Joyce e la Praga di Kafka, il deserto di Ungaretti, ancora, e la terra desolata di Eliot, acquista anche in questo senso grande rilievo la parabola dell'avanguardia. L'avanguardia, che ha rischiato di intitolare al proprio nome tutto il secolo ed è comunque riuscita a imporre la propria logica astrattamente progressiva al mondo dell'arte, è consistita innanzitutto in una metafora spaziale, oltre che militare. Per essere avanti, in prima linea e sotto i riflettori, gli scrittori si sono fatti clown, incendiari, aviatori, uomini del sottosuolo, uomini di fumo, uomini di pena, uomini senza qualità, superuomini, fanciullini, inetti, indifferenti, falsari: per esistere come scrittori, hanno comunque negato ogni contatto con la tradizionale specializzazione dello scrittore e si sono posti risolutamente fuori della letteratura nota, cioè fuori della letteratura.

Forse la duplice lezione di Rimbaud, l'imperativo della modernità e l'abbandono della letteratura, è stata una sola. La letteratura è magniloquenza e protagonismo? sentimentalismo e seriosità? *engagement* e filantropia? E noi facciamone un'altra, hanno risposto prima di Balestrini, del quale abbiamo appena citato un titolo, scrittori di ogni tendenza, ac-

comunati soltanto da un'ambizione letteraria perfettamente coincidente con il rifiuto della letteratura data. Anche loro, come ebbe a confessare Montale a proposito della seconda parte di *Dora Markus*, composta alcuni anni dopo la prima, scrivevano perché speravano di trovare fuori, in periferia, il centro e il senso di quanto era già stato scritto. Si mettano insieme una passione per la letteratura nutrita di tutte le aspirazioni alle quali la modernità costringe a rinunciare e un'ambizione nobilitata e resa incandescente dalla oggettività del prestigio della letteratura, l'arroganza giovanile di chi vuole misurarsi senz'altro con una poesia sulla quale la tradizione lo aiuta solo a fantasticare, anziché con i suoi predecessori, e l'autentica delusione di fronte alla evidente inadeguatezza di qualsiasi opera reale rispetto al sogno corrispondente, e si otterrà la miscela inebriante che ha consentito a più di una generazione di uscire dalla letteratura per cercare la poesia allo stato puro oppure per testimoniare, estendendo sempre più le frontiere della letteratura (dalla poesia alla prosa, dallo scritto al parlato, dalla parola al gesto), che i limiti consueti erano troppo angusti, che era possibile spingersi ancora più avanti e che la ragione profonda, capace di identificare infallibilmente il miracolo della riuscita, non era stata identificata.

Nonostante le professioni di modernismo e forse proprio alla base di ogni scelta futurista, la letteratura del Novecento intanto ha goduto di una libertà pressoché assoluta, in quanto ha creduto nella possibilità di estrarre dalla tradizione una legge valida per sempre e ha posto il principio che la letteratura, o anche solo il suo centro vitale, la Poesia, nonostante tutte le sue trasformazioni, non muta sostanzialmente con il tempo e con le situazioni. È appunto da questa presa di posizione, che discende rettamente l'estensione del medesimo privilegio a chiunque, a qualsiasi tradizione culturale appartenga e da qualsiasi paese giunga la sua voce. Se la poesia esiste, è una e indivisibile e lo sarà, da qualsiasi punto dell'orizzonte o piega del futuro si manifesti. Pretendere che la poesia sia una, significa già ammettere la sua infinita molteplicità. L'ampliamento del dominio letterario prende atto della realtà, offrendo una specie di sanatoria ai «generi» precedentemente non accreditati di una particolare dignità letteraria e alle molte opere che nel nostro secolo non possono essere assegnate

pacificamente a un «genere» preciso; a quelle che i lettori leggono ma delle quali la critica non prende atto e a quelle che esistono solo per i loro autori e per la critica, ma rimangono tristemente senza un pubblico.

Sia ben chiaro che noi non poniamo princìpi: ci limitiamo a rendere esplicite implicazioni essenziali per la sensatezza di un sistema moderno della letteratura, di quella organicità perseguita con mezzi diversi un po' da tutti gli scrittori del Novecento, purché avessero un minimo di consapevolezza teorica e di interesse per le questioni generali. A ben vedere anzi l'uscita dalla letteratura corrisponde semplicemente all'affermazione delle ragioni teoriche, alla presenza sempre più importante del critico accanto al poeta nel momento stesso della creazione artistica e alla rinuncia quindi a ogni troppo immediata solidarietà con il buon senso del lettore. Niente di meno è necessario per mantenere in vita un sistema che, secondo i consueti parametri di giudizio, risulterebbe intimamente contraddittorio. Inseparabile infatti dalla libertà rivendicata è l'impossibilità di riposare su qualunque certezza, dal rigore dell'applicazione intellettuale la constatazione dell'illegittimità di qualsiasi generalizzazione, dall'idea di letteratura quella della sua inesistenza.

Un celebre titolo di Elio Vittorini distingueva perentoriamente tra *Uomini e no*. Anche chi non è mai andato oltre il titolo, immagina facilmente che lo scrittore non intendesse opporre tra di loro *Ommi e bestie*, tanto per servirci di un altro titolo famoso, ma uomini e uomini, cioè uomini degni di essere considerati tali e uomini che erano invece la vergogna del genere umano. Distinzioni di questo tipo si incontrano ogni volta che una parola, una qualsiasi, viene assunta nel suo senso forte, forte secondo poi la mentalità di chi la pronuncia: come il vero uomo, ci sarà allora il vero padre, la vera amica, il vero eroe, il vero atleta, il vero professionista, nonché, chissà, anche il vero conferenziere, che probabilmente è in grado di annoiare l'uditorio più amabilmente di quanto oggi non riuscirà a chi vi parla.

Così avviene quando diciamo, l'abbiamo appena fatto, che la letteratura non esiste. Affermazione, anzi negazione per nulla impegnativa, visto che significa semplicemente che il nostro ideale di letteratura non si incontra nella realtà. Ebbene, siccome noi, quando parliamo di letteratu-

ra, ci riferiamo contemporaneamente a un insieme di opere che designiamo attraverso il loro titolo (*I promessi sposi*, *I Malavoglia*, *Il paradiso perduto*, *Ulisse*) e a una caratteristica capace di accomunarle tutte, è evidente che non avrebbe senso negare l'esistenza delle opere, mentre negare che esista una natura comune di tutte le opere possibili e immaginabili, è una precauzione dettata dal buon senso e rientra nella teoria solo in quanto smentisce una evidenza o ciò che sembra tale finché non si passa alle generalizzazioni rigorose.

Lo stesso ragionamento vale per la nozione di letteratura italiana, se si prescinde dalla accezione (vogliamo chiamarla periferica?) per cui la letteratura italiana consiste delle opere scritte o da scrivere in questa lingua. Ma vale poi la pena di prescinderne? crediamo francamente di no. Come esistono buone ragioni per continuare a parlare di letteratura, anche se nessuno ci convincerà mai della sua esistenza (nell'accezione che a questo punto chiameremo centrale), così esistono buone ragioni per continuare a parlare di letteratura italiana, tanto più che, per parlare di letteratura italiana, non abbiamo bisogno di idealizzare nessuna specificità, ma ci limitiamo semmai a registrare una oggettiva tensione unitaria. Tensione unitaria che pure esiste, e in misura anche maggiore, nel caso della letteratura senza limitazioni nazionali, ma con la non trascurabile differenza di implicare una serie di conseguenze che sono l'unica giustificazione del mantenimento in vita della letteratura e di quella tensione.

Non dimenticheremmo dunque che la letteratura italiana è attraversata da una tensione unitaria, di solito esplicita come mancanza e richiesta talora esplicita della corte e della capitale, che è giunta fino ai nostri giorni. L'attualità e la drammaticità del tema di questo convegno stanno appunto nei prezzi concreti che tuttora si pagano per un processo di unificazione culturale neanche incompiuto ma reso addirittura inattuale e impraticabile da emarginazioni caratteristiche del mondo moderno nel suo complesso. L'omologazione di cui non sempre lucidamente e a proposito si lamentava Pasolini, sarà pure passata per l'abolizione dei dialetti e delle culture locali, ma è consistita innanzitutto nella trasformazione di una diversità, che era pure ritardo e sottosviluppo, ma non solo quello, in una inferiorità strategica, nel soffocamento delle voci prove-

nienti dalla periferia sotto l'alluvione di messaggi tecnologicamente avanzati o, se vogliamo utilizzare un termine alla moda, di fronte allo strapotere dell'interconnessione, che i più benevoli vorranno leggere come la naturale tendenza del potere alla conservazione di se stesso e gli altri come trionfo delle pratiche mafiose.

Abbiamo nominato Pier Paolo Pasolini. Ricorderete le sue simpatie per i diseredati, per il sottoproletariato, per il Terzo mondo. E ricorderete anche i suoi toni profetici, la povera visionarietà alla quale il poeta raffinato si era ridotto pur di disporre di strumenti espressivi diversi dalla poesia, più immediatamente efficaci, come il cinema e i giornali. Ebbene c'è un'ossessione, che appartiene invece al miglior Pasolini, ma che potremmo prestare senza riserve anche all'ultimo, da tenere presente in questo caso. Ci riferiamo all'immagine della Città, della capitale, della città santa, circondata dai barbari, assediata nel vero senso del termine come Roma era assediata metaforicamente dai suoi baraccati. È un'immagine nella quale sarà facile riconoscere il gusto morboso e estetizzante tante volte rimproverato allo scrittore. E infatti la stessa immagine si ritrova puntualmente lungo tutta una tradizione. Per limitarci alle vicende nostre, la troviamo per esempio in Buzzati e in Luzi, ma esisteva prima, e in maniera ben più potente, in D'Annunzio. Nel D'Annunzio che contro i barbari vorrebbe prendere le armi, li vorrebbe respingere e li vorrebbe restituire al loro ruolo di schiavi. Ma è anche il D'Annunzio che chiama Nietzsche, il suo Nietzsche, «barbaro enorme»; il D'Annunzio che si compiace della propria natura barbarica; il D'Annunzio che si converte alla poesia giovanissimo dopo la lettura delle *Odi barbare* carducciane.

Ai più sembrerà vero il contrario. Ma l'argomento decisivo in favore della tesi dell'ambiguità dannunziana nei confronti della barbarie è proprio quest'ultimo. Il libro carducciano raffinatissimo in cui l'«artiere» moderno riproduce in laboratorio la metrica degli antichi, conscio dei limiti intellettualistici della sua operazione, e che è barbaro, in quanto tali sarebbero sembrati i tentativi dei moderni agli orecchi degli antichi, può essere considerato da D'Annunzio una rivelazione della poesia, solo nel senso che tutta la sua poesia sarà barbara, frutto cioè di una congettura destinata a non essere mai confortata da una prova (dove la disponibilità

e lo sperimentalismo dannunziani) e piuttosto tesa alla cattura di materiali estetici preformati e alla determinazione estetistica delle condizioni che estrinsecamente sembrano rendere possibile il miracolo dell'arte (a tanto si riduce il formalismo dannunziano). E anche in Pasolini è barbarica se non altro la pretesa di inseguire il fantasma della letteratura attraverso i *media*.

Non la vogliamo fare troppo lunga. Il nesso moderno tra poesia e laboratorio e, capita spesso, l'esibizione senz'altro del laboratorio, dei materiali preparatori e degli appunti, l'attenzione degli scrittori stessi alle proprie varianti e la loro conservazione, non dipendono tanto da una concezione dell'opera come divenire, *work in progress* per definizione, quanto dalla consapevolezza di questa congetturalità, di questa distanza e di questa perifericità, se non dalla convinzione che in questo lavoro congetturale consista tutta la poesia possibile. Meglio ancora: è sul versante di chi alla letteratura e alla poesia si accosta con il giustificato timore di non essere all'altezza e di non riuscire a comprendere, che l'approccio estrinseco all'arte, il consapevole smarrimento e l'estrema risorsa dell'attività congetturale, risulta insostituibile e moderno. È in questo modo infatti che la metodica esclusione del lettore, solo virtualmente contraddetta dall'apertura dei laboratori, si trasforma nell'unico modo razionale di accostarsi a un fenomeno fin troppo facilmente soggetto a ogni tipo di mistificazione.

Un sigillo tuttavia a queste nostre considerazioni sul metaforico rapporto tra Centro e periferia nella letteratura del Novecento si trova, anche troppo a buon mercato, nell'opera di Kafka. Non potevamo del resto credere di essere i soli a praticare un rapporto del genere con la letteratura, neanche spingendolo fino a considerare una parabola l'avanguardia. Che altro è *Un messaggio dell'Imperatore*, se non un apologo raggelante sulla più vera e drammatica distanza che separa centro e periferia e persino sui soggetti più attuali e reali di questa separazione? L'Imperatore, pensate l'Imperatore, non riesce a far giungere il suo messaggio a chi di dovere, perché le distanze sono sterminate, gli ostacoli infiniti, le risorse comunque limitate. E per converso il poveretto che aspetta di «entrare nella legge», in *Davanti alla legge*, muore senza essere soddisfatto.



Questa è la penultima incarnazione del nostro tema, quella alla quale siamo tutti più sensibili. Il difficile non è comunicare, ma far giungere notizia della propria esistenza, esistere nella società dello spettacolo, avere udienza dai pochi che contano, vincere l'indifferenza dei più e il rumore assordante delle comunicazioni di massa. Il destino della poesia, se si vuole, ma soprattutto quello del singolo poeta, tanto più se esordiente, giovane, lontano fisicamente dai centri che decidono e sprovvisto di qualsiasi potere che a quei centri gli permetta comunque di avere accesso. È il destino di chi ancora più in genere pretende di servirsi della parola non pretestuosamente, ma per comunicare qualcosa in cui crede. Siamo insomma tutti alla periferia dell'impero, per riprendere ancora una volta il titolo di Eco, e le dimensioni stesse del villaggio globale al quale apparteniamo escludono che si possa mai individuare il suo centro.

E adesso finiamo davvero. Sono venuto a parlare, ma sto leggendo. Vi prego di fingere per un attimo che io non stia leggendo a alta voce, cioè eseguendo un lavoro puramente meccanico, che un altro potrebbe fare al posto mio, con la stessa modesta fatica. Immaginatemi invece alle prese con il testo che ora ho in mano, nel momento in cui il testo era ancora un progetto, una intenzione, se non ancora una velleità oscura e confusa, lontana dalla sua realizzazione tutto lo sforzo che poi mi è costata la sua lenta scrittura.

E poi vi prego di considerare il vostro stato d'animo attuale. Di sollievo per non essere più gli ascoltatori indecisi se accordare o meno la vostra attenzione a chi parla, e disposti a lasciarla fluttuare, in attesa di essere presi all'amo da un giro di frase accattivante o di essere ridestati di soprassalto da qualcosa di noto.

Ecco il centro e la periferia sono questo. No, non volevo dire che chi parla occupi la posizione centrale e chi ascolta quella periferica. Ho detto invece che la comunicazione, da qualsiasi parte la si imbrocchi, stabilisce una condizione di perifericità, una lontananza che riguarda tanto gli oratori che gli ascoltatori e deve essere colmata con un lavoro. Un lavoro di cui si capirà l'entità e il valore, quando si considererà quale lavoro straordinario bisogna già compiere perché le velleità oscure e confuse di cui abbiamo piena la testa si trasformino in un discorso di senso com-

piuto, non troppo lontano dalle intenzioni di chi lo fa e non troppo insignificante per chi lo ascolta. È su questa frontiera che la ricerca degli scrittori, in quanto ha di più specialistico e di meno popolare, può incontrarsi con l'interesse di tutti e incarnare, sia pure per un attimo, il *pathos* del secolo.

Gabriella Donnici e Francesco Iusi

Archivio Francesco Flora:  
Carteggi, seconda serie (B.1-B.213).  
Indice dei corrispondenti

Si dà qui l'indice dei corrispondenti ai quali sono intestati i fascicoli presenti nella seconda serie (contrassegnata dalla sigla "B") della sezione epistolare dell'Archivio di Francesco Flora.<sup>1</sup>

Questi fascicoli sono assai più numerosi di quelli archiviati nella prima serie,<sup>2</sup> e in generale meno cospicui quanto al contenuto. Vi si trovano più numerose copie di lettere di Francesco Flora e di Clelia Lanzillotta Flora, la sorella che con lui condivise fino all'ultimo la quotidianità di una vita spesa nel dialogo con il mondo, del quale tanta traccia l'Archivio ci ha conservato.

\* Tutto il lavoro è stato concepito in totale accordo dai due autori, che sono poi direttamente responsabili per le diverse parti, secondo la seguente distinzione: da Abate Antonio a Dina Jovine Bertoni (B.1-B.106), Gabriella Donnici; da La Barbera Giuseppe a Zurlini Alberto (B.107-B.213), Francesco Iusi.

<sup>1</sup> Dell'esistenza dell'Archivio del noto critico letterario e della catalogazione che ne era stata intrapresa presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria fu data notizia nel primo numero di questa rivista (cfr. G. Donnici, *L'archivio Francesco Flora*, «Filologia antica e moderna» (1), 1991, pp. 81-105).

<sup>2</sup> Per la prima serie, contrassegnata dalla sigla "A", cfr. G. Donnici-F. Iusi, *Archivio Francesco Flora: Carteggi, prima serie (A.1-A.136). Indice dei corrispondenti*, «Filologia Antica e Moderna» (11), 1996, pp. 143-165.

Si sta lavorando con la maggiore celerità possibile all'inventario completo. Si spera perciò di poter offrire quanto prima ai potenziali fruitori delle risorse dell'Archivio uno strumento aggiornato alle attuali possibilità di ricerca e di consultazione.

### Corrispondenti intestatari di fascicoli\*

|  |                                      |  |
|--|--------------------------------------|--|
| ABATE, Antonio<br>1 (1 c.)                 | ALAGNA, Salvatore<br>2 (4 cc.)       | ALMEIDA PRADO, J.F. de<br>3 (4 cc.)      |
| ABBIATE, Franco<br>2 (2 cc.)               | ALAIMO, Gaetano<br>1 (1 c.)          | ALONGE, Antonino<br>1 (1 c.)             |
| ACERBO, Francesco<br>2 (1 c. e 1 opuscolo) | ALAIMO, M. Emma<br>2 (2 cc.)         | ALONSO, Damaso<br>3 (5 cc.)              |
| ADAMOLI, Gelasio<br>1 (1 c.)               | ALATRI, Paolo<br>2 (2 cc.)           | ALUNNI LENISA, Maria Grazia<br>7 (8 cc.) |
| ADDABBO, Domenico<br>6 (12 cc.)            | ALBEGGLIANI, Ferdinando<br>4 (4 cc.) | ALZEVEDO, Fernando<br>1 (1 c.)           |
| ADEMOLLO, Ermanno<br>1 (1 c.)              | ALBERTINI, Alberto<br>2 (2 cc.)      | ALZONA, Minnie<br>3 (4 cc.)              |
| AESCHLIMANN, Erhard U.<br>2 (2 cc.)        | ALESSANDRI, Maria<br>1 (2 cc.)       | AMANS, Amato<br>1 (1 c.)                 |
| AGLIANÒ, Sebastiano<br>6 (8 cc.)           | ALESSANDRINI, Ada<br>1 (2 cc.)       | AMANTEA, Francesco<br>1 (1 c.)           |
| AGLIATI, Mario<br>1 (1 c.)                 | ALESSI, Vittorio<br>3 (4 cc.)        | AMBROSINI, Maria Sofia<br>1 (1 c.)       |
| AGNOLETTI, Enzo Enriquez<br>1 (1 c.)       | ALFIERI, Vittorio Enzo<br>9 (9 cc.)  | AMBROSOLI, Luigi<br>1 (1 c.)             |
| AGOSTA DEL FORTE, Enrico<br>1 (1 c.)       | ALGRANATI, Gina<br>1 (1 c.)          | AMENDOLA, Antonio<br>3 (3 cc.)           |
| AGOSTI, Stefano<br>2 (2 cc.)               | ALGRANATI, Maria<br>3 (4 cc.)        | AMMACCAPANE, Luigi<br>7 (7 cc.)          |
| AGOSTINI, Eleuterio<br>1 (2 cc.)           | ALIPRANDI, Giuseppe<br>2 (2 cc.)     | AMORETTI, Giovanni Vittorio<br>6 (6 cc.) |
| AGUZZI, Benito<br>1 (2 cc.)                | ALLODOLI [famiglia]<br>1 (1 c.)      | AMOROSO, Ferruccio<br>2 (2 cc.)          |
| AJÒ, Umberto<br>5 (5 cc.)                  | ALLULLI, Ranieri<br>3 (6 cc.)        | AMPOLA, Filippo<br>19 (24 cc.)           |

\* Le cifre indicano rispettivamente il numero dei documenti presenti nel fascicolo di cui ciascun corrispondente è intestatario e, fra parentesi tonde, la consistenza in carte sciolte e eventuali altri materiali diversi.

|  |                                     |  |
|--|-------------------------------------|--|
| ANAGNINE, Eugenio<br>3 (5 cc.)             | ARANGIO RUIZ, Vincenzo<br>8 (9 cc.) | AZZARITA, Leonardo<br>20 (20 cc.)      |
| ANCESCHI, Luciano<br>4 (5 cc.)             | ARCANGELI, Gaetano<br>1 (1 c.)      | BACCARI, Carlo<br>1 (1 c.)             |
| ANCONA, Sante<br>2 (2 cc.)                 | ARCARI, Antonio<br>1 (1 c.)         | BACCHELLI, Riccardo<br>3 (3 cc.)       |
| ANCONETANI, Natale<br>2 (2 cc.)            | ARCIDIACONO, Giovanni<br>7 (8 cc.)  | BACCI, Romeo<br>1 pezzo (1 c.)         |
| ANDRIANI, Beniamino<br>1 (1 c.)            | ARENA, Antonio<br>2 (5 cc.)         | BACHE, Riccardo<br>1 (1 c.)            |
| ANGELINI, Cesare<br>6 (6 cc.)              | ARGAN, Giulio Carlo<br>3 (3 cc.)    | BADINI, Carlo M.<br>1 (3 cc.)          |
| ANGIOLETTI, Giovan Battista<br>12 (12 cc.) | ARGENTIERI, Claudio<br>2 (2 cc.)    | BAILO, Gigi<br>1 (2 cc.)               |
| ANGIOLILLO<br>2 (2 cc.)                    | ARIOLI, Giulio<br>3 (3 cc.)         | BAISTROCCHI, Ettore<br>1 (1 c.)        |
| ANSALDO, Giovanni<br>2 (2 cc.)             | ARMANNI, Mario<br>3 (3 cc.)         | BALCONI MARANINI, Lorenza<br>6 (7 cc.) |
| ANTONETTO, Irma<br>11 (12 cc.)             | ARNAUD, Luigi<br>1 (1 c.)           | BALDACCI, Gaetano<br>5 (5 cc.)         |
| ANTONGINI, Tommaso<br>3 (4 cc.)            | AROMOLO, Giulio<br>1 (1 c.)         | BALDACCI, Luigi<br>2 (2 cc.)           |
| ANTONI, Giuseppina<br>1 (1 c.)             | ARRIGHI, Gino<br>1 (1 c.)           | BALDASSARI, Carolina<br>1 (1 c.)       |
| ANTONICELLI, Franco<br>14 (15 cc.)         | ARTIACO, Alfonso<br>1 (1 c.)        | BALDINI, Antonio<br>4 (5 cc.)          |
| ANTONIELLI, Sergio<br>1 (1 c.)             | ASSANTE, Arturo<br>5 (5 cc.)        | BALDINI, Ettore<br>1 (2 cc.)           |
| ANTONIETTI, Corrado<br>1 (1 c.)            | ASSIRELLI, Ione<br>1 (1 c.)         | BALDINI, Gabriele<br>4 (4 cc.)         |
| ANTONINO, Attilio<br>2 (2 cc.)             | ASSUNTO, Rosario<br>2 (2 cc.)       | BANDINI, Ferdinando<br>3 (3 cc.)       |
| ANZOVINO, Costantino<br>2 (2 cc.)          | ASTALDI, Maria Luisa<br>8 (11 cc.)  | BANDINI, Luigi<br>3 (3 cc.)            |
| APICELLA, Guglielmo<br>1 (1 c.)            | ATTISANI, Adelchi<br>15 (15 cc.)    | BANFI, Rossana<br>1 (2 cc.)            |
| APOLLONIO, Mario<br>1 (1 c.)               | AURELIO, Arturo<br>1 (2 cc.)        | BANFI MALAGUZZI, Daria<br>3 (3 cc.)    |
| APOLLONIO, Umbro<br>6 (7 cc.)              | AURIGEMMA, Marcello<br>4 (4 cc.)    | BANTI, Anna<br>2 (2 cc.)               |
| APPIOTTI, Mirella<br>1 (1 c.)              | AUTERI, Michele<br>1 (1 c.)         | BARANELLI, Domenico<br>1 (1 c.)        |
| AQUILECCHIA, Giovanni<br>1 (1 c.)          | AVERSA, Salvatore<br>1 (1 c.)       | BARBAGALLO, Antonio<br>1 (1 c.)        |

|                                     |                                      |  |
|-------------------------------------|--------------------------------------|--|
| BARBATO, Luigi<br>1 (1 c.)          | BARRESI, Federico<br>1 (1 c.)        | BAUER, Riccardo<br>6 (11 cc.)          |
| BARBI, Michele<br>2 (2 cc.)         | BARTIMMO, Michele<br>1 (1 c.)        | BAVA, Pino<br>2 (2 cc.)                |
| BARBIERI, Carlo<br>1 (1 c.)         | BARTOCCI, Gianni<br>1 (1 c.)         | BECCA, Benso<br>3 (3 cc.)              |
| BARBIERI, Guido<br>1 (1 c.)         | BARTOLINI, Elio<br>1 (2 cc.)         | BECCHINO, Pio<br>1 (1 c.)              |
| BARBIERI, Orazio<br>13 (17 cc.)     | BARTOLINI, Luigi<br>10 (11 cc.)      | BECCI, Vincenzo<br>1 (1 c.)            |
| BARBONI, Licia<br>3 (3 cc.)         | BARTOLOMEI, Clara<br>1 (3 cc.)       | BEER, Emilio<br>1 (1 c.)               |
| BARDI, Pietro Maria<br>4 (4 cc.)    | BARTOLOTTI, Mirella<br>2 (2 cc.)     | BELLA, Giorgio<br>1 (1 c.)             |
| BARDI, Simonetta<br>1 (1 c.)        | BARTOLUCCI, Giuseppe<br>4 (4 cc.)    | BELLANTI, Renzo<br>4 (5 cc.)           |
| BARDUZZI, Carlo<br>2 (4 cc.)        | BARZINI GADOLA, Paola<br>6 (8 cc.)   | BELLATTI, Myrta<br>1 (1 c.)            |
| BARENDSON, Renato<br>13 (14 cc.)    | BASCIALLA, Anita<br>2 (2 cc.)        | BELLELI, Maria Luisa<br>1 (1 c.)       |
| BARIDON, Silvio F.<br>1 (1 c.)      | BASILEA, Sandra<br>2 (3 cc.)         | BELLOLI DA SERIATE, Carlo<br>2 (2 cc.) |
| BARILÀ, Alfredo<br>8 (8 cc.)        | BASSANI, Giorgio<br>2 (2 cc.)        | BELLONCI, Maria<br>7 (7 cc.)           |
| BARILE, Angelo<br>2 (2 cc.)         | BATTAGLIA, Aurelio Remo<br>2 (2 cc.) | BELLONI, Aldo<br>2 (2 cc.)             |
| BARILLARI, Bruno<br>1 (1 c.)        | BATTAGLIA, Carlo<br>1 (2 cc.)        | BEMPORAD [editore]<br>1 (1 c.)         |
| BARILLI, Cecrope<br>6 (9 cc.)       | BATTAGLIA, Felice<br>9 (10 cc.)      | BENEDETTO, Luigi Foscolo<br>2 (2 cc.)  |
| BARILLI, Leonardo<br>2 (2 cc.)      | BATTAGLIA, Lina<br>1 (1 c.)          | BENEDETTO, Umberto<br>2 (2 cc.)        |
| BARILLI FERRARI, Bianca<br>1 (1 c.) | BATTAGLIA, Salvatore<br>2 (2 cc.)    | BENELLI, Lisa<br>1 (1 c.)              |
| BAROLINI, Antonio<br>7 (7 cc.)      | BATTAGLINI, Lida<br>1 (1 c.)         | BENNI, Maria<br>1 (1 c.)               |
| BARONI, Costantino<br>2 (cc.)       | BATTILANA, Maria G.<br>1 (1 c.)      | BENVENUTI, Corrado<br>5 (5 cc.)        |
| BARONIO, Anna Maria<br>1 (1 c.)     | BATTISTINI, Elio<br>6 (6 cc.)        | BERIO, [Alberto?]<br>1 (1 c.)          |
| BAROSSO, Julia Josefina<br>1 (1 c.) | BATTISTONI, Andrea<br>1 (1 c.)       | BERNARDELLI, Francesco<br>3 (3 cc.)    |
| BARRESI, Angelo<br>10 (16 cc.)      | BAUDINO, Carlo<br>2 (2 cc.)          | BERNARDI, Orlando<br>1 (1 c.)          |

|                                      |  |                                       |
|--------------------------------------|--|---------------------------------------|
| BERNARI, Carlo<br>7 (7 cc.)          | BIAGIONI, Luigi<br>1 (1 c.)                | BIGONGIARI, Piero<br>1 (1 c.)         |
| BERNI, Leonardo<br>1 (2 cc.)         | BIAGIOTTI, Astolfo<br>1 (1 c.)             | BILENCI, Romano<br>2 (2 cc.)          |
| BERNIERI, Antonio<br>1 (1 c.)        | BIANCHETTI, Egidio<br>1 (1 c.)             | BIMBI, Giuliano<br>4 (4 cc.)          |
| BERTACCHINI, Renato<br>5 (5 cc.)     | BIANCHETTI, Enrica<br>14 (16 cc.)          | BINNI, Walter<br>4 (5 cc.)            |
| BERTANI, Odoardo<br>1 (1 c.)         | BIANCHI, Carla<br>3 (3 cc.)                | BIRONDI, Gino<br>1 (2 cc.)            |
| BERTELLI, Italo<br>3 (3 cc.)         | BIANCHI, Dante<br>1 (1 c.)                 | BISOL, Gaetano<br>1 (2 cc.)           |
| BERTI, Giuseppe<br>1 (1 c.)          | BIANCHI, Gianfranco<br>2 (2 cc.)           | BIZZARRI, Edoardo<br>1 (2 cc.)        |
| BERTI, Luigi<br>5 (5 cc.)            | BIANCHI, Graziella<br>1 (1 c.)             | BLASI, Alfio<br>1 (1 c.)              |
| BERTINI, Giuseppe Maria<br>1 (2 cc.) | BIANCHI, Lorenzo<br>2 (2 cc.)              | BLOTTO, Augusto<br>2 (2 cc.)          |
| BERTOCCI, Silvio<br>1 (1 c.)         | BIANCHI, Oliviero Honoré<br>4 (4 cc.)      | BO, Carlo<br>4 (5 cc.)                |
| BERTOLINI, Giorgio<br>1 (1 c.)       | BIANCHI, Rosetta<br>1 (1 c.)               | BOCCABIANCA, Giuseppe M.<br>5 (5 cc.) |
| BERTONI, Renzo<br>2 (4 cc.)          | BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio<br>6 (12 cc.) | BOCCIA, Bruno<br>1 (1 c.)             |
| BESTETTI, Carlo<br>2 (2 cc.)         | BIANCHINI, Gino<br>1 (1 c.)                | BOCCOMINI, Giuseppe<br>2 (4 cc.)      |
| BETTARELLI<br>3 (3 cc.)              | BIANCHINI, Tullio<br>3 (3 cc.)             | BOCELLI, Arnaldo<br>5 (5 cc.)         |
| BETTARINI, Luciano<br>5 (9 cc.)      | BIANCINI, Bruno<br>1 (1 c.)                | BODINI, Vittorio<br>1 (1 c.)          |
| BETTEI, Carla<br>1 (1 c.)            | BIANCO, José<br>1 (1 c.)                   | BODO, Pietro<br>1 (1 c.)              |
| BETTELINI, Arnoldo<br>11 (12 cc.)    | BIANCO, Tommaso<br>3 (4 cc.)               | BOFFA, Giovanni<br>1 (5 cc.)          |
| BETTISTINI, G.<br>1 (1 c.)           | BIFFI, Domenico<br>3 (3 cc.)               | BOGNIER, Mario<br>2 (2 cc.)           |
| BEVILACQUA, Giuseppe<br>1 (1 c.)     | BIFFI, Piero<br>1 (1 c.)                   | BOLCHI, Sandro<br>5 (5 cc.)           |
| BEVILOTTI, Giulio Cesare<br>1 (1 c.) | BIGI, Emilio<br>1 (1 c.)                   | BOLDINI, Sergio<br>3 (4 cc.)          |
| BIADENE, Giovanni<br>1 (1 c.)        | BIGIARETTI, Libero<br>1 (1 c.)             | BOLDRINI, Arrigo<br>1 (2 cc.)         |
| BIAGINI, Mario<br>2 (2 cc.)          | BIGNONE, Ettore<br>1 (1 c.)                | BOLELLI, Tristano<br>5 (5 cc.)        |

|   |                                   |                                      |
|---|-----------------------------------|--------------------------------------|
| BOLERO, Rita<br>2 (2 cc.)                             | BORGESE, Leonardo<br>5 (5 cc.)    | BOVI, Arturo<br>8 (8 cc.)            |
| BOLLA CARUSO, Maddalena<br>6 (6 cc.)                  | BORGHESE, Gianguido<br>2 (3 cc.)  | BOZZI, H el ene<br>2 (2 c.)          |
| BOLOGNA, Ferdinando<br>1 (1 c.)                       | BORGHESI, Alfredo<br>19 (22 cc.)  | BOZZOLI, Armando<br>3 (5 cc.)        |
| BOMBASSEI FRASCANI<br>DE VETTOR, Giorgio<br>2 (3 cc.) | BORGHINI, Vittorio<br>2 (2 cc.)   | BRACCESI, Roberto<br>7 (7 cc.)       |
| BOMBIERI, E.<br>4 (5 cc.)                             | BORIOSI, Nino<br>3 (3 cc.)        | BRAGA, Ugo<br>1 (1 c.)               |
| BOMPIANI, Valentino [editore]<br>1 (1 c.)             | BORLENGHI, Aldo<br>3 (5 cc.)      | BRAMBILLA AGENO, Franca<br>7 (7 cc.) |
| BONALUMI, Giovanni<br>3 (3 cc.)                       | BORRA, [Pompeo?]<br>1 (1 c.)      | BRANCA, Vittore<br>1 (1 c.)          |
| BONANNI, Laudomia<br>13 (13 cc.)                      | BORRARO, Pietro<br>3 (3 cc.)      | BRANDI, Cesare<br>3 (3 cc.)          |
| BONASERA, Francesco<br>1 (1 c.)                       | BORRELLI, Enzo<br>11 (11 cc.)     | BRANDI, Silvio<br>2 (2 cc.)          |
| BONAVIA, Calogero<br>1 (1 c.)                         | BORRELLO, Oreste<br>4 (4 cc.)     | BRANDUANI, Cesare<br>3 (3 cc.)       |
| BONFANTINI, Mario<br>2 (3 cc.)                        | BORRIELLO, Antonio<br>15 (15 cc.) | BRASIELLO, Attilia<br>8 (11 cc.)     |
| BONI, Marco<br>2 (2 cc.)                              | BORSA, Mario<br>7 (8 cc.)         | BRASIELLO, Ugo<br>7 (10 cc.)         |
| BONI, U.<br>1 (1 c.)                                  | BORTONE, Leone<br>1 (1 c.)        | BRANDON ALBINI, Maria<br>5 (12 cc.)  |
| BONO, Franz<br>1 (1 c.)                               | BOSCARINO, Vincenzo<br>2 (2 cc.)  | BRESSAN, Tullio<br>4 (7 cc.)         |
| BONOLA, Gino<br>1 (1 c.)                              | BOSCO, Umberto<br>5 (7 cc.)       | BRICCOS, Teodoro<br>2 (2 cc.)        |
| BONOMO, Dario<br>1 (1 c.)                             | BOSI, Pier Emilio<br>4 (4 cc.)    | BRINDISI, [Remo?]<br>1 (2 cc.)       |
| BONORA, Ettore<br>6 (6 cc.)                           | BOSSI, Renzo<br>2 (2 c.)          | BROCCHI, Virgilio<br>1 (1 c.)        |
| BONSANTI, Alessandro<br>9 (10 cc.)                    | BOTTA, Amelia<br>2 (2 cc.)        | BROGNOLIGO, Gioachino<br>1 (1 c.)    |
| BORDIGA, Amalia<br>14 (15 cc.)                        | BOTTARI, Stefano<br>3 (3 cc.)     | BROMBINI GRILLI, Giulio<br>2 (3 cc.) |
| BORDONI, Enrico<br>1 (1 c.)                           | BOTTESINI, Archimede<br>4 (4 cc.) | BRUNELLI, Manillo<br>1 (1 c.)        |
| BORELLI, Luigi<br>1 (1 c.)                            | BOTTIGLIONI, Gino<br>3 (3 cc.)    | BRUNO, Antonino<br>4 (4 cc.)         |
| BORGA, Guido<br>2 (2 cc.)                             | BOVE, Raffaele<br>1 (6 cc.)       | BRUNO, Francesco<br>2 (2 cc.)        |



|                                       |                                 |   |
|---------------------------------------|---------------------------------|---|
| BRUNO, Nenè<br>1 (13 cc.)             | BUZZI, Maria<br>16 (18 cc.)     | CALOGERO, Guido<br>2 (2 cc.)                    |
| BRUZZI, Amelia<br>2 (2 cc.)           | CABIBBE, Giorgio<br>19 (22 cc.) | CALVANESE, Franco<br>1 (1 c.)                   |
| BUCCAFUSCA, Emilio<br>1 (1 c.)        | CACCIA, Ettore<br>1 (1 c.)      | CALVI, Antonio<br>1 (1 c.)                      |
| BUCCELLA, Giovan Battista<br>1 (1 c.) | CACCIA, Giuseppe<br>1 (1 c.)    | CALZAVARA, Ernesto<br>2 (2 cc.)                 |
| BUFALINI, Erminio<br>2 (2 cc.)        | CACCIAGUERRA, Perla<br>1 (1 c.) | CAMBI, Ferruccio<br>1 (1 c.)                    |
| BULFERETTI, Luigi<br>5 (5 cc.)        | CACCIOPPOLI, Sofia<br>1 (1 c.)  | CAMBIANO, Giuseppe<br>2 (5 cc.)                 |
| BUONO, Enza<br>1 (1 c.)               | CADORESI, Domenico<br>1 (1 c.)  | CAMMILLERI, Francesco<br>1 (1 c. e un opuscolo) |
| BUONOCORE, Domenico<br>1 (1 c.)       | CAFFI, Amalia<br>1 (1 c.)       | CAMPAGNOLO, Umberto<br>2 (2 cc.)                |
| BUONOMO, Riccardo<br>5 (7 cc.)        | CAFIERO, Igino<br>4 (5 cc.)     | CAMPINI, Dino<br>1 (1 c.)                       |
| BUONPANE, Elena<br>7 (7 cc.)          | CAFIERO, Umberto<br>1 (1 c.)    | CAMPOLIETI, Giuseppe<br>6 (6 cc.)               |
| BUOSO, Ermete<br>1 (1 c.)             | CAGALLI, Gian Carlo<br>1 (1 c.) | CAMPORIONDO, Carlo<br>1 (1 c.)                  |
| BURGIO, Alfonso<br>1 (1 c.)           | CAGNA, Nuccia<br>7 (7 cc.)      | CANCELMO, Donatangelo<br>1 (1 c.)               |
| BURGIO, Giuseppe<br>3 (5 cc.)         | CAIOLI, Ferdinando<br>6 (6 cc.) | CANDIDO, Salvatore<br>2 (2 cc.)                 |
| BURRASCANO, Nino<br>4 (4 cc.)         | CAIOLI, Vladimiro<br>5 (6 cc.)  | CANESTRELLI, Leandro<br>1 (1 c.)                |
| BURZIO, Filippo<br>3 (3 cc.)          | CAJUMI, Arrigo<br>1 (1 c.)      | CANIGGIA, Alberto<br>3 (4 cc.)                  |
| BUSACCA, Helle<br>4 (5 cc.)           | CALABRÒ, Giovanni<br>1 (1 c.)   | CANINO, Giuseppe<br>1 (1 c.)                    |
| BUSETTO, Natale<br>1 (1 c.)           | CALCAGNO, Diego<br>1 (1 c.)     | CANNARILE, Guglielmo<br>1 (1 c.)                |
| BUSINCO, Armando<br>2 (2 cc.)         | CALÌ, Santo<br>2 (2 cc.)        | CANNAVALE, Renato<br>10 (10 cc.)                |
| BUSINCO, Ottavio<br>2 (2 cc.)         | CALIENDO, Gaspare<br>1 (2 cc.)  | CANNIZZARO, Antonio<br>1 (1 c.)                 |
| BUSONI, Jaures<br>1 (1 c.)            | CALIGARIS, Pietro<br>3 (3 cc.)  | CANTARELLA, Raffaele<br>4 (4 cc.)               |
| BUSSOLARO, Nico<br>1 (1 c.)           | CALLEGARI, Lina<br>1 (1 c.)     | CANTATORE, Domenico<br>1 (1 c.)                 |
| BUZZETTI, Felice<br>1 (2 cc.)         | CALÒ, G.<br>1 (1 c.)            | CANTINI, Guido<br>1 (1 c.)                      |

|  |   |                                       |
|--|---|---------------------------------------|
| CANTONI, Remo<br>1 (1 c.)                  | CARBONARA, Cleto<br>1 (1 c.)            | CARPITELLA, Alberto<br>3 (3 cc.)      |
| CANUNCOLI, Ezio<br>3 (3 cc.)               | CARBONE, Ferdinando<br>1 (1 c.)         | CARRA, Arnaldo<br>2 (4 cc.)           |
| CAPANNA, Francesco<br>1 (1 c.)             | CARCHEDI, Francesco<br>4 (4 cc.)        | CARRERA, I. Mario<br>1 (1 c.)         |
| CAPANO, Salvatore<br>1 (1 c.)              | CARDARELLI, Vincenzo<br>1 (1 c.)        | CARRETTO, Carlo<br>1 (2 cc.)          |
| CAPECE MINUTOLO, Maria<br>9 (9 cc.)        | CARDI, Giulio<br>1 (1 c.)               | CARRIERI, Giuseppe<br>1 (1 c.)        |
| CAPELLI, Luigi<br>11 (11 cc.)              | CARDILE, Enrico<br>2 (2 cc.)            | CARRIERI, Raffaele<br>9 (19 cc.)      |
| CAPOBIANCO, Ciriaco<br>1 (1 c.)            | CARDILLO, Giuseppe<br>1 (1 c.)          | CARTELLA MATTIOLI, Giulia<br>1 (1 c.) |
| CAPOCCI, Valentina<br>2 (2 cc.)            | CARDINALI, Antonietta<br>1 (2 cc.)      | CASALNUOVO, Grimaldo<br>1 (1 c.)      |
| CAPOGRASSO, Antonio<br>1 (1 c.)            | CARDONE, Domenico Antonio<br>1 (1 c.)   | CASANOVA, Maria Luigia<br>1 (2 cc.)   |
| CAPOGROSSI COLOGNESI, Luigi<br>1 (1 c.)    | CARDUCCI, Libertà<br>5 (5 cc.)          | CASARDI, Alberto<br>1 (1 c.)          |
| CAPPELLETTI, Gino<br>1 (1 c.)              | CARETTI, Lanfranco<br>8 (10 cc.)        | CASATI, Alessandro<br>32 (32 cc.)     |
| CAPPELLI, Carlo Alberto<br>4 (4 cc.)       | CARIDDI, Walter<br>5 (5 cc.)            | CASELLA, Gaspare<br>2 (2 cc.)         |
| CAPPONAGO DEL MONTE, Luigi<br>1 (1 c.)     | CARLETTI, Ugo<br>2 (2 cc.)              | CASERTANO, Raffaello<br>1 (1 c.)      |
| CAPRIA, Rosa<br>1 (1 c.)                   | CARLI, Plinio<br>1 (1 c.)               | CASINI, Laura<br>1 (1 c.)             |
| CAPUANI, Antonio<br>1 (1 c.)               | CARLINI, Armando<br>1 (1 c.)            | CASIROLI, Maria Teresa<br>2 (2 cc.)   |
| CAPUANO, Michele<br>4 (5 cc.)              | CARLONE MONGELLI, Gioconda<br>3 (3 cc.) | CASNATI, Francesco<br>14 (15 cc.)     |
| CARACCILOLO, Alberto<br>3 (3 cc.)          | CARLOTTI, Palma<br>1 (1 cc.)            | CASÒ, Angela<br>1 (1 c.)              |
| CARACCILOLO DI VIETRI, Marino<br>3 (3 cc.) | CARLUCCI, Maria<br>10 (11 cc.)          | CASSANDRO, Giovanni<br>1 (1 c.)       |
| CARACENI, Augusto<br>1 (1 c.)              | CARNEVALI, Vincenzo<br>3 (3 cc.)        | CASSI, Gellio<br>1 (2 cc.)            |
| CARADONNA, Nino<br>2 (2 cc.)               | CAROCCI, Alberto<br>3 (8 cc.)           | CASSIA, Carlo<br>1 (1 c.)             |
| CARAMAZZA, Filippo<br>1 (1 c.)             | CARPANETO, Giorgio<br>2 (2 cc.)         | CASSIERI, Giuseppe<br>10 (10 cc.)     |
| CARAMELLA, Santino<br>1 (1 c.)             | CARPI, Aldo<br>6 (9 cc.)                | CASSINELLI, Bruno<br>4 (4 cc.)        |

|   |                                     |                                    |
|---|-------------------------------------|------------------------------------|
| CASSINIS, Gino<br>1 (1 c.)              | CAVANI, Guido<br>3 (3 cc.)          | CHABOD, Federico<br>5 (6 cc.)      |
| CASSOLA, Carlo<br>1 (1 c.)              | CAVASSA, Umberto<br>4 (4 cc.)       | CHERICONI<br>1 (1 c.)              |
| CASTALDI, Enrico<br>1 (1 c.)            | CAZZANI, Pietro<br>10 (10 cc.)      | CHERUBINI, Arnaldo<br>1 (1 c.)     |
| CASTALDI BERTONI, Matilde<br>5 (35 cc.) | CAZZANIGA, Ignazio<br>1 (1 c.)      | CHIAPPARINI<br>8 (8 cc.)           |
| CASTELLANO, Piero<br>1 (1 c.)           | CECCHINI, Agata Italia<br>3 (3 cc.) | CHIAPPE, Pietro<br>1 (1 c.)        |
| CASTELLI, Enrico<br>1 (1 c.)            | CEDERNA, Antonio<br>1 (1 c.)        | CHIAPPELLI, Fredi<br>2 (2 cc.)     |
| CASTELLINO, Onorato<br>5 (5 cc.)        | CELENTANO, Francesco<br>1 (1 c.)    | CHIARA, Piero<br>1 (1 c.)          |
| CASTELNUOVO TEDESCO, Ugo<br>2 (2 cc.)   | CELONA, Antonino<br>8 (9 cc.)       | CHIARELLI, C.M.<br>1 (1 c.)        |
| CASTIGLIA, Pietro<br>2 (2 cc.)          | CENTONI, Annibale<br>1 (1 c.)       | CHIARELOTTO, Antonio<br>1 (1 c.)   |
| CASTIGLIONI, Franco<br>2 (2 cc.)        | CENZATO, Giovanni<br>1 (1 c.)       | CHIARETTI<br>1 (1 c.)              |
| CASTRICONE CARABIA, Pia<br>7 (7 cc.)    | CERIELLO, G. Rodolfo<br>4 (4 cc.)   | CHIARI, Alberto<br>4 (4 cc.)       |
| CASTRO, Americo<br>1 (1 c.)             | CERONETTI, Guido<br>1 (1 c.)        | CHIARINI, Luigi<br>2 (2 cc.)       |
| CASTRONUOVO, Giuseppe<br>9 (9 cc.)      | CERSOSIMO, Francesco<br>3 (3 cc.)   | CHIARINI, Paolo<br>1 (1 c.)        |
| CATALANO, Franco<br>7 (7 cc.)           | CERVI, Antonio M.<br>18 (18 cc.)    | CHICHIARELLI, Ezio<br>3 (3 cc.)    |
| CATALANO, Gabriele<br>2 (2 cc.)         | CESAREO, Augusto<br>1 (1 c.)        | CHIESA, Francesco<br>2 (2 cc.)     |
| CATALANO, Silvio<br>3 (3 cc.)           | CESARINI SFORZA, Widar<br>1 (1 c.)  | CHIMENZ, Siro<br>1 (1 c.)          |
| CATALDO, Antonino<br>3 (3 cc.)          | CESETTI, Giuseppe<br>11 (11 cc.)    | CHIOLA, Vincenzo<br>1 (1 c.)       |
| CATANELLI, Luigi<br>3 (3 cc.)           | CESSI, Roberto<br>1 (2 cc.)         | CHIONNI, Maria Teresa<br>2 (2 cc.) |
| CATRI, Franca Maria<br>1 (1 c.)         | CESTRONE, Pasquale<br>1 (1 c.)      | CHIORBOLI, Ezio<br>3 (8 cc.)       |
| CATTABENI<br>1 (1 c.)                   | CETRANGOLO, Ezio<br>3 (3 cc.)       | CHIURLO, Bindo<br>6 (21 cc.)       |
| CAVALIERE, Alberto<br>1 (1 c.)          | CEVA, Bianca<br>4 (4 cc.)           | CIACCI, Aurelio<br>1 (1 c.)        |
| CAVALLI, Gigi<br>2 (2 cc.)              | CEVA VALLA, Elena<br>1 (1 c.)       | CIALENTE, Fausta<br>4 (4 cc.)      |

|  |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|
| CIAMPINI, Raffaele<br>3 (3 cc.)        | CLADES, Urio<br>1 (1 c.)              | COLSALVATICO, Tullio<br>15 (16 cc.)       |
| CIAN, Vittorio<br>3 (3 cc.)            | CLAUSI SCHETTINI, Michele<br>1 (1 c.) | COLUMBU, Michele<br>10 (11 cc.)           |
| CIANCIO, Antonio<br>1 (1 c.)           | CLEMENTI, Bianca<br>2 (2 cc.)         | COMEL<br>1 (1 c.)                         |
| CIARDELLI, Alessandro<br>4 (4 cc.)     | CLERICI, Paola<br>4 (4 cc.)           | COMELLO, Toni<br>4 (4 cc.)                |
| CIARDO, Manlio<br>14 (19 cc.)          | CODA, Dante<br>1 (1 c.)               | COMETTI, Paola<br>2 (3 cc.)               |
| CIARDO, Menotti<br>1 (1 c.)            | CODICÈ, Renato<br>1 (1 c.)            | COMINI, A.<br>1 (1 c.)                    |
| CIARLETTA, Nicola<br>1 (1 c.)          | CODIGNOLA, Ernesto<br>1 (1 c.)        | CONATO, Gaetano<br>2 (6 cc.)              |
| CIAVANNI, Giannino<br>5 (5 cc.)        | CODIGNOLA, Tristano<br>2 (3 cc.)      | CONDE, Carmen<br>2 (2 cc.)                |
| CIBELLI<br>1 (1 c.)                    | COFFARO, Maria<br>15 (15 cc.)         | Conte LANZA<br>1 (1 c.)                   |
| CICCOTTI, Sigfrido<br>1 (4 cc.)        | COLAMUSSI, Giovanni<br>1 (1 c.)       | CONTI, Giulia<br>2 (2 cc.)                |
| CICOGNANI, Bruno<br>5 (5 cc.)          | COLANTONIO, Luigi<br>4 (4 cc.)        | CONTINI, Gianfranco<br>2 (2 cc.)          |
| CICOGNANI, Mario<br>3 (3 cc.)          | COLANTUONI, Alberto<br>6 (6 cc.)      | COPPOLA, Mario<br>2 (2 cc.)               |
| CIFARELLI, Antonio Pippo<br>3 (3 cc.)  | COLETTI, Gladys<br>2 (2 cc.)          | CORBETTA, Alfredo<br>1 (1 c.)             |
| CIMA, Pina<br>2 (4 cc.)                | COLETTI, Luigi<br>1 (1 c.)            | CORDIALE, Silvio<br>1 (1 c.)              |
| CIMATTI, Pietro<br>3 (3 cc.)           | COLLI, Giuseppe<br>1 (1 c.)           | CORDIÈ, Carlo<br>3 (3 cc.)                |
| CIMINO, Guido<br>4 (7 cc.)             | COLLI, Maria<br>1 (1 c.)              | CORI, Isi<br>1 (1 c.)                     |
| CIMMINO, Nicola Francesco<br>3 (3 cc.) | COLNAGHI, Guido<br>5 (5 cc.)          | CORIGLIANO, Giuseppe<br>2 (2 cc.)         |
| CIMEGOTTO, Cesare<br>4 (4 cc.)         | COLOMBI, P.G.<br>8 (8 cc.)            | CORNAGLIA, Lea<br>1 (1 c.)                |
| CIONE, Edmondo<br>6 (6 cc.)            | COLOMBO, Anna<br>6 (6 cc.)            | CORRADI, Delia<br>3 (3 cc.)               |
| CIRCEO, Ermanno<br>8 (8 cc.)           | COLOMBO, Luigi<br>1 (1 c.)            | CORRITORE, Carlo<br>1 (1 c.)              |
| CITANNA, Giuseppe<br>5 (5 cc.)         | COLOMBO, Paolo<br>1 (1 c.)            | CORSINI, Gaetano<br>5 (1 c. e 4 opuscoli) |
| CIUCCI, Renato<br>1 (1 c.)             | COLONNETTI, G.<br>1 (1 c.)            | CORTI, Maria<br>1 (1 c.)                  |

|                                       |  |   |
|---------------------------------------|--|---|
| CORTICELLI<br>1 (1 c.)                | CROCI, Giovanni<br>6 (7 cc.)           | D'ALOISIO DA VASTO, Carlo<br>3 (3 cc.)    |
| COSSU, Nunzio<br>54 (55 cc.)          | CROCIONI, Giovanni<br>5 (5 cc.)        | DA MASTO, Andrea<br>1 (1 c.)              |
| COSCARELLA, Innocenzo<br>1 (1 c.)     | CROLA, Mario<br>1 (1 c.)               | D'AMBROSIO, Antonio<br>1 (1 c.)           |
| COSELSCHI, Eugenio<br>8 (8 cc.)       | CRONIA, Arturo<br>1 (1 c.)             | DAMIANI, Enrico<br>1 (1 c.)               |
| COSENTINO, Maria<br>3 (3 cc.)         | CRUDELI, Gilberto Ermanno<br>2 (2 cc.) | DAMIANO, Andrea<br>1 (1 c.)               |
| COSENZA, Lina<br>1 (1 c.)             | CUCCIA, Francesco<br>1 (1 c.)          | DANEU LATTANZI, Angela<br>1 (1 c.)        |
| COSTANTINO, Domenico<br>1 (1 c.)      | CUNIBERTI, Gianluca<br>1 (1 c.)        | D'AQUINO, Maria Luisa<br>7 (8 cc.)        |
| COSTANZO, Giulio<br>2 (3 cc.)         | CUNSOLO, Gioacchino<br>1 (1 c.)        | D'ASTE, Vittorio<br>6 (7 cc.)             |
| COSTRINI, Elio<br>2 (2 cc.)           | CURCI, Gioconda<br>1 (1 c.)            | DATTA DE ALBERTIS, Giulia<br>2 (2 cc.)    |
| COTTONE, Giuseppe<br>1 (1 c.)         | CURCI, Lino<br>5 (5 cc.)               | DATTILO, Vincenzo<br>1 (1 c.)             |
| COTUGNO, Francesco<br>2 (3 cc.)       | CURCIO, Carlo<br>8 (8 cc.)             | DATTOLA, Antonio Bruno<br>2 (2 cc.)       |
| COVA, Nives<br>1 (1 c.)               | CURMI, Giovanni<br>5 (5 cc.)           | D'AVAGLIO, Elio<br>1 (1 c.)               |
| CRAVERI, Anna<br>1 (1 c.)             | CURTO, Carlo<br>2 (2 cc.)              | DAVERIO, Mario<br>1 (1 c.)                |
| CREMA, Edoardo<br>12 (19 cc.)         | CUTINO, Salvatore<br>1 (1 c.)          | DAVICO BONINO, Guido<br>2 (2 cc.)         |
| CREMA, Luigi<br>1 (1 c.)              | CUTOLO, Alessandro<br>14 (15 cc.)      | DAVID, Sante<br>1 (1 c.)                  |
| CRIMI, Antonio<br>2 (2 cc.)           | D'ADDIO, Gerolamo<br>4 (4 cc.)         | D'AVINO, Michele<br>10 (10 cc.)           |
| CRISTOFANO, Maria Teresa<br>3 (3 cc.) | DAGNINI, Guido<br>2 (2 cc.)            | DA VITA, Vito<br>1 (1 c.)                 |
| CROCE, Adele ROSSI<br>2 (3 cc.)       | D'ALESSANDRIA, Pia<br>7 (7 cc.)        | DAZZI, Manlio<br>18 (18 cc.)              |
| CROCE, Alda<br>9 (9 cc.)              | D'ALESSANDRO, Giuseppe<br>2 (2 cc.)    | DE AGOSTINI, Francesco Maria<br>1 (4 cc.) |
| CROCE, Elena<br>3 (3 cc.)             | DALL'OGGIO, Enrico<br>1 (1 c.)         | DE AMICIS, Cristofaro<br>1 (1 c.)         |
| CROCE, Silvia<br>1 (1 c.)             | DAL MIN, Giovanni<br>2 (2 cc.)         | DE ANGELIS, Elio<br>1 (2 cc.)             |
| CROCE, Franco<br>4 (4 cc.)            | DAL MONTE, Mario Guido<br>2 (2 cc.)    | DEBENEDETTI, Giacomo<br>3 (3 cc.)         |

|  |                                      |  |
|--|--------------------------------------|--|
| DE BENEDETTI, Ivan<br>4 (6 cc.)                  | DE GRADA, Raffaellino<br>3 (3 cc.)   | DE LUCA, Giuseppe<br>4 (7 cc.)         |
| DE BERNARDINI, Reginetta<br>1 (1 c.)             | DEL BECCARO, Felice<br>3 (3 cc.)     | DE LUIGI, G.<br>1 (1 c.)               |
| DE BLASI, Giorgio<br>2 (2 cc.)                   | DEL FRANCO, Costantino<br>5 (5 cc.)  | DEL VITA, Alessandro<br>12 (13 cc.)    |
| DE BLASI, Jolanda<br>17 (17 cc.)                 | DEL GIUDICE<br>1 (1 c.)              | DE MAIO, Giuseppe<br>9 (9 cc.)         |
| DE BONIS, Lao Maria<br>12 (15 cc.)               | DEL GRANDE, Carlo<br>11 (11 cc.)     | DEMARCO, Domenico<br>3 (3 cc.)         |
| DE CAMILLIS, Basilio<br>2 (2 cc.)                | DEL GROSSO, Mario<br>1 (1 c.)        | DE MARCO, Francesco<br>1 (2 cc.)       |
| DE CAPRARIS, Vittorio<br>6 (6 cc.)               | DELLA CORTE, Andrea<br>3 (4 cc.)     | DE MARINIS, Tammaro<br>1 (1 c.)        |
| DE CENZO, Feliciano<br>3 (3 cc.)                 | DELL'ACQUA, Gian Alberto<br>1 (1 c.) | DE MATTEIS, Giuseppe<br>2 (2 cc.)      |
| DE CESPEDES, Alba<br>3 (4 cc.)                   | DELLA MASSÈA, Angelo<br>6 (8 cc.)    | DE MATTIA, Angelo<br>1 (1 c.)          |
| DE CHIRICO, Angelica<br>1 (1 c.)                 | DELLA MONICA, Ezio<br>5 (6 cc.)      | DE MICHELI, Francesco<br>1 (1 c.)      |
| DE DONATO, Carlo<br>1 (1 c.)                     | DELLA MONICA, Walter<br>1 (1 c.)     | DE MICHELIS, Eurialo<br>6 (6 cc.)      |
| DE DONNO, Nicola<br>1 (1 c.)                     | DELLA PORTA, Maria<br>1 (1 c.)       | D'EMILIA, Filomena<br>2 (2 cc.)        |
| DE FEO, Augusta<br>1 (1 c.)                      | DELLA SETA, Ugo<br>1 (1 c.)          | DEMMA, Rosaria<br>1 (1 c.)             |
| DE FEO, Italo<br>2 (2 cc.)                       | DELLA TORRE, Raimondo<br>2 (3 cc.)   | DE MUCCI, Luigi<br>9 (12 cc.)          |
| DE FESTI, Lalla<br>4 (5 cc.)                     | DELLA VALLE, Eugenio<br>7 (7 cc.)    | DE NARDIS, Luigi<br>1 (1 c.)           |
| DE FINETTI, Giuseppe<br>1 (1 c.)                 | DELLI ZOTTI, Sergio<br>1 (1 c.)      | DENTICE D'ACCADIA, Cecilia<br>1 (1 c.) |
| DE FORNASARI, Loretta<br>1 (8 cc.)               | DELL'OLIO, Giuseppe<br>1 (1 c.)      | DE PAULIS, Guido<br>11 (14 cc.)        |
| DE FRAJA FRANGIPANE, Gabrio<br>2 (2 cc.)         | DEL MONTE, Alberto<br>2 (2 cc.)      | DE POLI, Gloria<br>2 (2 cc.)           |
| DE FRANCESCO, Gian Angelo<br>2 (2 cc.)           | DEL PUGLIA, Raffaella<br>2 (2 cc.)   | DE RENZIS, Raffaello<br>3 (3 cc.)      |
| DEGANI, Giannino<br>4 (4 cc.)                    | DEL RE, Achille<br>1 (1 c.)          | DE RINALDIS, Aldo<br>1 (2 cc.)         |
| DE GIORGI CONTINI<br>BONACOSSÌ, Elsa<br>1 (1 c.) | DE LUCA, Antonio<br>1 (1 c.)         | DE RINALDIS, Lina SFORZA<br>1 (2 cc.)  |
| DE GIULI BOTTA, Augusto<br>2 (2 cc.)             | DE LUCA, Giuseppe<br>2 (3 cc.)       | DE ROBERTO, Carlo<br>1 (1 cc.)         |

|   |   |                                  |
|---|---|----------------------------------|
| DE ROCCASILVANA, Antonia<br>ORSINI<br>1 (2 cc.) | DI CARLANTONIO PALLADINI,<br>Gabriella<br>3 (3 cc.) | DI STAZIO, Teucro<br>1 (2 cc.)   |
| DE ROSA, Pasquale<br>1 (1 c.)                   | DI COSTE, Rino<br>1 (1 c.)                          | DI TULLIO<br>1 (1 c.)            |
| DE RUGGERO, Guido<br>1 (1 c.)                   | DI FRANCIA, Letterio<br>1 (1 c.)                    | DI VADI, Alfonso<br>3 (3 cc.)    |
| DE RUVO, Vincenzo<br>1 (1 c.)                   | DI GIORGIO, Teocrito<br>1 (1 c.)                    | DI ZENZO, Floro<br>4 (4 cc.)     |
| DE SANCTIS, Gino<br>1 (1 c.)                    | DI GIURA, Giovanni<br>1 (1 c.)                      | DOGLIO, Federico<br>1 (1 c.)     |
| DE SANCTIS, Luigi<br>2 (2 cc.)                  | DILIBERTI, Elio<br>1 (1 c.)                         | DOLCINI, Dina<br>1 (1 c.)        |
| DESCALZO, Giovanni<br>1 (1 c.)                  | DI MARCO, Ercole<br>3 (3 cc.)                       | DONATI<br>1 (1 c.)               |
| DE SIMONE, Paola<br>7 (10 cc.)                  | [DI MELLA], Filomena<br>1 (1 c.)                    | DONATI, Luigi<br>1 (1 c.)        |
| DE STEFANI SIGNORINI, Livia<br>7 (7 cc.)        | DI MICHIEL, Enrico<br>5 (5 cc.)                     | DONDA, Bonifazio<br>4 (6 cc.)    |
| DE STEFANO, Domenico<br>4 (4 cc.)               | DI NOLA, Alfonso M.<br>1 (1 c.)                     | DONINI, Ambrogio<br>3 (3 cc.)    |
| DE TOMMASO, Piero<br>1 (1 c.)                   | DI NOLA, Gennaro<br>7 (7 cc.)                       | D'ONOFRIO, Tobia<br>1 (1 c.)     |
| DE TONI, Nando<br>1 (1 c.)                      | DI GUARDI, Nicola<br>1 (1 c.)                       | DORFLES, Gillo<br>7 (7 cc.)      |
| DE VEROLI, Lina<br>4 (5 cc.)                    | DIONISOTTI, Carlo<br>1 (1 c.)                       | DORIA, Gino<br>18 (18 cc.)       |
| DEVESCOVI, Guido<br>1 (1 c.)                    | DI PIETRO, Antonio<br>2 (3 cc.)                     | DORSO, Elisa<br>3 (3 cc.)        |
| DE VITA, Corrado<br>5 (5 cc.)                   | DI PILLA, Francesco<br>1 (1 c.)                     | DORSO, Guido<br>3 (3 cc.)        |
| DE VIVO, Tommaso<br>1 (1 c.)                    | DI PINO, Guido<br>7 (7 cc.)                         | D'OSMO, Sergio<br>3 (3 cc.)      |
| DEVOTO, Giacomo<br>2 (2 cc.)                    | DI POPPA VÒLTURE, Enzo<br>3 (3 cc.)                 | DOTTI, Mario<br>3 (4 cc.)        |
| DIANO, Carlo<br>2 (2 cc.)                       | DI QUATTRO, Carmelo<br>1 (1 c., 1 opuscolo)         | DOZZA, Giuseppe<br>3 (3 cc.)     |
| DI BELLA, Francesco<br>1 (1 c.)                 | D'ISA, Armando<br>2 (2 cc.)                         | DOZZINI, Bruno<br>3 (3 cc.)      |
| DI BLASI, Corrado<br>1 (1 c.)                   | DI SACCO, Dilvo<br>4 (5 cc.)                        | DRAGHI, Gianfranco<br>3 (3 cc.)  |
| DI BONA, Luciano<br>1 (1 c.)                    | DI SALVO, Gina<br>1 (1 c.)                          | DUGHERA, Eduardo A.<br>2 (2 cc.) |
| DI BONO, Paolo<br>1 (1 c.)                      | DI SARRA, Dante D.<br>3 (3 cc.)                     | DUPRÉ, Eugenio<br>4 (4 cc.)      |

|   |  |                                       |
|---|--|---------------------------------------|
| DURAND, Ferdinando<br>3 (3 cc.)           | FALBO, Francesco<br>17 (16 cc. e una fotografia) | FEDERICI, Federico<br>8 (8 cc.)       |
| EDIFIZI, Paola<br>3 (3 cc.)               | FALCK, Enrico<br>1 (1 c.)                        | FELCINI, Furio<br>5 (5 cc.)           |
| EINAUDI, Giulio<br>1 (1 c. e un opuscolo) | FALCO, Giacomo<br>2 (2 cc.)                      | FELICI, Ezio<br>5 (6 cc.)             |
| EINAUDI, Luigi<br>3 (4 cc.)               | FALLACARA, Luigi<br>2 (2 cc.)                    | FENICI PIAZZA, Lia<br>1 (1 c.)        |
| ELEUTERI, Grazia<br>3 (3 cc.)             | FALQUI, Enrico<br>2 (2 cc.)                      | FENU, Edoardo<br>1 (1 c.)             |
| EMANUEL, Guglielmo<br>1 (1 c.)            | FALZETTI, Carlo<br>1 (1 c.)                      | FERRABINO, Aldo<br>1 (1 c.)           |
| EMANUELLI, Enrico<br>4 (7 cc.)            | FAMIANI, Luigi<br>6 (6 cc.)                      | FERRANTE, Giorgio<br>1 (1 c.)         |
| ERRANTE, Guido<br>7 (7 cc.)               | FANIA, Alfredo Emilio<br>2 (2 cc.)               | FERRANTE, Nicola<br>2 (2 cc.)         |
| ERRANTE, Mary<br>1 (1 c.)                 | FANTUZZI, Gabriele<br>1 (1 c.)                   | FERRARA, Lina SANTAMARIA<br>2 (3 cc.) |
| ERRICHETTI<br>1 (1 c.)                    | FARAONE, Adele<br>1 (1 c.)                       | FERRARI, Giorgio E.<br>4 (6 cc.)      |
| ESCOFFIER, Franco<br>1 (1 c.)             | FARINELLI, Arturo<br>1 (1 c.)                    | FERRARI, Oreste<br>1 (1 c.)           |
| ESPOSITO, Luigi Mario<br>4 (4 cc.)        | FASANI, Vincenzo<br>3 (3 cc.)                    | FERRARI, Pietro<br>5 (5 cc.)          |
| EULA, Ernesto<br>1 (1 c.)                 | FASOLI, Giovanni<br>1 (1 c.)                     | FERRARI, Pio<br>5 (5 cc.)             |
| EVOLA, Julius<br>1 (1 c.)                 | FASOLO, Ugo<br>1 (1c.)                           | FERRARI, Rino<br>5 (6 cc.)            |
| FABBRI, Casimiro<br>12 (13 cc.)           | FATI, Domenico<br>1 (1 c.)                       | FERRARI BRAVO, Ferruccio<br>1 (1 c.)  |
| FABIANI<br>1 (1 c.)                       | FATINI, Giuseppe<br>8 (8 cc.)                    | FERRARO, Roberto<br>1 (2 cc.)         |
| FACCHINI, Giulio<br>2 (2 cc.)             | FATTORELLO, Francesco<br>2 (2 cc.)               | FERRATA, Gian Siro<br>1 (1 c.)        |
| FACCO DE LAGARDA, Ugo<br>2 (2 cc.)        | FATTORI, Bruno<br>2 (3 cc.)                      | FERRERO, A.M.<br>1 (1 c.)             |
| FAESI, Robert<br>1 (1 c.)                 | FAVA, Giuseppe<br>6 (6 cc.)                      | FERRI, Gianfranco<br>1 (1 c.)         |
| FAGGIANO, Cosimo<br>1 (1 c.)              | FAVATI, Guido<br>8 (8 cc.)                       | FERRIERI, Enzo<br>4 (4 cc.)           |
| FAGNONI, Lorenzo<br>1 (2 cc.)             | FAVILLI, Giovanni<br>2 (2 cc.)                   | FERRIGUTO, Arnaldo<br>2 (1 cc.)       |
| FAJELLA, Domenico<br>4 (5 cc.)            | FAZIO, Calogero<br>1 (1 c.)                      | FERRUZZI, Raffaello<br>2 (2 cc.)      |



|  |                                       |   |
|--|---------------------------------------|---|
| FERSEN, Alessandro<br>1 (1 c.)         | FLORA, Biagio<br>1 (1 c.)             | FRAI, Felicita<br>4 (4 cc.)             |
| FESTA CAMPANILE, Pasquale<br>2 (2 cc.) | FLORA, Federico<br>1 (1 c.)           | FRANCESCHI, Pilade<br>1 (1 c.)          |
| FICHERA, Adelfo<br>1 (1 c.)            | FLORA, Giuseppina<br>2 (2 cc.)        | FRANCHINI, Raffaello<br>5 (5 cc.)       |
| FIDO, Franco<br>1 (1 c.)               | FLORA, Nicola<br>3 (3 cc.)            | FRANCI, Adolfo<br>3 (3 cc.)             |
| FIGUEIREDO, Fidelino de<br>1 (1 c.)    | FLORES D'ARCAIS, Giuseppe<br>1 (1 c.) | FRANCIOSA, Massimo<br>9 (9 cc.)         |
| FIGURELLI, Fernando<br>3 (3 cc.)       | FLORIO, Alba<br>1 (1 c.)              | FRANELLICH, Carlo<br>2 (2 cc.)          |
| FILA, Adolfo<br>3 (3 cc.)              | FLORIO, Antonio<br>1 (1 c.)           | FRANZONI GAMBERINI, Lucetta<br>1 (1 c.) |
| FILANGIERI, Anna<br>1 (1 c.)           | FOÀ, Carlo<br>2 (4 cc.)               | FRASCA, Luigi<br>3 (3 cc.)              |
| FILIPPINI, Felice<br>3 (4 cc.)         | FOLENA, Gianfranco<br>1 (1 c.)        | FRASCA POLARA, Giorgio<br>3 (3 cc.)     |
| FILOSA, Carlo<br>2 (2 cc.)             | FOLGORE, Luciano<br>6 (6 cc.)         | FRASSATI, Luciana<br>2 (2 cc.)          |
| FINELLI, Antonio<br>1 (1 c.)           | FOLIGNO, Cesare<br>1 (1 c.)           | FRATELLI, Arnaldo<br>2 (2 cc.)          |
| FINI, Maria Luisa<br>1 (1 c.)          | FONTANA, Laura<br>1 (1 c.)            | FRATTAROLO, Carlo<br>1 (1 c.)           |
| FIORE, Enzo<br>6 (7 cc.)               | FONTANELLI, Giorgio<br>2 (2 cc.)      | FRATTAROLO, Renzo<br>4 (4 cc.)          |
| FIORE, Tommaso<br>7 (7 cc.)            | FORCONI, Lalla<br>1 (2 cc.)           | FRATTINI, Alberto<br>10 (14 cc.)        |
| FIORENTINO, Fausto<br>1 (1 c.)         | FORNELLI, Guido<br>1 (1 c.)           | FRAU, Florio<br>3 (3 cc.)               |
| FIORENTINO, Luigi<br>9 (11 cc.)        | FORNI, Gherardo<br>3 (3 cc.)          | FREDA, Riccardo<br>1 (1 c.)             |
| FIRPO, Luigi<br>8 (9 cc.)              | FORTI, Marco<br>1 (2 cc.)             | FRISICARO CAMBIANO, Felice<br>1 (1 c.)  |
| FISICHELLA, Rosario<br>2 (2 cc.)       | FORTUNATI, Paolo<br>3 (3 cc.)         | FRISONI, E.A.<br>1 (1 c.)               |
| FIUMARA, Francesco<br>1 (1 c.)         | FORTUNIO, Achille<br>1 (2 cc.)        | FROGGIO, G.Battista<br>1 (1 c.)         |
| FIUME, Orazio<br>1 (1 c.)              | FOSSATI, Federica<br>1 (1 c.)         | FROLDI, Rinaldo<br>4 (4 cc.)            |
| FIUMI, Lionello<br>8 (8 cc.)           | FOSSATI BELLANI, Felice<br>2 (2 cc.)  | FUBINI, Mario<br>1 (1 c.)               |
| FLORA, Antonia<br>3 (3 cc.)            | FOTI, Domenico<br>5 (5 cc.)           | FUMAGALLI, Giuseppina<br>9 (9 cc.)      |

|   |   |  |
|---|---|--|
| FUNAIOLI, Ezio<br>2 (2 cc.)             | GIGLI, Lorenzo<br>6 (6 cc.)             | GIUNTA, Nicola<br>2 (2 cc.)            |
| FUNGHI, Franco<br>1 (1 c.)              | GIGLIO<br>2 (2 cc.)                     | GIUNTI, Armando<br>1 (1 c.)            |
| FUSCO [antiquariato]<br>1 (1 c.)        | GIMORRI, Adriano<br>1 (1 c.)            | GIZZI, Corrado<br>3 (4 cc.)            |
| FUSCO, Enrico Maria<br>4 (4 cc.)        | GIOLLI, Raffaello<br>1 (1 c.)           | GOBBI, Gino Francesco<br>6 (9 cc.)     |
| FUSI, Simone<br>1 (1 c.)                | GIONTA, Francesco<br>2 (2 cc.)          | GOFFIS, Cesare F.<br>6 (6 cc.)         |
| GAGGINI, Roberto<br>1 (1 c.)            | GIORDA, Marcello<br>8 (8 cc.)           | GOGLIA, Antonio<br>1 (1 c.)            |
| GALIMBERTI MIELI, Giuliana<br>9 (9 cc.) | GIORDANO, Armando<br>1 (1 c.)           | GOGLIA, Ernesto<br>1 (1 c.)            |
| GENGARO, Maria Luisa<br>1 (1 c.)        | GIORDANO, Giovan Battista<br>1 (2 cc.)  | GOIDANICH, Gabriele<br>1 (1 c.)        |
| GETTO, Giovanni<br>1 (1 c.)             | GIORDANO, Mario<br>8 (8 cc.)            | GONELLA, Guido<br>11 (11 cc.)          |
| GIACALONE, Giuseppe<br>1 (1 c.)         | GIORGETTI, Giorgio Alberto<br>1 (2 cc.) | GONELLA, Maria Vittoria<br>1 (1 c.)    |
| GIACCHETTI, Vincenzo<br>2 (4 cc.)       | GIORGETTI, Silvana<br>15 (15 cc.)       | GORELLI, Bruno<br>1 (1 c.)             |
| GIACCI, Carla<br>2 (2 cc.)              | GIOTTI, Virgilio<br>1 (1 c.)            | GORETTI, Maria<br>1 (1 c.)             |
| GIACHERY, Emerico<br>1 (1 c.)           | GIOVAGNOLI, Enrico<br>1 (2 cc.)         | GORGERINO, Giuseppe<br>6 (6 cc.)       |
| GIACHINO, Enzo<br>1 (1 c.)              | GIOVAGNOLI, Guglielmo<br>7 (8 cc.)      | GORI, Gino<br>1 (2 cc.)                |
| GIACOBBE, Maria<br>1 (1 c.)             | GIOVANNETTI, Eugenio<br>6 (6 cc.)       | GORI, Odoardo<br>1 (1 c.)              |
| GIACOBBE, O.<br>1 (1 c.)                | GIOVANNINI, Alberto<br>1 (1 c.)         | GORI, Pietro<br>1 (1 c.)               |
| GIAMBONA, Antonino<br>1 (1 c.)          | GIOVENE, Andrea<br>6 (6 cc.)            | GORRA CECCONI, Marcella<br>20 (23 cc.) |
| GIANTURCO, Emma<br>1 (1 c.)             | GIRALDI, Giovanni<br>1 (1 c.)           | GOSTOLI, Giancarlo<br>2 (2 cc.)        |
| GIARDINI, Gino<br>8 (8 cc.)             | GIUDICI, Giovanni<br>1 (1 c.)           | GOTTA, Salvatore<br>5 (6 cc.)          |
| GIATTI, Nadia<br>1 (1 c.)               | GIULIANI, Anna<br>2 (2 cc.)             | GOVONE, G.<br>4 (4 cc.)                |
| GIFUNI, Giambattista<br>20 (24 cc.)     | GIULIANI, Giovanni<br>1 (1 c.)          | GOVONI, Corrado<br>15 (15 cc.)         |
| GIGLI, Filiberto<br>1 (1 c.)            | GIULIO, Francesco<br>9 (9 cc.)          | GRABHER, Carlo<br>7 (7 cc.)            |

|                                      |  |                                      |
|--------------------------------------|--|--------------------------------------|
| GRAHAM<br>2 (2 cc.)                  | GUAITA<br>1 (1 c.)                         | HORN D'ARTURO, Guido<br>1 (1 c.)     |
| GRAMEGNA, Carlo<br>1 (1 c.)          | GUALDI, Antonio<br>1 (1 c.)                | HUTTON, Gladys<br>10 (12 cc.)        |
| GRAMMATICO, Dino<br>3 (6 cc.)        | GUARINO, Nicola<br>10 (10 cc.)             | HUYSMANS, R.G.W.<br>2 (2 cc.)        |
| GRANA, Gianni<br>5 (5 cc.)           | GUARNIERI, Silvio<br>6 (18 cc.)            | IACCHIA, Laura<br>1 (1 c.)           |
| GRANADOS BAGNASCO, Juana<br>1 (1 c.) | GUERRA, Marcello<br>1 (1 c.)               | IANNUZZI, Lina<br>2 (2 cc.)          |
| GRANDE, Adriano<br>4 (4 cc.)         | GUERRA DE BELLIS, Francesca<br>13 (17 cc.) | ILLUMINATI, Luigi<br>1 (1 c.)        |
| GRASSI, Paolo<br>1 (1 c.)            | GUERRIERI, Guerriera<br>12 (12 cc.)        | IMPROTA, Pasquale<br>9 (11 cc.)      |
| GRASSILLI, Francesco<br>1 (1 c.)     | GUERRISI, Michele<br>8 (8 cc.)             | INFANTE FERRAGUTI, Lina<br>4 (4 cc.) |
| GRAZIANI, Anna<br>5 (8 cc.)          | GUGENHEIM, Susanna<br>2 (2 cc.)            | INSERRA, Benedetta<br>1 (1 c.)       |
| GRAZZINI, Giovanni<br>1 (1 c.)       | GUGENHEIM CULCASI, Lucia<br>1 (1 c.)       | INVREA, David<br>2 (2 cc.)           |
| GRIECO, Mario<br>2 (2 cc.)           | GUGLIELMI, Giuseppe<br>3 (3 cc.)           | IODICE, Franco Emanuele<br>1 (1 c.)  |
| GRIFFI, Luigi<br>1 (1 c.)            | GUICCIARDI, Emilio<br>7 (8 cc.)            | IORIO<br>1 (1 c.)                    |
| GRILLANDI, Massimo<br>12 (12 cc.)    | GUIDAZZI, Antonio<br>1 (1 c.)              | IORIO, Michelangelo<br>1 (1 c.)      |
| GRILLI, Alfredo<br>12 (14 cc.)       | GUIDETTI, Beniamino<br>5 (5 cc.)           | IORIO, Pino<br>6 (6 cc.)             |
| GRONCHI, Giovanni<br>6 (8 cc.)       | GUIDI, Augusto<br>1 (1 c.)                 | IOTTI, Romana<br>1 (2 cc.)           |
| GROSSI, Dario<br>1 (1 c.)            | GUIDO, Beatrice<br>2 (2 cc.)               | IVELLA, Vittorio<br>1 (1 c.)         |
| GROSSI, Otello<br>2 (2 cc.)          | GUROVICH, Tami<br>1 (1 c.)                 | IZZI, Nicola<br>4 (4 cc.)            |
| GRUBER BENCO, Aurelia<br>2 (2 cc.)   | GUTIA, Ioan<br>1 (1 c.)                    | IZZO<br>1 (1 c.)                     |
| GUABELLO, Mario<br>5 (5 cc.)         | GUZZO, Augusto<br>2 (2 cc.)                | JACOBONE, Nicola<br>2 (3 cc.)        |
| GUADAGNA, Aristide<br>5 (5 cc.)      | HABERNIG, Clara SIMONELLI<br>5 (6 cc.)     | JADANZA, Giuseppe<br>2 (2 cc.)       |
| GUADAGNINO, Luigi Maria<br>6 (6 cc.) | HANKISS, G.<br>1 (1 c.)                    | JAHIER, Enrico<br>5 (9 cc.)          |
| GUADAGNO, Vincenzo<br>1 (1 c.)       | HAZON, Mario<br>1 (1 c.)                   | JAHIER, Piero<br>6 (6 cc.)           |

|                                      |  |  |
|--------------------------------------|--|--|
| JANNACO, Carmine<br>2 (2 cc.)        | LA NAIÀ, Antonio<br>1 (1 c.)             | LEONE DE CASTRIS, Arcangelo<br>5 (5 cc.) |
| JANNELLI, Guglielmo<br>2 (2 cc.)     | LANCI, Antonio<br>4 (4 cc.)              | LEOPARDI, Rosita<br>3 (3 cc.)            |
| JANNINI, Pasquale Aniel<br>3 (3 cc.) | LANDI, Luciano [editore]<br>1 (1 c.)     | LEPORACE, Mauro<br>1 (1 c.)              |
| JANNUCCI, Giovanni<br>1 (1 c.)       | LANZA, Giuseppe<br>3 (8 cc.)             | LESCA, Giuseppe<br>13 (13 cc.)           |
| JEMOLO, Arturo Carlo<br>3 (3 cc.)    | LANZALONE, Giovanni<br>1 (2 cc.)         | LEVI, Alessandro<br>1 (1 c.)             |
| JENCO, Anna SANTORO<br>4 (4 cc.)     | LANZARA, Maria Giuseppina<br>1 (1 c.)    | LEVI, Mario<br>1 (1 c.)                  |
| JENGO, Attilio<br>2 (2 cc.)          | LANZEROTTI PANTANO, Amalia<br>2 (5 cc.)  | LEVI DELLA VIDA, Giorgio<br>7 (8 cc.)    |
| JENNI, Adolfo<br>14 (14 cc.)         | LANZUISI, Tommaso<br>4 (4 cc.)           | LEZOCCHE, Giulia<br>2 (2 cc.)            |
| JERACE, Mariarosa<br>1 (1 c.)        | LA PORTA, Sebastiano<br>1 (1 c.)         | LICINI, Gemma<br>2 (2 cc.)               |
| JOPPOLO, Beniamino<br>3 (4 cc.)      | LARI, Carlo<br>1 (1 c.)                  | LIGGERI, Paolo<br>1 (2 cc.)              |
| JOSÌA, Angelo<br>1 (1 c.)            | LA ROCCA NUNZIO, Giuseppe<br>23 (26 cc.) | LIGNAZZI, Pietro<br>1 (1 c.)             |
| JOVINE, Dina BERTONI<br>11 (11 cc.)  | LATTES, Dante<br>2 (2 cc.)               | LIGUORI, Salvatore<br>1 (1 c.)           |
| LA BARBERA, Giuseppe<br>1 (1 c.)     | LAURANO, Renzo<br>1 (1 c.)               | LILLI, Furio<br>3 (3 cc.)                |
| LABROCA, Mario<br>1 (1 c.)           | LAURENZI, Luciano<br>2 (2 cc.)           | LIOTTA, Licia<br>4 (5 cc.)               |
| LA FERLA, Giuseppe<br>1 (2 cc.)      | LAVAGNINO, Emilio<br>1 (1 c.)            | LIPARA, Domenico<br>1 (1 c.)             |
| LAI, Giorgio<br>5 (6 cc.)            | LA VALLE, Mercedes<br>3 (4 cc.)          | LIPPARINI, Lilla<br>2 (2 cc.)            |
| LAJOLO, Davide<br>4 (4 cc.)          | LA VIA, Francesco<br>2 (2 cc.)           | LIVIABELLA, Lino<br>3 (3 cc.)            |
| LALA, Francesco<br>1 (1 c.)          | LELJ, Massimo<br>24 (25 cc.)             | LO BIANCO, Giorgio<br>1 (1 c.)           |
| LAMANNA, E. Paolo<br>2 (2 cc.)       | LEONARDI, Mario<br>1 (1 c.)              | LO CASCIO, Renzo<br>1 (1 c.)             |
| LAMANNA, Pasquale<br>1 (1 c.)        | LEONE, Davi<br>1 (1 c.)                  | LOCATELLI, A.<br>1 (1 c.)                |
| LAMBERTI, Pietro<br>2 (2 cc.)        | LEONE, Giovanni<br>1 (1 c.)              | LOCATELLI, G.<br>1 (1 c.)                |
| LA MORGIA, Manlio<br>1 (1 c.)        | LEONE, Giuseppe<br>2 (2 cc.)             | LO CURZIO, Guglielmo<br>3 (3 cc.)        |

|   |                                     |                                     |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|
| LO GATTO, Ettore<br>17 (19 cc.)               | LUCREZI, Bruno<br>3 (3 cc.)         | MAVER, Giovanni<br>1 (1 c.)         |
| LOIACONI, Michele<br>1 (1 c.)                 | LUDWIG, Carl M.<br>2 (2 cc.)        | MAZZA, Armando<br>1 (1 c.)          |
| LOMBARDI, Franco<br>15 (15 cc.)               | LUGARESI, Manlio<br>3 (5 cc.)       | MAZZACCA, Lorenzo<br>7 (7 cc.)      |
| LOMBARDI, Gino<br>1 (1 c.)                    | LUGLI, Vittorio<br>14 (14 cc.)      | MAZZALI, Ettore<br>21 (21 cc.)      |
| LOMBARDI, Olga<br>8 (8 cc.)                   | LUIISA, Maria Grazia<br>1 (8 cc.)   | MAZZARELLO, Carla<br>1 (1 c.)       |
| LOMBARDI D'AQUINO, Maria<br>Luisa<br>1 (1 c.) | LUISI, Mariano<br>11 (11 cc.)       | MAZZETTO, Edi<br>2 (2 cc.)          |
| LOMBARDO RADICE, Lucio<br>3 (3 cc.)           | LUPO, Cesare<br>1 (1 c.)            | MAZZINI, Gian Maria<br>1 (1 c.)     |
| LONATI, Silvana<br>1 (1 c.)                   | LUPO, Valeria<br>6 (6 cc.)          | MAZZONIS, Maria<br>2 (7 cc.)        |
| LONGHI, Roberto<br>3 (3 cc.)                  | LUPORINI, Maria Bianca<br>1 (1 c.)  | MAZZUCCHETTI, Lavinia<br>8 (16 cc.) |
| LONGO, Giuseppe<br>17 (19 cc.)                | LUPPI, Renata<br>1 (4 cc.)          | MEGLIO, Gaetano<br>1 (1 c.)         |
| LONGO, Mimì<br>6 (6 cc.)                      | LURAGHI, Eugenio<br>2 (2 cc.)       | MELCHIORI, Angelo<br>1 (3 cc.)      |
| LONGO, V.<br>1 (1 c.)                         | LUSINI, Aldo<br>3 (3 cc.)           | MELCHIORI, Enrico<br>3 (4 cc.)      |
| LONGO GIULIANI, Miriam<br>1 (1 c.)            | LUSSU, Joyce SALVADORI<br>2 (2 cc.) | MELE, Eugenio<br>1 (1 c.)           |
| LOPEZ, Guido<br>6 (6 cc.)                     | LUZI, Mario<br>2 (2 cc.)            | MELE, Mario<br>1 (1 c.)             |
| LO PRESTI, Giacomo<br>5 (18 cc.)              | LUZI, Pietro<br>2 (2 cc.)           | MELINO, Mario<br>3 (3 cc.)          |
| LOPRIORE, Giuseppe<br>3 (4 cc.)               | LUZZATTO, Aldo<br>1 (1 c.)          | MELLONI, Mario<br>1 (1 c.)          |
| LORO, Rodolfo<br>1 (1 c.)                     | LUZZATTO, Lucio<br>1 (1 c.)         | MELON CANTONI, Edda<br>1 (1 c.)     |
| LO SAVIO, Pio<br>1 (1 c.)                     | MALATO, Sem<br>1 (1 c.)             | MELOTTI, Franco<br>3 (3 cc.)        |
| LOTERI, Franco<br>2 (2 cc.)                   | MALETTI<br>1 (1 c.)                 | MELUSCHI, Antonio<br>2 (2 cc.)      |
| LOVARINI, Emilio<br>1 (1 cc.)                 | MAUGERI, Salvatore<br>2 (2 cc.)     | MEOMARTINI, Luigi<br>3 (3 cc.)      |
| LOVATI, Amy<br>1 (1 c.)                       | MAURI, Mario<br>1 (1 c.)            | MEREGALLI, Franco<br>2 (2 cc.)      |
| LUCIANI, Alfredo<br>1 (1 c.)                  | MAURO, Walter<br>1 (1 c.)           | MERIGGI, Bruno<br>4 (4 cc.)         |

- |   |  |  |
|---|--|--|
| MERINI, Pier Romano<br>5 (5 cc.)                          | MOCCHINO, A.<br>1 (1 c.)   | MONTEVECCHI, Alessandro<br>5 (5 cc.)       |
| MEZZINA, Francesco<br>1 (1 c.)                            | MODENA BRUN, Giovanna<br>3 (4 cc.)                                 | MONTEVERDI, Angelo<br>1 (1 c.)             |
| MICHELAZZI, Mario<br>1 (1 c.)                             | MODIGLIANI, Ettore<br>1 (1 c.)                                     | MONTI, Antonietta<br>2 (2 cc.)             |
| MICHELINI, Giuseppe<br>5 (6 cc.)                          | MOGÀVERO, Ornella<br>1 (5 cc.)                                     | MONTI, Augusto<br>1 (1 c.)                 |
| MICHELINI CROCIONE, Maria<br>Adele<br>1 (2 cc.)           | MOGENTALE, Giovanni<br>3 (3 cc.)                                   | MONTI, Gennaro<br>3 (3 cc.)                |
| MIDA, Massimo<br>(pseud. di PUCCINI, Massimo)<br>1 (1 c.) | MOGLIA, Carlo<br>1 (1 c.)  | MOR, Antonio<br>2 (2 cc.)                  |
| MIGLIORI<br>1 (1 c.)                                      | MOLAJOLI, Bruno<br>1 (1 c.)  | MORANDI, Luigi<br>3 (4 cc.)                |
| MIGLIORINI, Bruno<br>4 (4 cc.)                            | MOLÈ, Enrico<br>1 (2 cc.)  | MORAVIA, Alberto<br>3 (3 cc.)              |
| MIGNOSI, Pietro<br>1 (1 c.)                               | MOLLIA, Franco<br>1 (1 c.)   | MORELLI, Augusto<br>4 (5 cc.)              |
| MILA, Massimo<br>2 (2 cc.)                                | MOLTENI BALCONI, Alessandra<br>2 (2 cc.)                           | MORELLI, Renato<br>5 (5 cc.)               |
| MILANI, Milena<br>2 (2 cc.)                               | MOMBELLI, Giulio<br>4 (4 cc.)                                      | MORETTI, Marino<br>6 (5 cc. e un opuscolo) |
| MILANI, Umberto<br>1 (1 c.)                               | MOMIGLIANO, Eucardio<br>2 (2 cc.)                                  | MORETTI, Ugo<br>2 (2 cc.)                  |
| MINGAZZINI, Rosetta<br>1 (1 c.)                           | MOMIGLIANO, Tiziana<br>1 (1 c.)                                    | MORETTI COSTANZI, Teodorico<br>3 (4 cc.)   |
| MINGHETTI GIAMBENE, Renata<br>1 (1 c.)                    | MONELLI, Paolo<br>1 (1 c.)   | MORGESE, Domenico<br>1 (1 c.)              |
| MINIGHINI, Camillo<br>1 (1 c.)                            | MONICELLI, Franco<br>1 (1 c.)                                      | MORGHEN, Raffaello<br>1 (1 c.)             |
| MININNI, Marcello<br>1 (1 c.)                             | MONICELLI, Furio<br>2 (2 cc.)                                      | MORI, Romano<br>1 (1 c.)                   |
| MINOZZI, Romolo<br>1 (1 c.)                               | MONTALE, Eugenio<br>17 (17 cc.)                                    | MORICONI, Alberto Mario<br>23 (24 cc.)     |
| MIRA, Giovanni<br>10 (10 cc.)                             | MONTANARI, Abdon<br>2 (2 cc.)                                      | MORIGI, Romano<br>2 (3 cc.)                |
| MIRANTE, Bernardino<br>1 (1 c.)                           | MONTANARI, Maria Serena<br>1 (1 c.)                                | MORINI, Mario<br>1 (1 c.)                  |
| MIRONE, Salvatore<br>2 (2 cc.)                            | MONTANI, Sandro<br>3 (3 cc.)                                       | MORINO, Lina<br>1 (1 c.)                   |
| MISENTI<br>1 (1 c.)                                       | MONTEROSSO, Francesco<br>(pseud. di MATACOTTA, Franco)<br>1 (1 c.) | MORMINO, Giuseppe<br>11 (11 cc.)           |
| MISSIROLI, Mario<br>2 (2 cc.)                             | MONTESI, Mario<br>1 (1 c.)   | MORO, Lina<br>1 (1 c.)                     |

|  |  |   |
|--|--|---|
| MORPURGO TAGLIABUE, Guido<br>2 (2 cc.) | NECCO, Giovanni<br>1 (1 c.)            | NICOSIA, Francesco<br>4 (4 cc.)           |
| MORRA, Umberto<br>4 (4 cc.)            | NEGRI, Benedetto<br>1 (1 c.)           | NISI, Augusto<br>1 (1 c.)                 |
| MORUCCHIO, Umberto<br>1 (1 c.)         | NEGRI DE CUPERTINIS, Iole<br>2 (2 cc.) | NOGARA, Gino<br>2 (2 cc.)                 |
| MOSCA, Rodolfo<br>1 (1 c.)             | NEGRO, Cornelio<br>1 (1 c.)            | NONVEILLER, Roberto<br>4 (5 cc.)          |
| MOSCA, Umberto<br>1 (1 c.)             | NEGRO, Francesco<br>1 (2 cc.)          | NOSARI, Adone<br>4 (6 cc.)                |
| MOSCARDELLI, Nicola<br>7 (7 cc.)       | NEGRO, Silvio<br>1 (1 c.)              | NOVARO, Angiolo Silvio<br>2 (2 cc.)       |
| MOSCATI, D.<br>1 (1 c.)                | NENZIONI, Gino<br>2 (3 cc.)            | NOVELLI TEBALDINI, Anna Maria<br>1 (1 c.) |
| MOTTA, Angelo<br>1 (1 c.)              | NENZIONI, Vittorio<br>1 (1 c.)         | OBERTELLO, Alfredo<br>1 (1 c.)            |
| MOTTA, Giuseppe<br>1 (1 c.)            | NEPPI, Alberto<br>2 (2 cc.)            | OGLIARI, Piero<br>2 (2 cc.)               |
| MUCCHI<br>1 (1 c.)                     | NEPPI, Giulio<br>1 (1 c.)              | OJETTI, Fernanda<br>4 (4 cc.)             |
| MURMURA, Francesco Saverio<br>1 (1 c.) | NERI, Dario<br>3 (3 cc.)               | OLIVERI, G.<br>1 (1 c.)                   |
| MURRI BELVEDERI, Gianna<br>3 (3 cc.)   | NERI, Filippo<br>1 (1 c.)              | OLIVETTI, Arrigo<br>7 (7 cc.)             |
| MUSA, Gilda<br>12 (13 cc.)             | NERI, Guido<br>1 (1 c.)                | OLIVIERI, Fabio<br>2 (2 cc.)              |
| MUSA, Romeo<br>1 (14 cc.)              | NESINI, Giuseppe<br>2 (2 cc.)          | OMODEI ZORINI, Attilio<br>1 (1 c.)        |
| MUSANI, Lucia<br>1 (1 c.)              | NESTI, Walter<br>1 (1 c.)              | OMODEO ZONA, Eva<br>15 (15 cc.)           |
| MUSATTI, Cesare<br>2 (2 cc.)           | NICASTRO, Luciano<br>8 (8 cc.)         | ONOFRI, Arturo<br>14 (14 cc.)             |
| MUSCETTA, Carlo<br>9 (9 cc.)           | NICCO FASOLA, Giusta<br>5 (5 cc.)      | ONOFRI, Bice<br>1 (1 c.)                  |
| MUSCIACCHIO, Mauro<br>1 (1 c.)         | NICOLAI, Domenico<br>2 (2 cc.)         | ONUFRI, Salvatore<br>2 (2 cc.)            |
| MUSCO, Iivia<br>2 (2 cc.)              | NICOLAI, Nina<br>1 (1 c.)              | OPERDI, Piero<br>1 (1 c.)                 |
| MUSELLA, Mario<br>7 (7 cc.)            | NIOLETTI, Gioacchino<br>1 (1 c.)       | ORABOCCA, Emma<br>1 (1 c.)                |
| MUSUMARRA, Carmelo<br>2 (2 cc.)        | NICOLINI, Fausto<br>10 (10 cc.)        | OREFFICE, Nini<br>4 (4 cc.)               |
| NARDI, Piero<br>5 (5 cc.)              | NICOLINI, P.<br>1 (1 c.)               | OREGLIA, Giacomo<br>2 (2 cc.)             |

|  |   |                                       |
|--|---|---------------------------------------|
| ORELLI, Giorgio<br>1 (1 c.)                    | PETRONIO, Giuseppe<br>8 (8 cc.)                   | PIERMARINI, Emidio<br>12 (12 cc.)     |
| ORENA, Pia<br>5 (5 cc.)                        | PETRUCCI, Alfredo<br>3 (4 cc.)                    | PIETRAVALLE ROCCA, Livia<br>7 (7 cc.) |
| ORLANDINI<br>2 (2 cc.)                         | PETRUCCI ACQUADERNI,<br>Maria Teresa<br>6 (6 cc.) | PIGHI, Giovan Battista<br>6 (12 cc.)  |
| ORSINI, Giovanni<br>2 (2 cc.)                  | PETTAZZONI, Raffaele<br>2 (2 cc.)                 | PIGHINI, Giacomo<br>2 (2 cc.)         |
| ORSINI, Gian Napoleone Giordano<br>20 (20 cc.) | PEZZA, Igino<br>5 (5 cc.)                         | PIGNATELLI, Tommaso<br>1 (1 c.)       |
| ORSINI, Lanfranco<br>18 (26 cc.)               | PEZZANI, Renzo<br>1 (1 c.)                        | PILLER, Pietro<br>1 (1 c.)            |
| ORTESE, Anna Maria<br>2 (2 cc.)                | PEZZUOLI, Gastone<br>3 (3 cc.)                    | PILLON, Giorgio<br>1 (1 c.)           |
| ORTIZ, Dora FERRERO<br>1 (1 c.)                | PIANA COLLALTO, Tina<br>1 (3 cc.)                 | PINCHERLE, Bruno<br>2 (2 cc.)         |
| ORTIZ, Maria<br>5 (6 cc.)                      | PIANO, Giovanni<br>6 (6 cc.)                      | PINCHETTI, Balilla<br>8 (9 cc.)       |
| ORTOLANI, Roberto<br>2 (2 cc.)                 | PIAZZA, Giuseppe<br>1 (1 c.)                      | PINO, Antonio<br>1 (1 c.)             |
| ORVIETO, Angiolo<br>12 (12 cc.)                | PICA, Agnoldomenico<br>1 (1 c.)                   | PIOVENE, Guido<br>5 (5 cc.)           |
| ORZI SMERIGLIO, Panfilia<br>1 (1 c.)           | PICCIONE, Leone<br>6 (9 cc.)                      | PIRANI, Emma<br>6 (6 cc.)             |
| OTTAVIANO, Carmelo<br>1 (1 c.)                 | PICCO, Francesco<br>3 (3 cc.)                     | PIROMALLI, Antonio<br>3 (3 cc.)       |
| OTTER, Dino<br>1 (1 c.)                        | PICCOLI, Carlo<br>1 (1 c.)                        | PISANI, Vittore<br>2 (2 cc.)          |
| OXILIA, Manfredi<br>2 (2 cc.)                  | PICCOLI, Domenico<br>6 (6 cc.)                    | PISCHEDDA, Giovanni<br>2 (2 cc.)      |
| PALAZZO ZANNINI, Vittoria<br>3 (3 cc.)         | PICCOLI, Giuliano<br>10 (11 cc.)                  | PISCICELLI, Oderisio<br>2 (2 cc.)     |
| PETROCCHI<br>1 (1 c.)                          | PICCOLI, Luigi Lauro<br>1 (1 c.)                  | PITTARO, Carla<br>1 (1 c.)            |
| PETROCCHI, Giorgio<br>10 (10 cc.)              | PICCOLI, Riccardo<br>7 (7 cc.)                    | PITTONI, Anita<br>4 (5 cc.)           |
| PETRONE, Icilio<br>1 (1 c.)                    | PICCOLI ADDOLI, Pia<br>1 (1 c.)                   | PIVANO, Fernanda<br>6 (6 cc.)         |
| PETRONE, Michele<br>1 (1 c.)                   | PICCOLO, Francesco<br>6 (6 cc.)                   | PIVETTA, Nino<br>2 (2 cc.)            |
| PETRONI, Ciano<br>1 (1 c.)                     | PICENI, Enrico<br>2 (2 cc.)                       | PIZZETTI, Ildebrando<br>1 (1 c.)      |
| PETRONI, Guglielmo<br>3 (3 cc.)                | PIEMONTESE, Filippo<br>6 (12 cc.)                 | PIZZO, Piero<br>1 (1 c.)              |



|   |                                      |   |
|---|--------------------------------------|---|
| PLAJA, Eugenio<br>4 (4 cc.)                   | PORFIRI, Fernando<br>1 (1 c.)        | PUCCINI, Dario<br>2 (2 cc.)                   |
| PLAZZOTTA, Enzo<br>1 (2 cc.)                  | PORTA MUSA, Carla<br>1 (1 c.)        | PUCCINI, Gianni<br>1 (1 c.)                   |
| POCAR, Ervino<br>18 (39 cc.)                  | POSSENTI, Eligio<br>3 (3 cc.)        | PUCCELLI, Rodolfo<br>1 (1 c.)                 |
| POGGIOLI, Renato<br>2 (2 cc.)                 | POZZA, Neri<br>4 (4 cc.)             | PUGLIATTI, Salvatore<br>9 (10 cc.)            |
| POGLIAGHI, Maria Assunta<br>6 (7 cc.)         | POZZI, Emilio<br>2 (2 cc.)           | PUGLIESE, Giuseppe<br>( cc.)                  |
| POIDOMANI, Giorgia<br>1 (1 c.)                | POZZI, Roberto<br>4 (6 cc.)          | PUGLIESE, Sergio<br>1 (1 c.)                  |
| POLA, Marco<br>1 (1 c.)                       | POZZI, Roberto Aurelio<br>4 (4 cc.)  | PUGLIESE CARRATELLI,<br>Giovanni<br>2 (2 cc.) |
| POLACCHI, Luigi<br>1 (1 c.)                   | POZZI, Walter<br>1 (1 c.)            | PUGLISI, Filippo<br>1 (1 c.)                  |
| POLI, E.<br>1 (1 c.)                          | PRAMPOLINI, Enrico<br>2 (2 cc.)      | PUGLISI, Letizia<br>2 (2 cc.)                 |
| POLI, Fernanda Maria<br>1 (1 c.)              | PRATOLINI, Vasco<br>6 (10 cc.)       | PULITO, Maria<br>3 (3 cc.)                    |
| POLITI, Francesco<br>9 (9 cc.)                | PRAZ, Mario<br>3 (6 cc.)             | PULLI, Salvatore<br>2 (2 cc.)                 |
| POLITI, Patrizia<br>1 (1 c.)                  | PREDA, Giulio [editore]<br>1 (2 cc.) | PULLINI, Giorgio<br>18 (18 cc.)               |
| POLIZZOTTO ALLEGRA,<br>Salvatore<br>1 (5 cc.) | PREDONZANI, Elio<br>1 (1 c.)         | PUNZO, Nicolò<br>4 (4 cc.)                    |
| POLLINI, Pier Amilcare<br>1 (7 cc.)           | PREVEDELLO, Mario<br>2 (2 cc.)       | PUPPO, Mario<br>1 (1 c.)                      |
| POLVERIGIANI, Luigi<br>4 (4 cc.)              | PREVITERA, Carmelo<br>2 (2 cc.)      | PUSATERI ARMAN, Lulhy<br>2 (2 cc.)            |
| POLVERINI, Giorgio<br>1 (1 c.)                | PREZIOSI, Antonietta<br>2 (6 cc.)    | QUADROTTA, Guglielmo<br>7 (7 cc.)             |
| POMA, Lucia<br>2 (6 cc.)                      | PRINCIPATO, [Ettore?]<br>1 (1 c.)    | QUARONI, Franco<br>1 (2 cc.)                  |
| POMPEATI, Arturo<br>5 (5 cc.)                 | PRISCO, Michele<br>1 (1 c.)          | QUASIMODO, Salvatore<br>29 (30 cc.)           |
| PONZANELLI, Sergio<br>2 (2 cc.)               | PROVENZAL, Dino<br>9 (11 cc.)        | QUATTROCCHI, Luigi<br>1 (1 c.)                |
| PONZIO, M.<br>1 (1 c.)                        | PROVERA, Piero<br>3 (3 cc.)          | QUATTRUCCI, Silene<br>6 (6 cc.)               |
| POPESCU, Mircea<br>1 (1 c.)                   | PROVEDI, Graziella<br>7 (7 cc.)      | QUINTÈ, Adolfo<br>3 (3 cc.)                   |
| PORCARI, Franco<br>1 (2 cc.)                  | PUCCINELLI, Jorge<br>4 (4 cc.)       | RACCAGNI, Andrea<br>1 (1 c.)                  |

|  |                                    |   |
|--|------------------------------------|---|
| RADAELI, Amalia<br>1 (1 c.)              | RASTELLI, Dario<br>1 (1 c.)        | RICCIO, Franco<br>4 (4 cc.)                                       |
| RADICE, Raul<br>3 (3 cc.)                | RAVEGNANI, Giuseppe<br>14 (16 cc.) | RICOLFI, Alfonso<br>4 (8 cc.)                                     |
| RADIUS, Emilio<br>3 (3 cc.)              | RAVINA, Aldo<br>5 (11 cc.)         | RIDENTI, Lucio<br>5 (5 cc.)                                       |
| RAGAZZI, Amalia<br>1 (1 c.)              | RAYA, Gino<br>6 (7 cc.)            | RIDOLFI, Laura<br>2 (2 cc.)                                       |
| RAGGHIANI, Carlo Ludovico<br>17 (17 cc.) | REA, Domenico<br>3 (3 cc.)         | RIENZO, Gaetano<br>3 (5 cc.)                                      |
| RAGGIO MARTINOZZI, Luy<br>2 (4 cc.)      | REALE, Giulia<br>2 (2 cc.)         | RIMANELLI, Giose<br>( <i>pseud. di SOLARI, A.G.</i> )<br>1 (1 c.) |
| RAGONESE, Gaetano<br>1 (1 c.)            | REALE, Tina<br>1 (1 c.)            | RINALDI, Antonino<br>1 (1 c.)                                     |
| RAIMONDI, Ezio<br>2 (2 cc.)              | REALE, Ugo<br>3 (3 cc.)            | RINALDI, Dina<br>4 (4 cc.)  |
| RAIMONDI, Giuseppe<br>4 (4 cc.)          | REBELLATO, Bino<br>4 (4 cc.)       | RISOLO, Michele<br>3 (3 cc.)                                      |
| RAIMONDI, Piero<br>1 (1 c.)              | REDAELLI, Piero<br>2 (2 cc.)       | RITTER, Ladislao<br>1 (1 c.)                                      |
| RAJNA FERRARI, Pia<br>2 (2 cc.)          | REDENTI, Enrico Mario<br>2 (2 cc.) | RIVA ROCCI, E.<br>1 (1 c.)  |
| RALPHS, Sheila<br>6 (9 cc.)              | REGARD, Giovanni<br>2 (4 cc.)      | RIVASECCHI, Mario<br>3 (3 cc.)                                    |
| RAMAT, Raffaello<br>2 (5 cc.)            | REGGIO, Ercole<br>4 (4 cc.)        | RIZZARDI, Alfredo<br>6 (7 cc.)                                    |
| RAMPERTI, Marco<br>19 (42 cc.)           | REMPDTE, Ugo<br>1 (2 cc.)          | RIZZO, Antonio<br>1 (1 c.)  |
| RAMOS, Edel<br>2 (2 cc.)                 | RENZULLI, Michele<br>1 (1 c.)      | RIZZO, Franco<br>6 (6 cc.)  |
| RAMOUS, Gianni<br>4 (6 cc.)              | REPACI, Leonida<br>20 (34 cc.)     | RIZZO, Girolamo<br>1 (1 c.)                                       |
| RAMOUS, Graziella<br>1 (1 c.)            | REPETTO, Arrigo<br>3 (3 cc.)       | RIZZO, Ottorino<br>1 (1 c.)                                       |
| RAMOUS, Mario<br>24 (27 cc.)             | RIBOLDI, Giuseppe<br>2 (3 cc.)     | RIZZO, Pippo<br>2 (2 cc.)   |
| RAMOUS, Osvaldo<br>2 (2 cc.)             | RICCI, Giulio<br>1 (1 c.)          | RIZZO, Salvatore<br>2 (2 cc.)                                     |
| RAMUSSOVICH, Jasciar<br>1 (1 c.)         | RICCI, Paolo<br>8 (8 cc.)          | RIZZO TARAULETTI, Giuseppe<br>18 (19 cc.)                         |
| RANIOLO, Giuseppe<br>7 (9 cc.)           | RICCI, Stefano<br>1 (1 c.)         | ROBBA, Aldo<br>1 (1 c.)   |
| RASPUGLI, Antonio<br>2 (2 cc.)           | RICCIARDI, Riccardo<br>8 (8 cc.)   | ROBERTAZZI, Mario<br>2 (2 cc.)                                    |

|  |   |                                    |
|--|---|------------------------------------|
| ROCCA, Enrico<br>3 (3 cc.)                             | ROSATO, Giuseppe<br>1 (1 c.)              | ROTINI, Orfeo Turno<br>10 (10 cc.) |
| ROCCA, Paolo<br>1 (1 c.)                               | ROSENFELD, Emmy<br>3 (3 cc.)              | ROTONDO, Domenico<br>1 (1 c.)      |
| ROCCA, Renzo<br>2 (2 cc.)                              | ROSETTI, Doro<br>2 (3 cc.)                | ROVERSI MONACO, Laura<br>1 (1 c.)  |
| ROCCA BARBAROSSA, Mena<br>6 (6 cc.)                    | ROSINA, Tito<br>5 (9 cc.)                 | ROVETTA, Luigi<br>2 (2 cc.)        |
| RODELLI, Luigi<br>6 (6 cc.)                            | ROSMINI, Ruggero<br>1 (1 c.)              | ROVIDA, Gino<br>1 (1 c.)           |
| RODINO, Edoardo<br>1 (1 c.)                            | ROSSANI, Wolfango<br>4 (4 cc.)            | RUFFATO, Cesare<br>3 (3 cc.)       |
| ROFFI, Mario<br>6 (9 cc.)                              | ROSSELLI, Eliseo<br>1 (1 c.)              | RUFFINI, Nina<br>1 (1 c.)          |
| ROGERS, Ernesto N.<br>2 (4 cc.)                        | ROSSI, Alberto<br>1 (1 c.)                | RUGANI, Riccardo<br>1 (1 c.)       |
| ROGNONI, Luigi<br>2 (2 cc.)                            | ROSSI, Aldo Vittorio<br>1 (1 c.)          | RUGGI, Lorenzo<br>1 (1 c.)         |
| ROLMA, Quinto<br>1 (1 c.)                              | ROSSI, Attilio<br>11 (12 cc.)             | RUGGIERO, Arnaldo<br>5 (5 cc.)     |
| ROMANATO, Gaetano<br>1 (1 c.)                          | ROSSI, Ermete<br>3 (3 cc.)                | RUGGIERO, Eugenio<br>3 (4 cc.)     |
| ROMANI, Alfredo Giuseppe<br>1 (1 c.)                   | ROSSI, Giovanni<br>7 (8 cc.)              | RUGO, Mariano<br>1 (1 c.)          |
| ROMANI, Romano<br>2 (2 cc.)                            | ROSSI, Giuseppe Carlo<br>2 (2 cc.)        | RUJU, Salvator<br>1 (1 c.)         |
| ROMANO, Aldo<br>1 (1 c.)                               | ROSSI, Lalla<br>5 (5 cc.)                 | RUSSI, Antonio<br>2 (2 cc.)        |
| ROMANÒ, Angelo<br>5 (5 cc.)                            | ROSSI, Livio<br>1 (1 c.)                  | RUSSO, Gaetano<br>1 (4 cc.)        |
| ROMANO, Lalla<br>1 (1 c.)                              | ROSSI, Michele<br>2 (2 cc.)               | RUSSO, Gioacchino<br>1 (1 c.)      |
| ROMANO, Paolo<br>1 (1 c.)                              | ROSSI, Nicola<br>1 (1 c.)                 | RUSSO, Giovanni<br>1 (1 c.)        |
| ROMANO, Salvatore Francesco<br>7 (7 cc. e un opuscolo) | ROSSI, Salvatore<br>1 (1 c.)              | RUSSO, Luigi<br>22 (22 cc.)        |
| RONDI, Brunello<br>1 (1 c.)                            | ROSSI, Sergio<br>2 (2 cc.)                | RUSSO RIMINI, Nanda<br>1 (1 c.)    |
| RONGA, Luigi<br>9 (9 cc.)                              | ROSSI, Vittorio G.<br>5 (5 cc.)           | RUSSOLI, Franco<br>4 (4 cc.)       |
| ROSA, Luigi<br>1 (1 c.)                                | ROSSO DI SAN SECONDO, Inge<br>29 (32 cc.) | RUSSOLO, Maria<br>1 (1 c.)         |
| ROSATI, Mario<br>2 (2 cc.)                             | ROTINI, Ambrogio<br>5 (9 cc.)             | SABA, Abele<br>3 (3 cc.)           |

|                                     |                                   |                                     |
|-------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------------------|
| SABA, Linuccia<br>1 (1 c.)          | SANARICA, Marino<br>1 (1 c.)      | SARNO, Giuseppe<br>2 (2 cc.)        |
| SABBATUCCI, Nunzio<br>1 (1 c.)      | SANGIOVANNINO<br>1 (1 c.)         | SAROGNI, Emilia<br>4 (4 cc.)        |
| SABETTI, Alfredo<br>5 (5 cc.)       | SANMINIATELLI, Bino<br>8 (8 cc.)  | SARZANO, Luigi<br>6 (6 cc.)         |
| SABLONE, Benito<br>3 (3 cc.)        | SANNA, Luigi<br>2 (2 cc.)         | SASSONE, Araldo<br>3 (4 cc.)        |
| SACCENTI, Mario<br>2 (2 cc.)        | SANNUCCI, Francesco<br>1 (1 c.)   | SATRIANO, G.<br>2 (2 cc.)           |
| SACCHETTI, Enrico<br>1 (1 c.)       | SANSONE, Mario<br>2 (2 cc.)       | SATTO, S.<br>1 (1 c.)               |
| SACCHI, Filippo<br>4 (4 cc.)        | SANTANDREA, Luisa<br>1 (1 c.)     | SAVARESE, Nino<br>1 (1 c.)          |
| SAFFARO, Lucio<br>9 (9 cc.)         | SANTANGELO, Giorgio<br>6 (6 cc.)  | SAVELLI, Giovanni<br>2 (2 cc.)      |
| SAGGIO, Carlo<br>5 (5 cc.)          | SANTARCANGELI, Paolo<br>3 (3 cc.) | SAVIANE, Giorgio<br>8 (8 cc.)       |
| SÀITO, Nello<br>1 (1 c.)            | SANTI, Piero<br>1 (1 c.)          | SAVINIO, Maria<br>1 (1 c.)          |
| SAITTA<br>10 (10 cc.)               | SANTINI, Emilio<br>5 (5 cc.)      | SAVONAROLA, Costantino<br>6 (6 cc.) |
| SALA, Alberico<br>16 (17 cc.)       | SANTOLI, Vittorio<br>1 (1 c.)     | SBISÀ, Carlo<br>1 (1 c.)            |
| SALANDRA, Antonio<br>1 (1 c.)       | SANTORO, Mario<br>1 (1 c.)        | SBOTO, Ernesto<br>2 (2 cc.)         |
| SALERNI, Giovanni<br>2 (12 cc.)     | SANTUCCI, Flora<br>1 (1 c.)       | SBRANA, Leone<br>2 (3 cc.)          |
| SALIMEI, R.<br>1 (5 cc.)            | SAVARINO, Santi<br>5 (5 cc.)      | SCAGLIONE, Emilio<br>9 (9 cc.)      |
| SALINARI, Carlo<br>4 (7 cc.)        | SAPEGNO, Natalino<br>3 (3 cc.)    | SCALAMANDRÈ, Gaetano<br>2 (2 cc.)   |
| SALINARI, G. Battista<br>1 (1 c.)   | SAPONARO, Michele<br>1 (1 c.)     | SCALERA, Liliana<br>1 (1 c.)        |
| SALMI, Mario<br>1 (1 c.)            | SAPORI, Armando<br>20 (20 cc.)    | SCALINCI, Temistocle<br>1 (1 c.)    |
| SALSA, Carlo<br>6 (7 cc.)           | SAPORI, Francesco<br>6 (6 cc.)    | SCALVINI, Giuseppe<br>1 (1 c.)      |
| SALVATORELLI, Luigi<br>13 (14 cc.)  | SARAGAT, Giuseppe<br>4 (4 cc.)    | SCAMBIA, Francesco<br>2 (3 cc.)     |
| SAMARONI, Paolo<br>1 (1 c.)         | SARNI, Manlio<br>1 (2 cc.)        | SCANDIFFO, Franco<br>1 (1 c.)       |
| SAMEK LUDOVICI, Sergio<br>2 (3 cc.) | SARNO, Emilia<br>1 (1 c.)         | SCANZIANI, Piero<br>1 (1 c.)        |

|   |                                     |                                     |
|---|-------------------------------------|-------------------------------------|
| SCARDACCIONE, Giuseppe<br>1 (1 c.)                        | SEGÀLA, Renzo<br>1 (1 c.)           | SERTOLI, Mario<br>17 (32 cc.)       |
| SCARDOVI, Pino<br>4 (4 cc.)                               | SEGNI, Antonio<br>2 (4 cc.)         | SEVERGNINI, Dante<br>5 (5 cc.)      |
| SCARFOGLIO, Carlo<br>1 (1 c.)                             | SEGRE, Beniamino<br>1 (1 c.)        | SEVERI, Francesco<br>1 (1 c.)       |
| SCARPELLI, Uberto<br>1 (9 cc.)                            | SEGRE, Umberto<br>10 (11 cc.)       | SEVERI, Leonardo<br>2 (2 cc.)       |
| SCHEIWILLER, Giovanni<br>6 (6 cc.)                        | SELLITTO, Elia<br>2 (2 cc.)         | SEVERINO, Loreto<br>4 (4 cc.)       |
| SCHELLEMBRID, Maria<br>3 (3 cc.)                          | SELMI, Giuseppe<br>1 (1 c.)         | SEVERINO, Mario<br>3 (5 cc.)        |
| SCHETTINI, Mario<br>12 (15 cc.)                           | SELVAGGI, Beppe<br>1 (1 c.)         | SFILIGOI, Severino<br>1 (1 c.)      |
| SCHIAFFINI, Alfredo<br>4 (4 cc.)                          | SEMERARO, Sergio<br>1 (1 c.)        | SGATTONI, Giammario<br>13 (15 cc.)  |
| SCHLITZER, Franco<br>3 (3 cc.)                            | SENESI, Ivo<br>2 (5 cc.)            | SICARI, Lorenzo<br>2 (2 cc.)        |
| SCHWARZ, Arturo [editore]<br>1 (1 c.)                     | SENESI, Nazzareno<br>2 (2 cc.)      | SICILIANO, Italo<br>2 (2 cc.)       |
| SCIALPI, Arcangelo<br>2 (2 cc.)                           | SERAFINI, Giovanni<br>9 (9 cc.)     | SIGNORELLI, Olga<br>1 (1 c.)        |
| SCIASCIA, Salvatore [editore]<br>1 (1 c.)                 | SERBANDINI, Giovanni<br>4 (5 cc.)   | SILLARI, Elzeario<br>2 (2 cc.)      |
| SCIORTINO, Giuseppe<br>1 (1 c.)                           | SERENI, Vittorio<br>12 (12 cc.)     | SILONE, Ignazio<br>3 (5 cc.)        |
| SCIUTO, Alfio<br>1 (1 c.)                                 | SERGE, Nino<br>4 (15 cc.)           | SILVA, Pietro<br>1 (1 c.)           |
| SCOCCIMARRO, Mauro<br>1 (1 c.)                            | SERGIO, Alessandro<br>1 (1 c.)      | SILVERI, Antonio<br>1 (1 c.)        |
| SCOGNAMIGLIO, Salvatore<br>7 (12 cc.)                     | SERGIO, Mario<br>1 (3 cc.)          | SILVI, Valeria<br>1 (1 c.)          |
| SCOLA, Bartolomeo<br>2 (2 cc.)                            | SERONI, Adriano<br>1 (1 c.)         | SIMEONE, Franco<br>2 (2 cc.)        |
| SCOLARI, Antonio<br>8 (8 cc.)                             | SERONI, Antonio<br>1 (1 c.)         | SIMEONE, Franco<br>1 (1 c.)         |
| SCOTTI, Carlo<br>1 (1 c.)                                 | SERRA, Ettore<br>12 (13 cc.)        | SIMONE, Alberto<br>1 (1 c.)         |
| SCRIVANO, Riccardo<br>2 (2 cc.)                           | SERRA, Maria Teresa<br>1 (1 c.)     | SIMONITTI, Valentino Z.<br>1 (1 c.) |
| SEBORGIA, Guido<br>(pseud. di HESS, Guido)<br>29 (33 cc.) | SERRA, Miranda<br>1 (1 c.)          | SINGH, Ghan<br>5 (6 cc.)            |
| SECCHI, Claudio Cesare<br>2 (3 cc.)                       | SERRA ZANETTI, Alberto<br>3 (4 cc.) | SINISGALLI, Leonardo<br>5 (5 cc.)   |

|                                   |                                    |  |
|-----------------------------------|------------------------------------|--|
| SIRABELLA, Renato<br>1 (1 c.)     | SPADARO, Alfredo<br>1 (1 c.)       | SPONGANO, Raffaele<br>1 (1 c.)                 |
| SIRTORI, Camillo<br>1 (1 c.)      | SPADOLINI, Giovanni<br>1 (1 c.)    | SRAFFA, Piero<br>1 (1 c.)                      |
| SIVIERO, Matilde<br>1 (1 c.)      | SPADONI, Angelo<br>1 (1 c.)        | STAGI, Plinio<br>1 (1 c.)                      |
| SLINGER, John R.W.<br>40 (43 cc.) | SPAGGIANI, Ettore<br>10 (15 cc.)   | STANGONI, Pierfelice<br>12 (15 cc.)            |
| SOBACCHI, Lucia<br>1 (1 c.)       | SPAGNOLETTI, Giacinto<br>5 (7 cc.) | STEFANI, Mario<br>1 (1 c.)                     |
| SOBRERO, Ettore<br>1 (1 c.)       | SPAGNUOLO, Antonio<br>6 (10 cc.)   | STEFANILE, Mario<br>5 (7 cc.)                  |
| SOFFICI, Ardengo<br>15 (15 cc.)   | SPALLICCI, Aldo<br>4 (5 cc.)       | STEFANINI, Luigi<br>5 (5 cc.)                  |
| SOFIA, Angelo<br>7 (7 cc.)        | SPALLONI<br>1 (1 c.)               | STELLA, Francesco<br>10 (18 cc.)               |
| SOFIANOPULO, Cesare<br>2 (2 cc.)  | SPARAGNA, Cristoforo<br>5 (5 cc.)  | STELLA, Vittorio<br>4 (4 cc.)                  |
| SOLAROLI, Libero<br>1 (1 c.)      | SPARITO, Giosuè<br>1 (1 c.)        | STELVI, Leo<br>1 (2 cc.)                       |
| SOLDATI, Cleto<br>3 (3 cc.)       | SPATARO<br>4 (4 cc.)               | STENDARDO, Alfredo<br>2 (2 cc.)                |
| SOLDATI, Paolo<br>1 (1 c.)        | SPAZIANI, Maria Luisa<br>4 (4 cc.) | STERNBERG MONTALDI,<br>Anna Maria<br>2 (2 cc.) |
| SOLERTI, Antonio<br>1 (1 c.)      | SPELLANZON, Cesare<br>6 (6 cc.)    | STICCO, Maria<br>1 (1 c.)                      |
| SOLMI, Raffaella<br>1 (1 c.)      | SPELLANZON, Silvia<br>2 (2 cc.)    | STORCHI, Mentore<br>1 (1 c.)                   |
| SOMMA, Giuseppe<br>1 (1 c.)       | SPETRINO, Laura<br>1 (1 c.)        | STUPARICH, Gian<br>6 (6 cc.)                   |
| SOMMARIVA, Pietro<br>2 (4 cc.)    | SPINA, Giuseppe<br>1 (1 c.)        | SUALI, Mariano<br>2 (2 cc.)                    |
| SORRENTINO, Lamberti<br>1 (2 cc.) | SPINELLI, Raffaele<br>1 (1 c.)     | SUPINO, Armando<br>11 (18 cc.)                 |
| SORRENTO, Luigi<br>2 (2 cc.)      | SPINELLI, Salvatore<br>18 (24 cc.) | SURICO, Filippo<br>2 (3 cc.)                   |
| SOSSI, Franco<br>1 (1 c.)         | SPINETTI, Silvano<br>1 (1 c.)      | SUSINI, Giuseppe<br>3 (3 cc.)                  |
| SOTGIU, Giulio<br>1 (1 c.)        | SPIRITINI, Massimo<br>3 (3 cc.)    | TAGLIACOZZO, Enzo<br>7 (10 cc.)                |
| SOTTILE, Bianca<br>1 (1 c.)       | SPIRITO, Aldo<br>2 (10 cc.)        | TALAMINI, Ennio<br>1 (7 cc.)                   |
| SOZZI, Giuseppe<br>2 (2 cc.)      | SPIRITO, Ugo<br>1 (1 c.)           | TALAMO<br>1 (1 c.)                             |

|                                     |   |                                    |
|-------------------------------------|---|------------------------------------|
| TALARICO, G.<br>2 (2 cc.)           | THEODOLI, Luisa<br>1 (1 c.)               | TOSTO DE CARO, Andrea<br>2 (2 cc.) |
| TALIANI, Luigi<br>1 (1 c.)          | TIMPANARO, Sebastiano jr.<br>4 (4 cc.)    | TOURNES, Frida<br>1 (1 c.)         |
| TALLONE, Alberto<br>7 (7 cc.)       | TIRONI ACERBI, Rosetta<br>1 (2 cc.)       | TOZZI, Mario<br>1 (1 c.)           |
| TAMAGNINI, Gianfranco<br>1 (1 c.)   | TITO, Sabino<br>1 (1 c.)                  | TRAINA, Alfonso<br>2 (2 cc.)       |
| TANFERNA, Mario<br>1 (4 cc.)        | TITTA ROSA, Giovanni<br>2 (3 cc.)         | TRAPANI ZUAVO, Rocco<br>4 (4 cc.)  |
| TANZIANI, Silvio<br>1 (1 c.)        | TIZZANI, Elisa<br>9 (11 cc.)              | TREVES, Paolo<br>3 (3 cc.)         |
| TARABONI, Antonio<br>1 (1 c.)       | TODESCHINI LALLI, Biancamaria<br>1 (1 c.) | TREVES, Salvatore<br>1 (1 c.)      |
| TATEO, Francesco<br>2 (2 cc.)       | TOESCA, Pietro<br>3 (3 cc.)               | TREVES, Silvana<br>1 (1 c.)        |
| TAVERI, Bruna<br>6 (6 cc.)          | TOFANELLI, Arturo<br>3 (4 cc.)            | TREVISANI, Giulio<br>3 (4 cc.)     |
| TAYLOR, Franca<br>1 (1 c.)          | TOGLIATTI, Palmiro<br>3 (3 cc.)           | TREVISANI, Nino<br>4 (5 cc.)       |
| TECCHI, Bonaventura<br>3 (3 cc.)    | TOGNETTI, Jole<br>1 (1 c.)                | TRIGGIANI, Domenico<br>7 (7 cc.)   |
| TEDESCHI, Geppo<br>2 (2 cc.)        | TOMELLERI, Luciano<br>2 (2 cc.)           | TRINCHIERI, A.<br>1 (1 c.)         |
| TEDESCO, Natale<br>1 (1 c.)         | TONINELLI, Romeo<br>3 (3 cc.)             | TROCCOLI, Giuseppe<br>4 (5 cc.)    |
| TELESIO, Giovanni<br>2 (2 cc.)      | TONIOLO, Antonio Renato<br>1 (1 c.)       | TROMBADORI, Antonello<br>1 (1 c.)  |
| TEOFILATO, Cesare<br>1 (1 c.)       | TORNUSCIOLO, Gabriele<br>1 (1 c.)         | TROMPEO, Pietro Paolo<br>3 (3 cc.) |
| TERENZIO, Vincenzo<br>2 (2 cc.)     | TORRACA, Libero<br>1 (1 c.)               | TRON, Stefano<br>2 (7 cc.)         |
| TERRACINI, Umberto<br>5 (5 cc.)     | TORRACA, Vincenzo<br>3 (3 cc.)            | TUMIATI, Corrado<br>7 (7 cc.)      |
| TERRACINI ROCCA, Laura<br>2 (2 cc.) | TORRE, Augusto<br>2 (2 cc.)               | TUMMINELLI, Calogero<br>1 (1 c.)   |
| TESI, Maria<br>1 (1 c.)             | TORRISI, Fiore<br>1 (1 c.)                | TUNISINI, Rita<br>18 (23 cc.)      |
| TESTA, Aldo<br>1 (1 c.)             | TORTI ALBERTI, Lina<br>3 (3 cc.)          | TURAZZA, Enrico<br>2 (2 cc.)       |
| TESTA, Corrado<br>1 (1 c.)          | TOSATTI, Quinto<br>1 (1 c.)               | TURCI, Enrico<br>1 (2 cc.)         |
| TESTORI, Emma<br>4 (4 cc.)          | TOSCHI, Umberto<br>1 (1 c.)               | TURI, Cosimo<br>1 (3 c.)           |

|   |                                     |                                    |
|---|-------------------------------------|------------------------------------|
| TURATI, Gianpiero<br>1 (1 c.)                                     | ZANCO, Aurelio<br>4 (4 cc.)         | ZERBETTO, Annibale<br>1 (1 c.)     |
| TURIN, Giovanni<br>1 (3 cc.)                                      | ZANELLA, Giuseppe<br>6 (10 cc.)     | ZERELLA, Francesco<br>2 (2 cc.)    |
| TUROLLA, Enrico<br>2 (2 cc.)                                      | ZANELLI, Giannino<br>3 (3 cc.)      | ZEVI, Bruno<br>1 (1 c.)            |
| VANN'ANTÒ<br>(pseud. di DI GIACOMO, Giovanni Antonio)<br>1 (1 c.) | ZANETTE, Emilio<br>14 (17 cc.)      | ZIBORDI, Freja<br>1 (1 c.)         |
| VOLPI, Romero<br>4 (4 cc.)  | ZANETTI, Giovanni<br>2 (2 cc.)      | ZIBORDI, Giovanni<br>3 (3 cc.)     |
| WEISS, Ernesto<br>1 (1 c.)  | ZANETTI, Piero<br>1 (1 c.)          | ZILIOTTO, Baccio<br>1 (1 c.)       |
| WEISS, Ignazio<br>1 (1 c.)  | ZANFAGNINI, Umberto<br>4 (4 cc.)    | ZILIOTTO, Fulvio<br>1 (1 c.)       |
| WINSPEARE, Fabrizio<br>5 (5 cc.)                                  | ZANGIROLAMI, Elvio<br>1 (1 c.)      | ZINCONE, Vittorio<br>1 (1 c.)      |
| WIS, Roberto<br>1 (1 c.)  | ZANGHERI, Renato<br>3 (3 cc.)       | ZINEI, Artemisia<br>2 (2 cc.)      |
| WITTGENS, Fernanda<br>19 (21 cc.)                                 | ZANINI, Gigiotti<br>1 (1 c.)        | ZINI, Alfredo<br>1 (1 c.)          |
| WITTGENS, Maria<br>6 (16 cc.)                                     | ZANOTTI BIANCO, Umberto<br>1 (1 c.) | ZOLI, Pier Antonio<br>1 (1 c.)     |
| ZACCARDI, Gianfranco<br>1 (1 c.)                                  | ZANUCCOLI, Anna Maria<br>1 (1 c.)   | ZOLIN, Pierluigi<br>8 (11 cc.)     |
| ZAGARI, Luciano<br>1 (1 c.)                                       | ZANZOTTO, Andrea<br>3 (3 cc.)       | ZOLLA, Elémire<br>14 (14 cc.)      |
| ZAGARRIO, Giuseppe<br>3 (3 cc.)                                   | ZAPELLONI, Carlo<br>2 (2 cc.)       | ZOPPI, Bruna<br>2 (2 cc.)          |
| ZAGHI, Carlo<br>3 (3 cc.)   | ZAPPA, Maria<br>3 (3 cc.)           | ZORZI, Elio<br>1 (1 c.)            |
| ZAMBON, Vittorio<br>3 (3 cc.)                                     | ZAPPULLA, Giuseppe<br>5 (5 cc.)     | ZUCCARI, Maria Teresa<br>2 (2 cc.) |
| ZAMBONI, Armando<br>1 (1 c.)                                      | ZATELLI, Daniele<br>4 (4 cc.)       | ZUCCHI, Gaetano<br>10 (17 cc.)     |
| ZAMPATTI, Pier Luigi<br>1 (1 c.)                                  | ZAVATTINI, Cesare<br>9 (9 cc.)      | ZUPPA, Armando<br>5 (5 cc.)        |
| ZANAZI, Giulietta<br>16 (16 cc.)                                  | ZAZO, Emiliano<br>3 (3 cc.)         | ZURLINI, Alberto<br>1 (1 c.)       |
|   | ZEPPI, Stelio<br>1 (1 c.)           |                                    |



### Autori di missive o altri documenti archiviati nei fascicoli intestati ai corrispondenti

ALONSO, Luis Gonzalez  
nel fasc. ALONSO, Damaso

ANTONINO, Marta  
nel fasc. ANTONINO, Attilio

BACCHELLI, Riccardo  
nel fasc. ALLULLI, Ranieri

BATTAGLIA, Salvatore  
nel fasc. FIGURELLI, Fernando

BELLONCI, Goffredo  
nel fasc. EMANUELLI, Enrico

BELLONI, Luigi  
nel fasc. BELLONI, Aldo

BELTRAMI GADOLA, Giuliana  
nel fasc. BARZINI GADOLA, Paola

BIANCHETTI, Enrica  
nel fasc. DEL VITA, Alessandro

BIANCHETTI, Spartaco  
nel fasc. BIANCHETTI, Enrica

BINNI, Walter  
nel fasc. MAZZALI, Ettore

BOLCHI, Sandro  
nel fasc. D'OSMO, Sergio

BONFANTINI, Mario  
nel fasc. SAPORI, Armando

BONFATTI, Giovanni  
nel fasc. BELLOLI DA SERIATE, Carlo

BOSCO, Umberto  
nel fasc. MAZZALI, Ettore

BRACCO, Roberto  
nel fasc. PREZIOSI, Antonietta

BRUNO, Antonio  
nel fasc. BRUNO, Antonino

CAPPELLI [editore]  
nel fasc. BRANDON ALBINI, Maria

CAPPELLI, Carlo Alberto  
nel fasc. SLINGER, John R.W.

CARAFÀ D'ANDRIA, Antonio  
nel fasc. FAJELLA, Domenico

CARANDINI ALBERTINI, Elena  
nel fasc. ALBERTINI, Alberto

CARELLI, Libera  
nel fasc. BUONOMO, Riccardo

CASATI, Alfonso  
nel fasc. CASATI, Alessandro

CASATI, Leopolda  
nel fasc. CASATI, Alessandro

CITANNA, Giuseppe  
nel fasc. CASATI, Alessandro

COLOMBO, Renato  
nel fasc. RAVINA, Aldo

COMITATO OMAGGIO LUGLI-VALERI  
nel fasc. LUGLI, Vittorio

CRAVERI, Benedetta  
nel fasc. CROCE, Elena

CROCE, Benedetto  
nel fasc. CASATI, Alessandro  
nel fasc. TANFERNA, Mario

CUTOLO, Costantino  
nel fasc. CUTOLO, Alessandro

D'ADAMO, Agostino  
nel fasc. STANGONI, Pierfelice

D'ANGELO, Francesco Saveri  
nel fasc. ROSSO DI SAN SECONDO, Inge

D'ANNA [editore]  
nel fasc. D'ASTE, Vittorio

DE GRADA, Magda  
nel fasc. DE GRADA, Raffaellino

DELLA PERGOLA, Paola  
nel fasc. WITTEGNS, Fernanda

DE PAULIS, Adelchi  
nel fasc. DE PAULIS, Guido

DESENZANI, Antonio  
nel fasc. CASATI, Alessandro

DE ZIÉGLER, Henri  
nel fasc. BOFFA, Giovanni

DI GIACOMO, Salvatore  
nel fasc. FERRARA, Lina SANTAMARIA

DI MICHIEL, Dora  
nel fasc. DI MICHIEL, Enrico

DORFLES, Lalla  
nel fasc. DORFLES, Gillo

DORSO, Teresa  
nel fasc. DORSO, Guido

EMMANUEL, Pierre  
nel fasc. SILONE, Ignazio

FEDERICI, Giovanni  
nel fasc. FEDERICI, Federico

FIORE, Vittore  
nel fasc. FIORE, Tommaso

FLORA, Emanuele  
nel fasc. BORGHESI, Alfredo

FLORA, Francesco  
nel fasc. ALAIMO, M. Emma  
nel fasc. ANAGNINE, Eugenio  
nel fasc. BACCHELLI, Riccardo  
nel fasc. BARILÀ, Alfredo  
nel fasc. BINNI, Walter  
nel fasc. BOLDRINI, Arrigo  
nel fasc. BOMBIERI, E.  
nel fasc. BORGHESI, Alfredo  
nel fasc. CALABRO, Giovanni  
nel fasc. CARETTI, Lanfranco  
nel fasc. CARPITELLA, Alberto  
nel fasc. CIARDO, Manlio  
nel fasc. CICCOTTI, Sigfrido  
nel fasc. CODIGNOLA, Tristano  
nel fasc. COLUMBU, Michele  
nel fasc. COSELSCHI, Eugenio  
nel fasc. CROCE, Adele ROSSI  
nel fasc. CROCE, Alda  
nel fasc. CROCE, Elena  
nel fasc. CUTOLO, Alessandro  
nel fasc. D'AQUINO, Maria Luisa  
nel fasc. DEBENEDETTI, Giacomo  
nel fasc. DE BONIS, Lao Maria  
nel fasc. DE FRANCESCO, Gian Angelo  
nel fasc. DEL GRANDE, Carlo  
nel fasc. DEL GROSSO, Mario  
nel fasc. DE VEROLI, Lina  
nel fasc. DONINI, Ambrogio  
nel fasc. DORIA, Gino  
nel fasc. ERRANTE, Guido  
nel fasc. FABBRI, Casimiro  
nel fasc. FAJELLA, Domenico  
nel fasc. FATINI, Giuseppe  
nel fasc. FERRIERI, Enzo  
nel fasc. FIGURELLI, Fernando  
nel fasc. FIORE, Enzo  
nel fasc. FRATTINI, Alberto  
nel fasc. GIOVAGNOLI, Guglielmo  
nel fasc. GIORDANO, Giovan Battista  
nel fasc. GIORGETTI, Silvana  
nel fasc. GONELLA, Guido  
nel fasc. GUARINO, Nicola  
nel fasc. HABERNIG, Clara SIMONELLI  
nel fasc. LUSSU, Joyce  
nel fasc. LO GATTO, Ettore  
nel fasc. LOMBARDI, Franco  
nel fasc. LONGO, Giuseppe  
nel fasc. LUISI, Mariano  
nel fasc. LUZI, Mario  
nel fasc. MAZZALI, Ettore  
nel fasc. MERINI, Pier Romano  
nel fasc. MONTALE, Eugenio  
nel fasc. NICASTRO, Luciano

nel fasc. PINCHETTI, Balilla  
nel fasc. POGLIAGHI, Maria Assunta  
nel fasc. PRATOLINI, Vasco  
nel fasc. RAGGHIANI, Carlo Ludovico  
nel fasc. RAMPERTI, Marco  
nel fasc. RAVEGNANI, Giuseppe  
nel fasc. REA, Domenico  
nel fasc. REPACI, Leonida  
nel fasc. RONGA, Luigi  
nel fasc. ROSSI, Attilio  
nel fasc. ROSSO DI SAN SECONDO, Inge  
nel fasc. RUSSO, Luigi  
nel fasc. SALVATORELLI, Luigi  
nel fasc. SAPEGNO, Natalino  
nel fasc. SARZANO, Luigi  
nel fasc. SCOTTI, Carlo  
nel fasc. SEGNI, Antonio  
nel fasc. SILONE, Ignazio  
nel fasc. STANGONI, Pierfelice  
nel fasc. STENDARDO, Alfredo  
nel fasc. TIZZANI, Elisa  
nel fasc. ZANFAGNINI, Umberto  
nel fasc. ZORZI, Elio

FORTUNATO, Ernesto  
nel fasc. MOLÈ, Enrico

FUMAGALLI, Anna  
nel fasc. FUMAGALLI, Giuseppina

GADDA CONTI, Piero  
nel fasc. CARANDINI ALBERTINI, Elena

GALDIERI, Onofrio  
nel fasc. RAVINA, Aldo

GAMBARDELLA, Guido  
nel fasc. RUGGIERO, Eugenio

GARELLI, Mari  
nel fasc. DE FESTI, Lalla

GARELLI, Sebastiano  
nel fasc. DE FESTI, Lalla

GARZANTI [editore]  
nel fasc. LUPO, Valeria

GENTILE [editore]  
nel fasc. BALDACCI, Gaetano

GHIRINGHELLI, Peppino  
nel fasc. SAMEK LUDOVICI, Sergio

GIANNESSI, Ferdinando  
nel fasc. SINGH, Ghan

GIORDA, Renato  
nel fasc. GIORDA, Marcello

GIORDANA, Tullio  
nel fasc. DE RINALDIS, Aldo

GIORGETTI, Enrico  
nel fasc. GIORGETTI, Giorgio Alberto

GIORGETTI, Silvana  
nel fasc. DE BENEDETTI, Ivan

GIZZI, Lina  
nel fasc. GIZZI, Corrado

GRABHER, Carlo  
nel fasc. FIGURELLI, Fernando  
nel fasc. GRABHER, Carlo

GUERRA, Giovanni  
nel fasc. GUERRA DE BELLIS, Francesca

GUI, Vittorio  
nel fasc. SEGNI, Antonio

HABERNIG GRANATI, Ariane  
nel fasc. HABERNIG, Clara SIMONELLI

ISENBURG, Roberto  
nel fasc. SABA, A

JANNER, Aloysio  
nel fasc. ZOPPI, Bruna

KECKEIS, Gustav  
nel fasc. MAZZUCCHETTI, Lavinia

LANZILLOTTA, Clelia FLORA  
nel fasc. ALESSI, Vittorio  
nel fasc. ALGRANATI, Maria  
nel fasc. ALUNNI LENISA, Maria Grazia  
nel fasc. ALZONA, Minnie  
nel fasc. AMPOLA, Filippo  
nel fasc. ANCESCHI, Luciano  
nel fasc. ANTONETTO, Irma  
nel fasc. ARCIDIACONO, Giovanni  
nel fasc. BALCONI MARANINI, Lorenza  
nel fasc. BALDINI, Ettore  
nel fasc. BARBIERI, Orazio  
nel fasc. BATTILANA, Maria G  
nel fasc. BELLANTI, Renzo  
nel fasc. BERTACCHINI, Renato  
nel fasc. BETTELINI, Arnoldo  
nel fasc. BIANCHETTI, Enrica  
nel fasc. BIANCO, Tommaso  
nel fasc. BINNI, Walter  
nel fasc. BISOL, Gaetano  
nel fasc. BONFANTINI, Mario  
nel fasc. BORGHESI, Alfredo  
nel fasc. BORIOSI, Nino  
nel fasc. BUZZETTI, Felice  
nel fasc. BROMBINI GRILLI, Giulio  
nel fasc. CALIENDO, Gaspare  
nel fasc. CARETTI, Lanfranco  
nel fasc. CARPITELLA, Alberto  
nel fasc. CASATI, Alessandro  
nel fasc. CASNATI, Francesco  
nel fasc. CATALANO, Gabriele  
nel fasc. CHIARI, Alberto  
nel fasc. CIALFI, Mario  
nel fasc. CIARDO, Manlio  
nel fasc. CIORCIOLINI, Marcello  
nel fasc. COFFARO, Maria  
nel fasc. COLUMBU, Michele  
nel fasc. CONDE, Carmen

nel fasc. COSELSCHI, Eugenio  
nel fasc. COSSU, Nunzio  
nel fasc. CUTOLO, Alessandro  
nel fasc. D'ALESSANDRO, Giuseppe  
nel fasc. DAVICO BONINO, Guido  
nel fasc. DE BLASI, Jolanda  
nel fasc. DEGANI, Giannino  
nel fasc. DEL FRANCO, Costantino  
nel fasc. DELLA TORRE, Raimondo  
nel fasc. DI SACCO, Dilvo  
nel fasc. DI ZENZO, Floro  
nel fasc. DORIA, Gino  
nel fasc. ERRANTE, Guido  
nel fasc. FALBO, Francesco  
nel fasc. FATINI, Giuseppe  
nel fasc. FISICHELLA, Rosario  
nel fasc. FOTI, Domenico  
nel fasc. FRAU, Florio  
nel fasc. FUMAGALLI, Giuseppina  
nel fasc. GIGLI, Lorenzo  
nel fasc. GIOVAGNOLI, Guglielmo  
nel fasc. GUERRA DE BELLIS, Francesca  
nel fasc. HUYSMANS, R.G.W  
nel fasc. IANNUZZI, Lina  
nel fasc. IORIO, Pino  
nel fasc. JADANZA, Giuseppe  
nel fasc. JOVINE, Dina BERTONI  
nel fasc. LAJOLO, Davide  
nel fasc. LANZEROTTI PANTANO, Amalia  
nel fasc. LATTES, Dante  
nel fasc. LOPEZ, Guido  
nel fasc. MERINI, Pier Romano  
nel fasc. MIRA, Giovanni  
nel fasc. MEZZINA, Francesco  
nel fasc. MODENA BRUN, Giovanna  
nel fasc. MONICELLI, Furio  
nel fasc. MONTEVECCHI, Alessandro  
nel fasc. MORICONI, Alberto Mario  
nel fasc. NEPPI, Giulio  
nel fasc. LANCI, Antonio  
nel fasc. LA ROCCA NUNZIO, Giuseppe  
nel fasc. LIPPARINI, Lilla  
nel fasc. LO GATTO, Ettore  
nel fasc. LUISI, Mariano  
nel fasc. NICOLINI, Fausto  
nel fasc. OLIVIERI, Fabio  
nel fasc. OMODEO ZONA, Eva  
nel fasc. ORENA, Pia  
nel fasc. ORVIETO, Angiolo  
nel fasc. PINCHETTI, Balilla  
nel fasc. POCAR, Ervino  
nel fasc. PREZIOSI, Antonietta  
nel fasc. PULITO, Maria  
nel fasc. REPACI, Leonida  
nel fasc. RINALDI, Dina  
nel fasc. RIVASECCHI, Mario  
nel fasc. ROLMA, Quinto  
nel fasc. ROSSO DI SAN SECONDO, Inge  
nel fasc. RUFFATO, Cesare  
nel fasc. RUSSO, Luigi  
nel fasc. SANARICA, Marino  
nel fasc. SAPORI, Armando  
nel fasc. SCOLA, Bartolomeo  
nel fasc. SERRA, Ettore  
nel fasc. SEVERINO, Mario  
nel fasc. SLINGER, John R.W.

LANZILLOTTA, Clelia FLORA  
 nel fasc. SOFIA, Angelo  
 nel fasc. SOZZI, Giuseppe  
 nel fasc. SPINELLI, Salvatore  
 nel fasc. SUPINO, Armando  
 nel fasc. TALLONE, Alberto  
 nel fasc. TESTORI, Emma  
 nel fasc. TIZZANI, Elisa  
 nel fasc. TROCCOLI, Giuseppe  
 nel fasc. ZANAZI, Giulietta  
 nel fasc. ZANGHERI, Renato

LANZILLOTTA, Luisa  
 nel fasc. AGOSTA DEL FORTE, Enrico  
 nel fasc. ALZONA, Minnie  
 nel fasc. AMMACCAPANE, Luigi  
 nel fasc. ANTONETTO, Irma  
 nel fasc. CAVANI, Guido  
 nel fasc. DE FRAJA FRANGIPANE, Gabrio  
 nel fasc. FATINI, Giuseppe  
 nel fasc. FRANCHINI, Raffaello  
 nel fasc. PUGLIATTI, Salvatore  
 nel fasc. ROCCA BARBAROSSA, Mena  
 nel fasc. ROMANO, Lalla  
 nel fasc. RUFFATO, Cesare  
 nel fasc. TESI, Maria

LOCATELLI, Vico  
 nel fasc. AMBROSOLI, Luigi

LO PRESTI, Diega RUSSO  
 nel fasc. LO PRESTI, Giacomo

LUSTIG, Piero  
 nel fasc. FRAI, Felicità

MAESTRI, Luigi  
 nel fasc. RAVEGNANI, Giuseppe

MAGGIONI, Aurelio  
 nel fasc. RAMOUS, Gianni

MARIO, E.A. (*pseud. di GAETA, Giovanni*)  
 nel fasc. RAVINA, Aldo

MASCIA MARTINELLI, Vera  
 nel fasc. MELE, Mario  
 nel fasc. ORSINI, Lanfranco  
 nel fasc. TRON, Stefano  
 nel fasc. ZAPPELLONI, Carlo

MASINI, Ferruccio  
 nel fasc. LIGGERI, Paolo

MASTROIANNI, Marcello  
 nel fasc. SEBORG, Guido

MAZZACCA, Francesco  
 nel fasc. MAZZACCA, Lorenzo

MERLI, Gianfranco  
 nel fasc. GRONCHI, Giovanni

MIELI, Renato  
 nel fasc. GALIMBERTI MIELI, Giuliana

MOMBELLI, Maria Pia  
 nel fasc. MOMBELLI, Giulio

MONDADORI [editore]  
 nel fasc. CARETTI, Lanfranco  
 nel fasc. LUPO, Valeria

MONDADORI, Alberto  
 nel fasc. BARRESI, Angelo

MONTEROSSO, Francesco  
 (*pseud. di MATAACOTTA, Franco*)  
 nel fasc. RAMOUS, Mario

MORELLI, Carlo  
 nel fasc. FILA, Adolfo

NISTRI LISCHI [editore]  
 nel fasc. ZANETTE, Emilio

OLIVIERI  
 nel fasc. COPPOLA, Mario

OMODEO, Vittoria  
 nel fasc. OMODEO ZONA, Eva

PAGE, André  
 nel fasc. BRANDON ALBINI, Maria

PALAZZINA, G.  
 nel fasc. SAPORI, Armando

PAMPALONI, Geno  
 nel fasc. OLIVETTI, Arrigo

PASQUINI FABBRI, Giuseppe  
 nel fasc. FELICI, Ezio

PATRINI BECCHINO, Bona  
 nel fasc. BECCHINO, Pio

PELANTI, Eva DE VEROLI  
 nel fasc. DE VEROLI, Lina

PELLA, Giuseppe  
 nel fasc. FORNI, Gherardo

PESENTI, Carlo  
 nel fasc. WITTGENS, Fernanda

PETRINI, Mario  
 nel fasc. RUSSO, Luigi

PETTAZZONI, Adele  
 nel fasc. PETTAZZONI, Raffaele

PIERMARINI, Emilio  
 nel fasc. CILENTO, Vincenzo

PINCHETTI, Alma  
 nel fasc. PINCHETTI, Balilla

POGLIAGHI, Gianni  
 nel fasc. POGLIAGHI, Maria Assunta

POPPERWELL, Ronald G.  
 nel fasc. SINGH, Ghan

PRAMPOLINI, Alessandro  
nel fasc. PRAMPOLINI, Enrico

RAMOUS, Mario  
nel fasc. ALONSO, Damaso  
nel fasc. SLINGER, John R. W.

RAMOUS, Valeria  
nel fasc. RAMOUS, Mario

RAYA, Elena  
nel fasc. RAYA, Gino

RE, Maria Luisa  
nel fasc. CASNATI, Francesco

REALE, Egidio  
nel fasc. BRANDON ALBINI, Maria

REPACI, Albertina  
nel fasc. REPACI, Leonida

REPETTO, Arrigo  
nel fasc. SEBORGA, Guido

RICOLFI, Pier Giuseppe  
nel fasc. RICOLFI, Alfonso

RISKA, Julie Kathryn  
nel fasc. REMPDTE, Ugo

RONDANI, Dino  
nel fasc. GOBBI, Gino Francesco

RONDI LUZZATTO, Mimma  
nel fasc. DORFLES, Gillo

ROSINA, Yolanda CORTESE  
nel fasc. ROSINA, Tito

ROTINI MASCOLO, Maria  
nel fasc. ROTINI, Ambrogio

RUSCA, Luigi  
nel fasc. CARANDINI ALBERTINI, Elena

RUSSO, Carlo Ferdinando  
nel fasc. RUSSO, Luigi

RUSSO, Luigi  
nel fasc. MUSCETTA, Carlo

RUSSO, Puccio  
nel fasc. RUSSO, Luigi

RUSSO, Sara  
nel fasc. RUSSO, Luigi

SACCHI, Filippo  
nel fasc. RUGGIERO, Arnaldo

SANCISI, Silvio  
nel fasc. RASPUGLI, Antonio

SANSONE, Mario  
nel fasc. MAZZALI, Ettore

SAPONARO, Maria  
nel fasc. SAPONARO, Michele

SCARSELLI, Alberto  
nel fasc. SGATTONI, Giammario

SCHETTINI, Vera  
nel fasc. SCHETTINI, Mario

SCHIAFFINI, Alfredo  
nel fasc. PRAZ, Mario

SOCCI, Alfonso  
nel fasc. BELLANTI, Renzo

SOTIS, Maria  
nel fasc. COSSU, Nunzio

SPAZIANI, Maria Luisa  
nel fasc. ZOLLA, Elémire

SPENDER, Stephen  
nel fasc. SILONE, Ignazio

SPONGANO, Raffaele  
nel fasc. MAZZALI, Ettore

TIMPANARO, Maria CARDINI  
nel fasc. TIMPANARO, Sebastiano jr.

VAJRO, Max  
nel fasc. DORIA, Gino

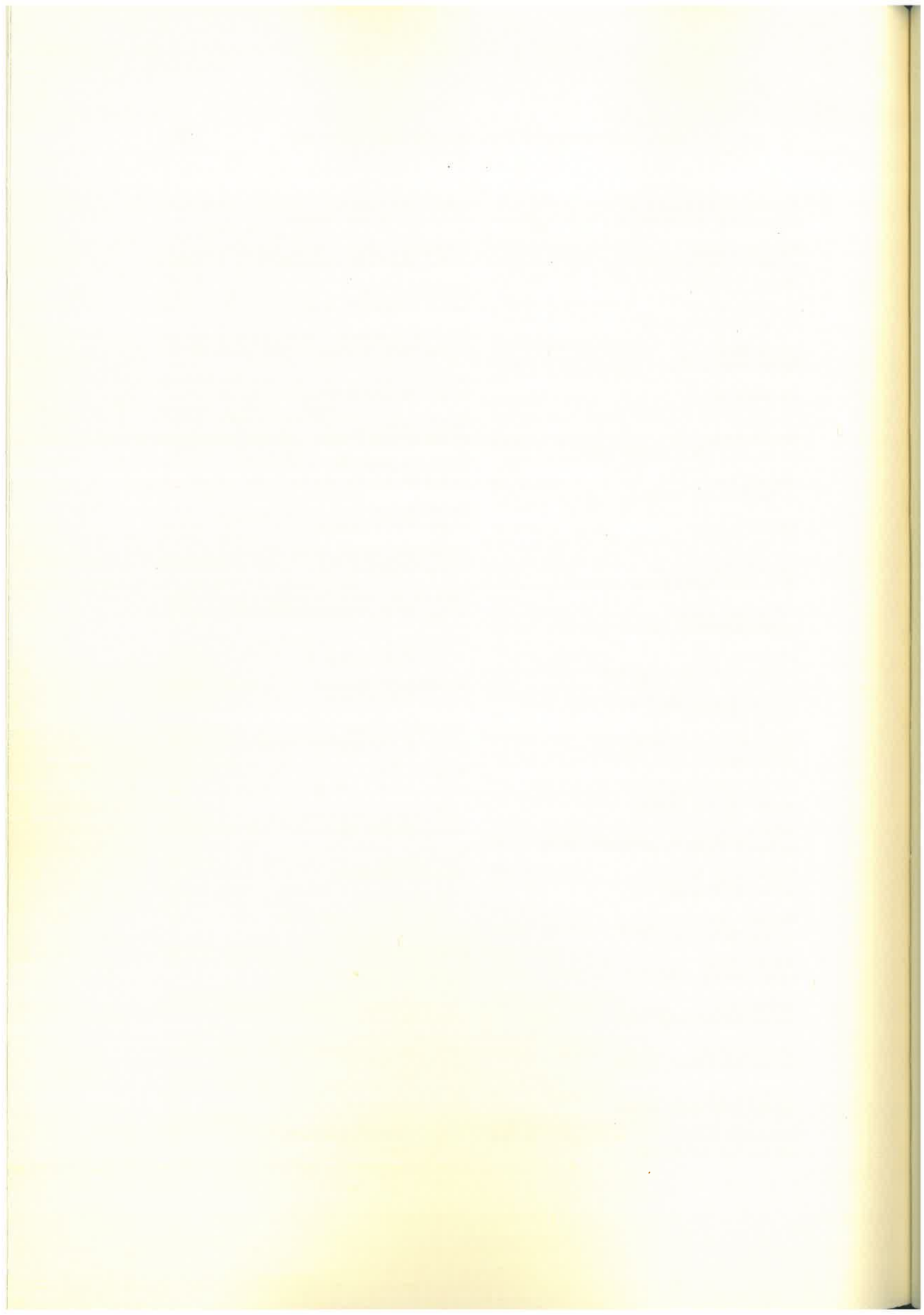
VALENZANO, Elena  
nel fasc. COSSU, Nunzio

VOLPICELLI, Luigi  
nel fasc. BOCCABIANCA, Giuseppe M.

VOLPINI, Flora  
nel fasc. REPACI, Leonida

YUST, Walter  
nel fasc. SILONE, Ignazio

ZOPPI, Renata  
nel fasc. ZOPPI, Bruna



**'Specimina' per il Corpus dei Papiri Greci di Medicina. Atti dell'Incontro di studio (Firenze, 28-29 marzo 1996), a cura di Isabella Andorlini, Istituto Papirologico «G. Vitelli», Firenze 1997, 196 pp. + VI tavole, s.i.p.**

Il volume inaugura il progetto di edizione di un *Corpus* dei Papiri greci di medicina con la pubblicazione dei risultati di un incontro a cui hanno partecipato alcuni degli studiosi che lavoreranno per la sua realizzazione. È un volume decisamente ricco di novità che illustra molto bene il contributo della tradizione papiroacea alla conoscenza della tradizione antica e tardoantica degli scritti di medicina e le sue peculiarità.

Aprè il volume il catalogo dei papiri medici (vi sono compresi anche gli erbari) che sarà parte integrante del Pack<sup>3</sup>, in avanzata fase di elaborazione all'Università di Liegi. Marie-Hélène Marganne e P. Mertens avevano già pubblicato la sezione *Medici et Medica* negli atti del congresso di Papirologia di Atene; a distanza di 10 anni la pubblicazione del catalogo aggiornato è risultata più che opportuna per il cospicuo incremento dei testimoni (41 su un totale di 236 il che significa un +17%) e della bibliografia relativa. Questo contributo fa del volume fiorentino un prezioso strumento di lavoro ed un punto di riferimento obbligato per coloro che si interessano di tradizione dei testi medici.

Segue immediatamente uno *specimen* di edizione che mostra cosa troveremo nel *Corpus*. M. Manfredi ha scelto di dare come modello l'*editio princeps* di un frammento di testo letterario adespoto (PSI XV 1510), un nuovo testimone della ricca letteratura delle 'definizioni mediche' che contiene un questionario sulla definizione delle tonsille (παρίσθμια).

Ricca di novità anche la sezione del volume *Testi noti e testi adespoti* che presenta le redazioni provvisorie dell'edizione di quattro papiri.

Ann E. Hanson e T. Gagos (*Well Articulated Spaces: Hippocrates, Epidemics II 6, 7-22*) presentano e commentano quello che, al momento, è il più antico testimone di tradizione diretta di uno scritto ippocratico; si tratta di una colonna di papiro (risultante dalla congiunzione di PFackelman 4, già edito, e PPrinceton AM15960A, inedito) che viene datato al I sec. a.C. e contiene la parte finale di *Epidemie II*. Lo spazio bianco sulla linea che separa i singoli aforismi permette di constatare che la segmentazione del testo differisce in molti casi da quella dei lemmi ippocratici del commento di Galeno e da quella della tradizione ippocratica medievale. Il fenomeno non stupisce visto che Galeno, la fonte più ricca di in-

formazione su questo problema di esegesi ippocratica (particolarmente serio nel caso dei testi di carattere aforistico, in cui manca l'argomentazione), discute spesso le soluzioni divergenti che sono state adottate dai commentatori a lui precedenti. È certo che Dioscoride, l'editore di età adrianea con cui Galeno si misura, aveva affrontato nella sua edizione questo problema, come testimonia lo stesso Galeno (cfr. *Commento a Epid.* VI, CMG V 10.2.2 Wenkebach-Pfaff, pp. 232,20 ss.; 425,25; e soprattutto 415,18 dove sono menzionati i suoi segni di interpunzione) e altri papiri ne danno diretta testimonianza. Hanson e Gagos menzionano PKöln I 19 (IIIin) per gli *Aforismi*, ma si potrà aggiungere anche PHerc 1012 che discute proprio un problema di segmentazione posto dagli aforismi iniziali (1 e 2) di *Prorretico* I (cfr. col. 18,10 ss.): la testimonianza di PHerc riconduce direttamente al lavoro filologico alessandrino, e oggi, alla luce del materiale fornito da Hanson e Gagos, mi pare ancora più interessante. Il papiro si discosta in molti casi dalla tradizione manoscritta medievale, e dai lemmi di Galeno anche per il testo; secondo gli editori è portatore di lezione superiore in almeno 8 casi (il che fa una certa impressione se si considera che il testo del papiro corrisponde a meno di due pagine non dense dell'edizione Loeb); dati di questo genere invitano alla massima prudenza i futuri editori di testi così difficili. Le proposte esegetiche dei due editori lasciano qualche margine di incertezza: credo infatti che si debba riconoscere, nonostante i loro tentativi di salvarlo, che ερωτα di l. 12 sia un errore per ερωται e non so se a l. 11, si debba integrare ολον come nella tradizione medievale (ολον ην τα ομματα μη ερωται ο θανατος εν τάχει) o non si possa pensare che vi fosse uno spazio bianco (in questo caso, mi sembra, il papiro potrebbe concordare con il lemma di Galeno: «Über den, dessen Augen nicht gesund sind, kommt der Tod schnell») e infine, sono incerta sulla valutazione positiva della variante κεφαλή a l. 38 rispetto a τὰ ἄνω χωρία.... τὰ περι τὴν κεφαλὴν della tradizione diretta. La dislocazione dell'espressione complessiva intorno a σπαργᾶ, mi induce a credere che τὰ ἄνω χωρία sia testo autentico e τὰ περι τὴν κεφαλὴν glossa, e che nel papiro la glossa abbia sostituito il testo; τὰ ἄνω/κάτω χωρία o sintagmi simili ricorrono con una certa frequenza negli scritti ippocratici (p. es. *Prog.* 19.2; *Morb.* I 26,34; *Morb.* III 15.46). In ogni caso il dossier delle varianti certamente superiori resta impressionante: questo papiro ci consente di gettare uno sguardo su di un'edizione predioscoridea, una di quelle edizioni che Galeno conosceva spesso solo attraverso i commentatori: riusciamo così a risalire oltre Galeno, e senza la sua mediazione.



All'altro capo di questo percorso, nel papiro più tardo che viene trattato nel volume, F. Gonelli (*Erodoto medico in PAnt III 125 e Aezio IX 2*), ha identificato la tematica e le parole di Erodoto medico, un autore del I sec. d.C. noto solo da un breve frammento papiraceo (PTebtunis 2.272) e da estratti in Oribasio e Aezio. Il testo del papiro (del VI sec.), che nel catalogo di Marganne-Mertens compare al n° 2383.1 come trattato dietetico, ma che definirei piuttosto terapeutico, si sovrappone solo parzialmente alla sezione che Aezio dice di derivare da Erodoto. Con la massima prudenza Gonelli lascia aperta ogni possibile interpretazione (testo di Erodoto di tradizione diretta o una sua rielaborazione parallela a quella di Aezio e di poco precedente?). L'identificazione del testo fornisce comunque l'occasione per precise osservazioni sulla modalità della diffusione dei testi di medicina antica in età tardoantica.

Isabella Andorlini (*Trattato o catechismo? La tecnica della flebotomia in PSI inv. CNR 85/86*) offre l'*editio princeps* della parte più leggibile del papiro, un testo sulla flebotomia in forma di domanda e risposta, che fa precedere da un *excursus* sulla letteratura e l'iconografia della pratica dell'incisione delle vene, fornendo un bell'esempio di lettura integrata di fonti diverse.

Daniela Manetti (*Proposte di collocazione di due frammenti in PBritLibr inv. 137 [Anonimo Londinese] e nuove letture*) continua il paziente lavoro di ricostruzione dell'*Anonymus Londinensis* trovando posto a due frammenti che pur piccolissimi, contribuiscono alla migliore comprensione di un testo tanto difficile quanto famoso e del metodo di lavoro del suo autore.

Il volume contiene ancora una sezione dedicata a problemi di lessico con due contributi alla conoscenza del lessico correlato alla medicina.

Daniela Fausti (*Ricerche sul lessico botanico dei papiri medici*) ha redatto un utile elenco delle piante menzionate nei papiri (tra i quali abbondano i ricettari) ed utilizzate a fini terapeutici facendolo precedere da alcuni confronti con l'uso di piante nel *Corpus hippocraticum* e da uno studio degli erbari testimoniati dai papiri.

K.-D. Fischer (*Was ist das δελτάριον in POxy LIX 4001?*) apportando nuova documentazione ha stabilito il significato del termine δελτάριον in contesto medico; oltre che nel papiro esso compariva infatti già in liste di strumenti chirurgici (in greco e in latino). Si tratta, come aveva già intuito Isabella Andorlini, di una cassetta (di legno, rivestita di bronzo, o interamente di bronzo) destinata a contenere strumenti chirurgici o preparati medicinali; la tav. II alla fine del vo-

lume ne mostra un bell'esemplare proveniente dall'Asia Minore e ancora inedito. Va segnalata anche la breve appendice in cui Fischer individua una *vox nihili* che andrà cancellata dal *Thesaurus linguae Latinae* e corregge il testo di Ps. Sorano, *Quaestiones medicae* 242 sulla base di un manoscritto non noto all'editore del testo, V. Rose. Invece di *deltoides*, termine non altrimenti attestato, che del resto era frutto di una correzione di Rose, si deve leggere *tilto*<*i*> *id est: tiltoi* è parola greca per indicare le filacce, bende fatte a brandelli per tenere aperte le ferite.

Come si vede gli elementi di interesse del volume sono molteplici; esso offre, accanto ai numerosi contributi puntuali, molti spunti per la riflessione sulla storia della medicina greca antica; caratteristica questa che sarà anche del *Corpus*. È d'obbligo concludere ricordando il pregio della precisione e dell'eleganza con cui Isabella Andorlini ha curato il volume.

Amneris Roselli

AA.VV., *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello*, atti del simposio internazionale sul teatro pirandelliano, Boston College, 27-29 ottobre 1994, a c. di Rena A. Syska-Lamparska, Peter Lang, New York, 1996, \$ 50.

Il volume offre un notevole contributo alla ricerca recente su Pirandello. Nel ricco florilegio di saggi, la prospettiva del «restauro della critica pirandelliana» viene perseguita lungo il crinale di tre direzioni teorico-metodologiche: la filologia, la psicocritica e la critica femminista. Gli interventi si iscrivono in sette aree d'indagine tematica, che costituiscono lo scheletro dell'indice. La prima area, relativa al *Contesto filosofico ed estetico: presupposti, prestiti e riproposte*, contiene tre saggi rilevanti, di Gustavo Costa (*Un problema pirandelliano: sublime o sublimazione?*), Claudio Vicentini (*I furti di Pirandello e l'illusione della forma artistica*), e Robert S. Dombroski (*Nudità pirandelliane*). La seconda area, relativa al linguaggio nelle opere teatrali, contiene un saggio di Wladimir Krynski (*Ripensare il principio soggettivista nel teatro di Pirandello*) e uno di Walter A.E. Geerts («*Così è [se vi pare]*»: *l'emergenza di una contraddizione*). La terza area tematica è dedicata alle modalità della titolazione. Figurano qui due robusti saggi, rispettivamente di Dante Della Terza (*Pirandello: dal racconto al teatro: da «La signora Frola e il signor Ponza suo genero» al «Così è [se vi pare]*») e di Franco Fido (*Un autore in cerca di titoli*). La quarta area tematica, dedicata al rapporto tra la scrittura e la rappresentazione teatrale, è brillantemente perlustrata da un intervento di Paolo Puppa (*The Haunted Stage tra Svevo e Pirandello*) e da uno di Dominique Budor (*Il testo scritto e la phoné nel teatro pirandelliano*). La quinta area è riservata al *Personaggio femminile*, con interventi di Daniela Bini (*The Destabilizing Force of the Female Language in Pirandello's Theater*), e di Mary Ann Frese Witt (*Pirandellian Dislocation, Or The Dying Dramatic Author*). La sesta area, riservata al rapporto tra Pirandello e il teatro siciliano, contiene saggi critici di Sarah Zappulla Muscarà (*La stagione teatrale siciliana di Pirandello: ragione e mito*) e Enzo Zappulla (*Pirandello e il teatro siciliano nell'obiettivo fotografico*). La settima e ultima area è dedicata all'influenza dell'opera di Pirandello nel cinema, nel teatro e nella letteratura del secondo Novecento. I testi sono di Mario Aste (*Pirandello's Theories of Cinema*) e Maria Rosaria Vitti-Alexander (*A Process of Elimination: From Pirandello to Wilder*).

Dal momento che non è possibile soffermarsi su tutti i saggi, ci limitiamo qui a segnalarne alcuni fra i più rilevanti. Sono notevoli anzitutto i tre testi della se-

zione di apertura. Quello di Gustavo Costa, che apre il volume, spicca per l'ampiezza della documentazione sull'*humus* culturale che sta dietro la costituzione della categoria pirandelliana del sublime estetico, a partire da Giacomo Barzellotti. Tale nozione, interna alla teoria dell'umorismo, viene da Costa messa in rapporto alla nozione freudiana di sublimazione. La genesi della poetica dell'umorismo, ricondotta all'interno di un dibattito che, come Pirandello ben sapeva, era stato avviato in Italia da Enrico Nencioni, viene rapportata a una linea interna alla letteratura anglo-germanica, con un modello forte nell'opera di Jean Paul (pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter). Nomi apparentemente insignificanti di studiosi marginali, come Gustavo Stafforello, Giuseppe Fraccaroli, Giorgio Arcoleo, sono richiamati da Costa a ricostruire il vasto quadro di riferimenti culturali attraverso i quali è possibile dimostrare come Pirandello fosse giunto a una conoscenza indiretta del pensiero di Freud. Se la teoria del sublime pirandelliano deriva dall'elaborazione delle discussioni teoriche sul rapporto tra comico e sublime, filtrate soprattutto attraverso gli scritti dello psicologo e filosofo Theodor Lipps, anche la teoria freudiana della sublimazione, secondo l'originale e affascinante ipotesi di Costa, si pone come sviluppo estremo dell'estetica tedesca dell'Ottocento.

Il saggio di Claudio Vicentini offre una ricostruzione dei prestiti o dei veri e propri furti di Pirandello dal teatro europeo. Già nel 1966 Gösta Andersson aveva dimostrato, suscitando grande scalpore tra i pirandellisti, che, nella saggistica dell'agrigentino, intere pagine erano state integralmente copiate da un autore francese di fine secolo, Gabriel Séailles. In seguito si comprese come la prassi del prestito non era episodica, ma sistematica, e non solo nella saggistica. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ad esempio, sono riportati passi di *Ciò che più importa* di Nikolaj Evreinov, un autore russo che Pirandello conosceva bene; nelle didascalie di *Sogno (ma forse no)* si registrano passaggi di *Nostra dea* di Massimo Bontempelli; in *Questa sera si recita a soggetto* sono individuabili tracce di *Le vergini* di Marco Praga. Ricostruendo la tramatura intertestuale dei plagi, Vicentini coglie la presenza di una poetica implicita secondo la quale il testo letterario è visto come un oggetto precario, teso verso il traguardo impossibile della forma compiuta. Tale concezione funge da controaltare nei confronti della poetica ufficiale di Pirandello, esposta nei saggi, secondo cui il testo letterario è un organismo autosufficiente, completo e quasi dotato di vita propria.

Il saggio di Dombroski, che completa la sezione, merita una nota speciale per l'interpretazione del teatro pirandelliano alla luce della crisi della modernità. È rilevante soprattutto l'analisi dell'*Enrico IV* «come allegoria dello sviluppo eco-

nomico capitalistico». Si tratta di un'opera che del moderno coglie al tempo stesso «il disorientamento e la confusione psichica» e «la grande emancipazione che risulta dall'essere svincolati dai confini feudali di un passato pre-capitalistico» (p. 617).

Giungendo a conclusioni analoghe rispetto a quelle di Dombroski, anche Krynskijs ripensa la categoria del soggettivismo nel linguaggio teatrale pirandelliano. La tesi è che l'estetica dell'umorismo modifichi tanto radicalmente le strutture tradizionali della sintassi e «dell'azione parlata» da presentare, al posto della centralizzazione dell'io, una incessante dinamica di rappresentazione del molteplice. Se nelle novelle, nei romanzi e anche nell'*Enrico IV*, la crisi della soggettività era estrinsecata dall'interno, attraverso la messa in scena del suo fallimento e della sua caduta nella confessione esistenziale, nella trilogia del teatro nel teatro «il principio soggettivista diventa uno degli oggetti di un'operazione critica, ideologica ed euristica dell'autore che di fatto produce una metadefinizione del soggetto» (p. 82).

Interessante e foriero di molte possibili direzioni di ricerca è il confronto tra le topiche teatrali di Pirandello e di Svevo tracciato da Paolo Puppa. Nonostante tra i due scrittori non siano mai intercorse vere relazioni, emergono dal confronto notevoli affinità. Puppa, già autore di un pregevole studio sul tema, nel saggio qui raccolto conduce il paragone tra *Il fu Mattia Pascal* e *La Coscienza di Zeno* sul tema della «presenza dei morti», rilevando una analoga repressione del desiderio che si libera in entrambi i casi per vie indirette.

Al di là del valore pressoché unanime dei singoli interventi sui temi specifici affrontati, il pregio del volume è di offrire un aggiornamento metodologico che segna una svolta nella prospettiva degli studi su Pirandello. Al rigore filologico, cui si deve la scoperta continua di nuove fonti e nuovi percorsi d'indagine, si accosta in modo assai convincente l'applicazione della psicocritica, attenta ai risvolti psicologici delle articolazioni linguistiche ed espressive. Anche lo scandaglio delle figure femminili come portatrici di un orizzonte della contraddizione, di un valore antagonistico al maschile anche sotto il profilo linguistico-espressivo, è una direzione foriera di risultati futuri, a riprova che la critica pirandelliana, pur nella sua ciclopica estensione, trova sempre un terreno fertile di rigenerazione.

Margherita Ganeri

Finito di stampare nel mese di marzo 1998  
presso le Arti Grafiche Rubbettino  
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

## NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

**Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL**  
87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: [fiusi@fil.unical.it](mailto:fiusi@fil.unical.it)

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e 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 uncinata « »), annata in numero romano seguito dal fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde ( ), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: 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 uncinata. • 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.

### 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.*  
seguente/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

- A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, traduzione, introduzione e note di E. Cetrangolo, con un saggio di A. La Penna, Firenze 1968, pp. XIV ss. (ora in A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 7 ss.).
- F. Zambon, *Introduzione a A. Pierro, Un pianto nascosto, antologia poetica 1964-1983*, Torino 1986, p. XII.
- F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, Milano 1983<sup>2</sup>, p. 11.
- A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901<sup>2</sup>, V, p. 944.
- Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, pp. 195 s.
- Cfr. *Anthologie Grecque. Première Partie: Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944.
- C. Real de la Riva, *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IX: *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, a cura di W. Metteman, I, 4, Heidelberg 1985, pp. 59-90.
- M. Finley, *The Use and Abuse of History*, London 1971, trad. it. *Uso ed abuso della storia*, Torino 1981, p. 109.
- A. Palazzeschi, *Palazzo Mirena*, in *Lanterna* (1907), rist. anast. a cura di A. Dei, Parma 1987, p. 37.
- 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 1986, p. 180.
- C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi Giornali Favole I*, Milano 1991, p. 435.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.