

STUDIUM RICERCA
Anno 115-gen./feb. 2019-n. 1
Sezione on-line di Letteratura

STUDIUM

Rivista bimestrale

direttori emeriti: Vincenzo Cappelletti, Franco Casavola

Comitato di direzione: Francesco Bonini, Matteo Negro, Fabio Pierangeli

Coordinatori sezione on-line Letteratura: Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

Caporedattore: Anna Augusta Aglitti

Abbonamento 2019 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

www.edizionistudium.it

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*); Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

Redazione: Simone Bocchetta

ufficio commerciale: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di febbraio 2019

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Vincenzo Cappelletti

SOMMARIO
STUDIUM-Ricerca

Anno 115-gen./feb. 2019-n. 1

Sezione monografica
 “Le élites femminili del Novecento.
 Tra letteratura e giornalismo”
 A cura di M. Venturini e F. Tomassini

Monica Venturini, Francesca Tomassini, *Premessa. Le élites femminili del Novecento. Tra letteratura e giornalismo* 7

I.	Monica Venturini, <i>Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole</i>	10
II.	Floriana Calitti, <i>Laura Cantoni Orvieto, Il Marzocco e i «nobili spiriti»</i>	35
III.	Simona Onorii, <i>Tra i carteggi di Eleonora Duse: un percorso nella scrittura delle “belle mani”</i>	62
IV.	Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli, <i>Eva Kühn Amendola. Dalla società teosofica alla «Cultura dell'anima» (1905-1919)</i>	83
V.	Francesca Tomassini, <i>«Al di là del futurismo». Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni</i>	115

Sezione miscellanea

VI.	Massimo Naro, <i>La verità è bella, ma difficile: la teologia-altra di Dante Alighieri</i>	140
VII.	Ester Cerbo, <i>Guerra vissuta, guerra rappresentata: il teatro di Euripide</i>	158
VIII.	Ottavio Ghidini, <i>August W. Schlegel, la folla, il narratore. «I promessi sposi», capitolo tredicesimo</i>	188

A questo numero hanno collaborato:

MONICA VENTURINI, ricercatrice all’Università degli Studi Roma Tre.

FLORIANA CALITTI insegna Letteratura italiana all’Università per Stranieri di Perugia.

SIMONA ONORII, dottoranda all’Università degli Studi Roma Tre.

SANDRO GENTILI insegna Letteratura italiana contemporanea all’Università degli Studi di Perugia.

CHIARA PIOLA CASELLI, assegnista di ricerca all’Università degli Studi di Perugia.

FRANCESCA TOMASSINI, assegnista di ricerca all’Università degli Studi Roma Tre.

MASSIMO NARO insegna Teologia sistematica alla Facoltà Teologica di Sicilia di Palermo.

ESTER CERBO insegna Lingua e letteratura greca all’Università di Roma “Tor Vergata”.

OTTAVIO GHIDINI insegna Letteratura italiana all’Università Cattolica del Sacro Cuore di Roma.

Studium Ricerca gennaio-febbraio 2019 – ANNO 115

Monica Venturini - *Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole*

SOMMARIO

Nell'articolo si intende mettere a fuoco il rapporto tra Margherita Grassini Sarfatti e Ugo Ojetti. Punto d'avvio di tale cognizione è stata l'indagine svolta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che accoglie il Fondo Ojetti, in particolare l'analisi della corrispondenza tra i due: il materiale è stato analizzato sulla base di un'attenta ricostruzione dei momenti chiave di tale sodalizio intellettuale, a partire dal ruolo culturale di primo piano ricoperto da Sarfatti negli anni venti e trenta. Il saggio si inscrive in un progetto di ricerca più ampio che coinvolge le Università di Roma Tre, Macerata, Perugia Stranieri e Suor Orsola Benincasa di Napoli e che ha avuto nel convegno napoletano *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli* (dicembre 2016, Suor Orsola Benincasa) e in quello romano *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento* (aprile 2018, Roma Tre) le prime importanti tappe.

SUMMARY

This part, as part of a wider project, *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*, aims to provide an interpretation of the material analysed at Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Fondo Ojetti. This corpus concerns the period of Italian Fascism from the 1920s to the 1930s. The paper is about the relationship between Margherita Grassini Sarfatti and Ugo Ojetti, especially the focus is on Sarfatti's figure and her important role in the cultural context. Finally, the last part of the essay examines her works and the letters.

Floriana Calitti - *Laura Cantoni Orvieto, Il Marzocco e i «nobili spiriti»*

SOMMARIO

Laura Cantoni, nata a Milano nel 1876, rappresenta un esempio molto significativo delle relazioni che si costruiscono nel movimento di emancipazione delle donne, tra fine Ottocento e inizio Novecento e fino alla Grande guerra e, ancora, fino al secondo dopoguerra. Il luogo è una Firenze che si proietta sulla “nazione”, la Firenze del *Marzocco*, rivista che è un *unicum* nella straordinaria stagione della stampa periodica in quel passaggio tra i due secoli, fondata dai fratelli Orvieto. Dura 36 anni ed è custodita integra e completa al Gabinetto Viesseux di Firenze. La presenza di Laura Cantoni, in quell’ambiente colto e raffinato («nobili spiriti» li chiama Pascoli) ma anche socialmente impegnato - che sposa Angiolo Orvieto nel 1899 - fa da “ponte” con la cultura ebraica lombarda, con la Roma bizantina e con il “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” e si ritaglia una posizione di peso nell’*entourage* della rivista, malgrado la continua dissimulazione e il “basso profilo” che persegue con tenacia fin dentro alla *Storia di Angiolo e Laura* che si presenta come il racconto della loro vita ma che, di fatto, non è una autobiografia. Fra gli articoli scritti sul *Marzocco* sono state scelte due tematiche legate fra loro: l’eredità dell’Ottocento risorgimentale e la posizione di “interventista” di Laura e del *Marzocco*.

SUMMARY

Laura Cantoni, born in Milan in 1876, significantly represents the relationships which were created within the women's emancipation movement, between the late nineteenth and early twentieth centuries and up to the Great War and, until after the second post-war period. Florence is the focus of the “nation”, and it is also the place of *Il Marzocco*, a unique journal in the extraordinary period of the periodical press in between the two centuries, founded by the Orvieto brothers. The journal lasted 36 years and has been stored intact and complete at the Gabinetto Viesseux in Florence. The

presence of Laura Cantoni in the educated and refined milieu that Pascoli defined “noble spirits”, but also socially engaged (she married Angiolo Orvieto in 1899), contributes to build a bridge with the Lombard Jewish culture, with Byzantine Rome and with the “National Council of Italian Women”. She also gains a prominent role in the journal’s environment, despite her constant dissembling and her keeping a “low profile” even in her life account, though not an autobiography, *Storia di Angiolo e Laura*. This contribution focuses on two related themes, developed in her articles from *Marzocco*: the nineteenth century Risorgimento legacy and the “interventionist” positions of Laura and the *Marzocco*.

Simona Onorii - *Tra i carteggi di Eleonora Duse: un percorso nella scrittura delle “belle mani”*

SOMMARIO

Per ricostruire il punto di vista della Duse su alcuni momenti cardine della sua parabola artistica, questo lavoro si è avvalso della ricostruzione dei rapporti, sia maschili che femminili, di cui l’attrice amò

sempre circondarsi. La corrispondenza della Duse è uno strumento perfetto per tale prospettiva d’indagine data la ricchezza e la poliedricità di relazioni intessute con l’élite culturale del suo tempo. Un rapporto molto interessante, anche se poco indagato, è quello che fa della Duse e di Ugo Ojetti i due estremi dello spettro d’indagine. Il rapporto Duse e Ojetti è indagato a partire da una coppia di lettere inedite conservate presso il Fondo Ojetti della Galleria d’Arte Moderna di Roma.

SUMMARY

This essay analyses the relationship between Eleonora Duse and Ugo Ojetti, a very important intellectual of Italian culture of the latest XIX century. The life of the great actress is rebuilt through many letters with the élite of her time. This group of friends has become larger thanks to the presence of Ojetti in Eleonora’s life. The relationship is investigated through new documents that I found at the Galleria d’Arte Moderna di Roma.

Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli - *Eva Kühn Amendola. Dalla società teosofica alla «Cultura dell’anima» (1905-1919)*

SOMMARIO

L’articolo approfondisce alcuni aspetti della biografia e della produzione di Eva Kühn negli anni 1905-1919, con particolare attenzione alla sua attività di traduttrice dal russo e di interprete di Dostoevskij. Il 1919 coincide con l’uscita, nell’ambito della collana «Cultura dell’Anima», dei *Pensieri* di Dostoevskij, scelti e tradotti dalla Kühn. L’ultima parte dell’articolo è dedicata all’analisi di questo volume e, in particolare, di un saggio collocato in appendice, *F. Dostoievsky come rappresentante della “Vera Russia”*, che riteniamo di potere attribuire alla Kühn.

SUMMARY

This work delves into some aspects of Eva Kühn’s biography and production in the years 1905-1919, with particular attention to her work as a translator from Russian and as an interpreter of Dostoevsky’s political and philosophical reflection. The year 1919 is also the year of the publication of *Pensieri*, a selection of Dostoevsky’s philosophical and religious thoughts, chosen and translated by Kühn and published in the book series «Cultura dell’Anima». The last part of the present work is devoted to the analysis of this latter volume and, in particular, of the essay in its appendix: *F. Dostoievsky come rappresentante della “Vera Russia”* (F. Dostoevsky as representative of the “True Russia”), which, in our opinion, can be attributed to Kühn.

Francesca Tomassini - «Al di là del futurismo». Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni

SOMMARIO

Nel saggio si analizza il rapporto tra Sibilla Aleramo e Umberto Boccioni. Come emerge dalle carte conservate presso l'archivio Aleramo (Fondazione Gramsci di Roma) che comprendono la corrispondenza tenuta dalla scrittrice nel periodo 1887-1960, questa relazione si rivela particolarmente significativa e, in parte, decisiva per il percorso artistico di entrambi. La corrispondenza tra i due, risalente al periodo tra l'estate del 1913 e il 1914, rivela infatti elementi di continuità ma soprattutto di distanza tra le loro diverse concezioni artistiche. Le parole consegnate alla scrittura epistolare ben fotografano il momento di passaggio vissuto in quegli anni dalla scrittrice, così decisa a conquistare l'amore di Boccioni e, allo stesso tempo, profondamente affascinata dal vivace ambiente culturale francese.

SUMMARY

The essay analyses the relationship between Sibilla Aleramo and Umberto Boccioni. In the Archivio Aleramo (Fondazione Gramsci di Roma) there are a lot of signed documents, such as the Aleramo's correspondence with Boccioni. These letters, in particular those related to the years 1913-1914, demonstrate the deep relationship between Sibilla and Umberto. Also, these documents are extremely important to illuminate Aleramo's position about Futurism, her feelings for Boccioni and her interest in the French culture.

Massimo Naro - *La verità è bella, ma difficile: la teologia-altra di Dante Alighieri*

SOMMARIO

Queste pagine costituiscono una rilettura del *Purgatorio* XXXIII. L'autore, riferendosi a Dante, parla di una teologia poetica, o di una poesia teologica, elaborata nella *Divina Commedia*. Dante, con i suoi versi, ha accettato una sfida molto ardua: raccontare l'Ineffabile. Così, nell'ultimo canto del *Purgatorio*, emerge la "teologia-altra" di Dante, cioè una teologia nuova rispetto a quella dei teologi della sua epoca, nella quale la figura di Beatrice risalta come un'icona escatologica di Cristo.

SUMMARY

These pages constitute a rereading of *Purgatory* XXXIII. The author, referring to Dante, speaks of a poetic theology, or of a theological poetry, elaborated in the *Divine Comedy*. Dante, with his verses, accepted a very difficult challenge: telling the Ineffable. Thus, in the last canto of *Purgatory*, the "other-theology" of Dante emerges, that is a new theology compared to that of the theologians of his time, in which the figure of Beatrice stands out as an eschatological icon of Christ.

Ester Cerbo - *Guerra vissuta, guerra rappresentata: il teatro di Euripide*

SOMMARIO

Il presente lavoro si focalizza sulla rappresentazione della guerra nelle tragedie di Euripide, composte tra il 430 e il 407-406, ovvero durante la Guerra del Peloponneso. Ci si sofferma, poi, sulle *Troiane* del 415 a.C.: con questa tragedia, che mette in scena le sofferenze e il misero destino delle donne troiane prigioniere, Euripide vuole rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria, e comunicare agli spettatori un deciso messaggio antibelicista. Nella parte finale del lavoro, si riporta una recente esperienza, realizzata negli Stati Uniti: si tratta di progetti finalizzati al superamento del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) mediante la lettura con discussione di brani di drammi antichi, condivisa tra veterani di guerra e popolazione civile.

SUMMARY

This paper highlights the representation of war in Euripides' tragedies; these works were performed in Greece in the period between 430-406 B.C., during the War of Peloponnesus. Among his tragedies, special focus is on the *Trojan Women* (415 B.C.): this play shows the sufferings and the terrible fate of the captive Trojan women. Euripides reveals how foolish war can be and how useless the victory is, conveying to the audience a strong message against war. The last section of this work presents a recent experience in the U.S.A., where different projects based on the lecture and discussion of ancient drama are used in the treatment of the *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD).

Ottavio Ghidini - *August W. Schlegel, la folla, il narratore. «I promessi sposi», capitolo tredicesimo*

SOMMARIO

In questo saggio si propone una lettura del capitolo XIII dei *Promessi sposi*, esaminando soprattutto la funzione che esso svolge, dal punto di vista narrativo, all'interno della struttura complessiva del romanzo. Esso viene analizzato tenendo conto dei saggi metanarrativi di Manzoni nonché delle fonti storiografiche e di alcuni modelli letterari. Inoltre, grazie a uno studio delle fasi compositive del brano in questione, dal *Fermo e Lucia* alla redazione definitiva, si riflette criticamente sulle finalità autentiche che stanno alla base della rappresentazione della folla in tumulto presso la casa del vicario di provvisione. L'episodio, infine, si presta a una riflessione nuova attorno al rapporto tra la dimensione cristiana del romanzo e la sua natura polifonica.

SUMMARY

This paper offers an interpretation of chapter XIII of *Promessi Sposi* and examines, from a narrative point of view, its function within the overall structure of the novel. Chapter XIII is analysed from a wide perspective, which includes Manzoni's meta-narrative essays, historiographic sources and some literary models. Furthermore, through a comparison of the composition periods, from *Fermo e Lucia* to its final version, it is possible to meditate on the real purpose for the representation of the tumultuous mob at the "vicario di provvisione"'s house. Furthermore, this event offers a reconsideration of the relation between the Christian dimension of the book and its polyphonic nature.

**Sezione monografica
“Le élites femminili del Novecento.
Tra letteratura e giornalismo”
A cura di M. Venturini e F. Tomassini**

Premessa
Le élites femminili del Novecento.
Tra letteratura e giornalismo

di *Monica Venturini e Francesca Tomassini*

Nella sezione monografica qui presentata si intende proporre una prima mappatura della cultura e della prassi relativa alle élites culturali femminili nel Novecento, in un’ottica interdisciplinare, con attenzione anche ad una dimensione più ampia, europea ed extraeuropea, grazie all’apporto di studiosi di diversi ambiti e provenienza. Rispetto alle analisi specialistiche, è oggi forte l’esigenza di mettere a punto disegni interpretativi di ampio respiro che pongano le singole esperienze all’interno di una rete più ampia, dove l’universo femminile sia finalmente integrato a pieno nella dinamica dei processi storici più significativi.

Emerge qui la costituzione, soprattutto all’inizio del Novecento, di una rete di rapporti femminili che ruotano intorno a più poli, dai salotti mondani e culturali agli ambienti letterari e artistici, dalle attività filantropiche e sociali ai circoli culturali, dalle scuole all’università alle biblioteche ai centri di ricerca più diversi. Uno degli assi portanti si configura certo il versante giornalistico, che privilegia la nascita di relazioni estremamente diramate tra le élites femminili urbane sulla base anche della loro mobilità.

Se nel saggio di Simona Onorii, intitolato *Tra i carteggi di Eleonora Duse: un percorso nella scrittura delle “belle mani”*, si analizza il rapporto tra Duse e Ugo Ojetti, a partire da una coppia di lettere inedite conservate presso il Fondo Ojetti della

Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in quello di Francesca Tomassini, dedicato alla relazione tra Sibilla Aleramo e Umberto Boccioni, sempre a partire dall'analisi di materiale d'archivio (Fondazione Gramsci), si ripercorrono le fasi di una complessa passione umana e artistica, significativa per entrambi. Il saggio di Floriana Calitti, *Laura Cantoni Orvieto, «Il Marzocco» e i «nobili spiriti»*, è dedicato alla figura di Laura Cantoni Orvieto, importante per la funzione di collegamento nei confronti della cultura ebraica lombarda, della Roma bizantina e del “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” e per il ruolo ricoperto all'interno della rivista. Il saggio a quattro mani, di Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli, intitolato *Eva Kühn Amendola. Dalla società teosofica alla “Cultura dell'anima”* (1905-1919), approfondisce alcuni aspetti della biografia e della produzione di Eva Kühn negli anni 1905-1919, con particolare attenzione alla sua attività di traduttrice dal russo e di interprete di Dostoevskij. La sezione si chiude con il saggio di Monica Venturini, intitolato *Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole*, nel quale si mette a fuoco il rapporto tra Margherita Grassini Sarfatti e Ugo Ojetti, alla luce delle lettere conservate presso il Fondo Ojetti, dove emerge il carattere problematico di tale sodalizio intellettuale e il ruolo di primo piano ricoperto da Sarfatti nel mondo culturale italiano e internazionale degli anni venti e trenta.

Si offre, così, un quadro ampio e composito capace di ricostruire, seppure in parte, il complesso sistema di relazioni e contatti tra personalità di donne che svolsero un ruolo significativo nel sistema culturale nazionale ed europeo, con particolare attenzione ad alcuni poli culturali rappresentati da Roma, Milano e Firenze. L'obiettivo che ha animato le diverse ricerche, alcune delle quali ancora in corso, è stato quello di applicare un'ottica interdisciplinare ad una serie di scavi d'archivio,

valorizzati da un’impostazione che fa leva sulle relazioni più che sulle singole figure.

Questo filone di ricerca si inserisce in un più ampio progetto che vede la collaborazione di studiosi e studiose afferenti a diversi Atenei (Università di Roma Tre, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Università per Stranieri di Perugia, Università di Macerata). Una prima verifica in questa nuova direzione è stata rappresentata dal Convegno-pilota tenutosi nel dicembre 2016 nell’Università Suor Orsola Benincasa, dal titolo *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1945)*, a cui è seguito il volume di Atti, a cura di Emma Giammattei e di Emanuela Bufacchi (Guida, Napoli 2018). Nell’aprile 2018 vi è stato poi il convegno svoltosi a Roma Tre, *Le élites culturali femminili dall’Otto al Novecento* – tappa successiva in questo percorso di ricerca – i cui atti saranno pubblicati nel 2019, a cura di Francesca Tomassini e Monica Venturini presso la casa editrice Aracne nella collana «Dulces Musae».

Ci auguriamo che i saggi qui raccolti possano rappresentare un ulteriore passo per le ricerche ancora in corso e per quelle a venire, contribuendo alla definizione di uno sguardo originale sulla modernità letteraria, che sia capace di integrare e valorizzare nei processi storico-culturali otto-novecenteschi importanti figure intellettuali – scrittrici, giornaliste, artiste – e il loro ruolo chiave nelle istituzioni, redazioni, gruppi nei quali hanno agito e vissuto. In questa direzione è dunque determinante che nuovi e più aggiornati studi ricostruiscano quadri ampi e ben documentati grazie ai quali “rileggere” la storia letteraria del nostro Novecento.

Monica Venturini, Francesca Tomassini

I. Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole

di Monica Venturini

1. *Una strada in salita*

Nella prima metà del Novecento, Roma vede il moltiplicarsi di circoli, caffè letterari, centri redazionali e riviste, che insieme ai salotti letterari¹ divengono i principali centri di irradiazione della cultura. Il salotto intellettuale – e molti sono quelli nati qui tra Otto e Novecento –, da quello di “marca nobiliare” a quello dell’alta borghesia governativa o del mondo della diplomazia, è luogo eletto per l’ascesa e la formazione di una nuova élite culturale femminile che emerge grazie ai nuovi cambiamenti in corso e a nuove reti di relazioni, scambi, in-

¹ M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell’Italia dell’Ottocento. Scene e modelli*, Franco Angeli, Milano 1985, p. 61. Cfr. *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M.L. Betri-E. Brambilla, Marsilio, Venezia 2004. M.T. Mori, *Maschile, femminile: l’identità di genere nei salotti di conversazione*, in *ibid.*, pp. 3-18, p. 8: «Viene così a costituirsì nel salotto, una complessa dinamica tra sfera pubblica e sfera privata che sembra confermare la complicata interdipendenza tra i due ambiti: le donne, infatti, non si limitano ad assolvere il compito di amabili patronesse del discorso pubblico, ma – al di là del fatto che alcune di loro costituiscono comunque straordinari esempi di autonomia intellettuale – contribuiscono attivamente a costituirlo, proprio attraverso l’intensa interazione che si svolge attraverso la pratica mondana e che ho fin qui descritto». L.P. Lemme, *Il salotto di cultura tra 800 e 900*, M.T. Cicerone, Roma 1995; B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2006.

contri. Dopo la prima guerra mondiale, si assiste, però, anche all'affermarsi di nuovi scenari e di più complesse forme di sociabilità. Il mondo del giornalismo culturale conosce nel primo dopoguerra un grande impulso, reso problematico e ambiguo dalla veloce ascesa del fascismo:

Non dovrà dunque stupire il carattere ambiguo e ingannevole delle autorappresentazioni dei giornalisti che hanno “attraversato” il fascismo: a differenza di quanto è accaduto nel primo quarantennio postunitario, i “ragionamenti” intorno al proprio itinerario professionale e politico non possono, ovviamente, aver corso in tempo reale (a meno che non si tratti di vantare titoli, credenziali, benemerenze, obbedienze) ma sono di regola largamente differiti, e spesso sostenuti da un’ottica speciosamente giustificazionista².

In tale contesto, Margherita Grassini Sarfatti, più spesso ricordata come biografa – *The life of Benito Mussolini* esce dapprima in Inghilterra e poi, nel 1926, in Italia con il titolo *Dux*; seguono numerose edizioni e la traduzione in diciotto lingue, tra cui turco e giapponese – o amante di Mussolini, è stata una protagonista indiscussa di uno spaccato molto ampio e decisivo di storia italiana, ricoprendo più ruoli e confrontandosi con diverse professioni, da giornalista a critica d’arte a scrittrice.

La signora Sarfatti s’intende un po’ di tutto – le donne son terribili quando s’intendono di tutto -: pittura e scultura, critica e poesia. Possiede – dicono – una bella raccolta di quadri moderni, è valorosa scrittrice, delicata poetessa, traduttrice geniale e molte altre cose ancora. Per giunta ha tenuto a battesimo tutti i giovani promettenti.

² F. Contorbia, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, vol. II, 1901-1939, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, Mondadori, Milano 2007, pp. XI-LXV: p. XXVII.

Nella sua casa ospitale si può sorseggiare una tazza di tè quasi caldo con crostini quasi imburrati e conoscere le più chiare personalità del mondo politico, letterario e artistico milanese³.

Fin dai primi anni del Novecento, Sarfatti scrive su importanti testate nazionali⁴ come *L'Avanti della Domenica*, il *Tempo*, la *Gazzetta di Venezia*, *La Patria* e *L'Unione femminile*. La sua formazione che certo deve molto alla frequentazione di Fogazzaro, mediatore rispetto agli interessi italo-francesi e al dibattito di stampo cattolico e modernista, si rivela molto ampia e articolata in diverse direzioni:

In Margherita convivono più anime: ideali socialisti, modernismo, religione e l'idea di una rivoluzione borghese. [...] Con il suo sogno modernista, Fogazzaro è importante per la Sarfatti. Le trasmette l'idea che l'arte è qualcosa di più dell'estetica, le comunica una tensione etica verso nuovi modelli e sperimentazioni che lei ritroverà

³ A. Franci, *Il servitore di piazza*, Vallecchi, Firenze 1922, pp. 120-121.

⁴ La prima rivista alla quale si propose come collaboratrice fu *Il Mazzocco*. Cfr. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Marsilio, Venezia 2003.

nelle avanguardie italiane, compreso il futurismo di Marinetti e Boccioni⁵.

Non a caso il suo debutto giornalistico avverrà sulle pagine socialiste del *Secolo Nuovo* di Musatti, dove pubblica una serie di dieci articoli⁶ – il primo dei quali intitolato *Per l'arte e per il pubblico* – nei quali si espongono posizioni molto vicine a quelle espresse nello stesso periodo da un altro giornalista e critico letterario, in quegli anni in rapida ascesa, Ugo Ojetti⁷, con cui stringerà poi un rapporto amicale e intellettuale estremamente vivace e ricco di suggestioni e influenze reciproche. Ma la fase in cui realmente l'identità intellettuale di Sarfatti può essere messa a fuoco è successiva, quando, anche grazie al prestigio

⁵ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista* [2015], Mondadori, Milano 2018, pp. 41 e 43. *Margherita Sarfatti. Il Novecento Italiano nel mondo*, a cura di D. Ferrari, con la collaborazione di I. Cimonetti e Archivio del '900, Mart, Rovereto, 22 settembre 2018-24 febbraio 2019. *Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*, a cura di A.M. Montaldo-D. Giacon, con la collaborazione di A. Negri, 21 settembre 2018-24 febbraio 2019, Museo del Novecento, Milano. Il Catalogo unico per le due mostre, a cura di D. Ferrari-D. Giacon-A.M. Montaldo, con la collaborazione di A. Negri, è edito da Electa (Milano 2018). Cfr. A. Baldini, *Una donna di potere nell'Italia fascista. Margherita Sarfatti*, in *Doppiozero*, 28 ottobre 2018 (consultabile on line). È dedicata a Margherita Grassini Sarfatti la mostra aperta dal 21 settembre 2018 al 24 febbraio 2019 al Museo del Novecento, nel capoluogo lombardo. In parallelo ne viene aperta un'altra, dal 22 settembre 2018 al 24 febbraio, al Mart, il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto: *Margherita Sarfatti. Il Novecento italiano nel mondo*.

⁶ *Il Secolo Nuovo*, 18 aprile, 22 giugno, 13 e 20 luglio, 3, 10 e 31 agosto, 14, 21 e 28 settembre 1901.

⁷ Cfr. U. Ojetti, *Diritti e doveri del critico d'arte moderna*, in *Nuova Antologia*, serie IV, XCI, 16 dicembre 1901.

del marito, riuscirà a dar vita ad una fitta rete di amicizie e a conquistare nel tempo il ruolo di protagonista della scena culturale italiana, prima milanese e poi anche romana, aprendo il suo “studio” a scrittori, artisti, politici, tra cui Boccioni, Pirandello, Bacchelli, Panzini, Piacentini, Eleonora Duse e Marta Abba:

La Sarfatti trova finalmente la sua identità di scrittrice e di critico d’arte vicino all’avanguardia, e un ruolo nella cultura e nella politica di quegli anni che non lasciavano ancora spazio alle donne se non come infermiere e maestre. Lei riesce a trasformare il suo “studio”, come lo chiama, in un laboratorio del pensiero artistico. Tutto ruota intorno ai suoi interessi e al suo desiderio di affermarsi in un mondo maschile⁸.

Dopo la guerra⁹ si aggiungeranno, ospiti fissi dello “studio”, Sironi, Funi, Carpi, Arturo Martini, Medardo Rosso, Carrà. Inizialmente vicina ai circoli socialisti di Filippo Turati e Anna Kuliscioff – si ricorda il suo contributo a *La Difesa delle Lavoratrici*, nonostante l’ambiguità del femminismo sarfattiano che causò poi l’allontanamento dalle iniziative di Kuliscioff e di altre figure di intellettuali a lei vicine – amica di Ersilia Majno, presidente della Lega femminile milanese, coniuga con grande abilità ed eleganza l’attività di giornalista all’*Avanti!* con quella

⁸ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell’arte nell’Italia fascista*, cit., p. 101.

⁹ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., p. 111: «Margherita Sarfatti visse gli anni di guerra alternando a un costante attivismo nei Comitati di mobilitazione civile, una continuativa presenza sulla carta stampata, soprattutto come recensore d’arte; dimostrava così, ancora una volta, di concepire politica e cultura come inestricabili e chiamate ad un medesimo compito “educativo”».

di raffinata intellettuale invitata nei migliori salotti. Milano¹⁰, dunque, investita dalla rivoluzione futurista e dalle nuove idee provenienti da oltralpe, rappresenta un ottimo trampolino di lancio per la giovane Sarfatti, abile nel tener testa a personalità autorevoli come Ugo Ojetti e Vincenzo Bucci, impegnati a delineare un nuovo e più moderno sistema dell'arte, e poi dagli anni dieci, Benito Mussolini, allora dirigente del PSI e futuro direttore dell'*Avanti*, dove Sarfatti già teneva la rubrica dell'arte.

I biografi collocano, infatti, l'inizio della relazione amorosa con Mussolini nel 1913, quando lui le propone di collaborare alla nuova rivista *Utopia*, fondata il 22 novembre 1913:

La rivista rappresenta, probabilmente, la prima vera prova di un legame e di una reciproca influenza fra i due [...]. La presenza di Mussolini direttore de *L'Avanti* e la nascita di *Utopia* [...] rappresentavano [...] per la Sarfatti, il rientro ai vertici del partito con una nuova fisionomia, quindi uno strappo definitivo con il passato riformista¹¹.

Gli anni della prima guerra mondiale registrano importanti cambiamenti e la presenza di Margherita Sarfatti in Francia; da questa esperienza nasce il pamphlet *La milizia femminile in*

¹⁰ A Milano Margherita Sarfatti si ritaglia uno spazio nell'élite intellettuale. Il marito difende da avvocato alcuni socialisti, tra cui Umberto Notari, divenendo il braccio destro di Turati. Ciò permetterà a Sarfatti anche l'ingresso in altri salotti, come quello dei Majno, frequentato da artisti e scrittori come Ada Negri, o quello di Turati-Kulliscioff, dove avviene l'incontro con Filippo Tommaso Marinetti. Cfr. A. Frattolillo, *Margherita Grassini Sarfatti: protagonista culturale del primo Novecento*, Aras, Fano 2017.

¹¹ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., p. 96.

Francia in cui la scrittrice esalta la capacità femminile di adattarsi e reagire, di organizzare l’assistenza sanitaria e altre forme di solidarietà. La conferenza tenuta a Milano sull’argomento e l’appassionata commemorazione della crocerossina inglese Edith Cavell, fucilata in Belgio dai tedeschi, le causeranno l’espulsione dal Partito Socialista. Dunque, la guerra per motivi che investono il piano politico-culturale, ma anche quello personale¹², rappresenta uno spartiacque essenziale che determina anche le sue prese di posizione successive.

Sarà la rubrica «Cronache d’arte», negli anni seguenti, a fare di lei l’esponente di punta dell’avanguardia in Italia e la portavoce del nazionalismo culturale. Negli anni Venti diviene, infatti, direttrice editoriale di *Gerarchia*, la rivista di teoria politica fondata da Mussolini. La sua adesione al fascismo sarà per un certo periodo totale e determinerà anche l’incrinarsi di importanti rapporti con una parte del mondo artistico italiano. È noto come l’esperienza di «Novecento» sia una sua “creatura”, ma è importante ricordare che, proprio in questo ambito, Sarfatti elabora una posizione via via più critica rispetto all’ideologia fascista, soprattutto a partire dalla guerra d’Etiopia e, in maniera più netta, dopo le leggi razziali (che la coinvolgevano direttamente) e l’alleanza di Mussolini con Hitler, fino al definitivo allontanamento dal Duce.

Non è un caso che proprio nel 1931, Mussolini decida di escluderla dagli incarichi all’estero e che nel 1934 Galeazzo Ciano, appena rientrato dalla Cina per reggere il Ministero per la stampa e la propaganda, ritiri dalla stampa *Dux* e le intimi di non pubblicare:

¹² Un lutto terribile segna la vita dei Sarfatti: sull’altopiano di Asiago, il 28 gennaio 1918, il figlio Roberto, volontario nel VI reggimento Alpini, perde la vita.

Margherita vivrà l'allontanamento dal fascismo anche come critico d'arte. Si ostinerà a mantenere il ruolo fino a quando, nel 1932, subirà l'affronto, davanti agli alti gerarchi, di essere esclusa dall'inaugurazione della mostra per i dieci anni della marcia su Roma di cui lei era stata una delle anime. Continuerà a rappresentare l'ala colta della cultura del regime all'estero, soprattutto a Parigi: nel 1935 presta opere della propria collezione alla grande mostra di arte italiana al Petit Palais e indica a Ojetti a quali altre raccolte pubbliche o private attingere; nel 1937 vi torna per l'apertura del padiglione italiano all'Esposizione universale, quando ormai il destino dell'Europa è segnato¹³.

Nel 1934, allontanata dal *Popolo d'Italia* e trovato lavoro alla *Stampa*, Margherita abbandona la direzione editoriale di *Gerarchia*, parte per gli Stati Uniti d'America dove viene accolta alla Casa Bianca da Eleanor Roosevelt e qui elabora un nuovo progetto di internazionalizzazione dell'arte italiana, sempre più distante dal Regime, fino ad essere obbligata ad espatriare, per non subire le conseguenze delle leggi razziali.

2. *Alla conquista di Roma*

Il modello di intellettuale donna, giornalista, critica d'arte e scrittrice rappresentato da Margherita Sarfatti ben riassume, dunque, i diversi volti del fascismo, indicando un *exemplum* particolarmente incisivo relativo al prepotente protagonismo delle nuove élites culturali femminili allora emergenti. Prima a Milano poi a Roma, dove aveva seguito il Duce, trasferendosi

¹³ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, cit., p. 214.

in via dei Villini, Margherita Sarfatti inaugura sul finire degli anni Venti una nuova stagione artistico-culturale, segnata certo dalla nascita del movimento «Novecento», ma soprattutto dalla elaborazione di una nuova *agency* del fare cultura declinata al femminile tramite una particolare abilità nel coniugare diversi ruoli e obiettivi:

La Sarfatti trova, così, nell'arte una legittimazione, facendosi musa, mecenate, collezionista e tramite con il mercato. La sua capacità di creare connessioni con ambienti diversi arricchisce e rende il suo “convivio” esclusivo per l'epoca. Cerca e trova complicità nell'ambiente della *Voce*, trasforma le sue stanze in un circolo letterario, facendo concorrenza ai circoli letterari delle librerie milanesi. Da lei si leggono anche le novità di Romain Rolland e Anatole France o i *Cahiers de la Quinzaine*, che giungono da Parigi e che Margherita stessa acquista tramite Prezzolini. Le due grandi stanze con le finestre affacciate sui giardini presto si trasformano in una sorta di “redazione”, quando, con Mussolini, fonda *Utopia* [...]. Quelle riunioni intercettano il sentire dell'epoca, e in seguito lo studio di Margherita, già meta di modernisti eccentrici, diventerà anche il luogo naturale in cui elaborare le teorie del primo fascismo e l'iconografia del movimento chiamato Novecento¹⁴.

Qui, nelle stanze di quel salotto, che da Milano si trasferirà a Roma¹⁵, si incontrano personaggi noti e intellettuali: dai pittori Massimo Campigli, Filippo De Pisis, Gino Severini, Arturo Tosi al musicista Alfredo Casella, allo scienziato Guglielmo Marconi, agli scrittori Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Curzio Malaparte e il giovane Alberto Moravia.

Sarfatti, trasferitasi a Roma alla fine degli anni Venti dopo la

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵ Nel 1927 in Corso d'Italia, poi dall'altra parte di Villa Borghese, poi sulla Nomentana e, in seguito, in via dei Villini.

morte del marito, in un clima già molto problematico e teso che preclude alla crisi dei suoi rapporti con Mussolini, partecipa in questi anni a tutti i più importanti eventi culturali. Il salotto sarfattiano diventa definitivamente luogo-cardine di lotta per il potere, dove vita privata e sfera pubblica risultano intrecciate, insieme ad altri spazi d'incontro divenuti abituali, dalla Terza saletta del Caffè Aragno alle diverse gallerie d'arte, tra cui spicca «La Cometa», nonostante la sua vocazione apertamente antifascista:

Nel 1927, in maggio, intervenne all'inaugurazione di una mostra tonalista all'Hotel Dinesen in cui comparivano le opere di Capogrossi e Cavalli. Cagli, anch'egli romano, divenne ospite fisso del suo salotto. Margherita frequentava anche la famosa Terza saletta del caffè Aragno, in cui si riunivano gli artisti e i letterati di Roma. Fu qui, come ricordava Mario Mafai, che gran parte dei pittori della Scuola romana conobbero Margherita¹⁶.

In questo quadro biografico-culturale così complesso, il rapporto con Ugo Ojetti, critico letterario e giornalista di spicco – nel 1926-1927 direttore del *Corriere della Sera* – e più avanti (1930) anche accademico d'Italia, si delinea come un momento centrale. Fondatore di riviste di primo piano negli anni Venti e Trenta – *Dedalo* (1920-1933), *Pegaso* (1929-1933) e *Pan* (1933-1935) – inaugura nel 1921 la rubrica *Cose viste* a firma Tantalo sul *Corriere* che terrà fino al 1943, stringendo in questo stesso periodo un saldo rapporto umano ed epistolare con Margherita Sarfatti. Come scrive Ferrario, Ojetti sarà per lei tra gli avversari più ambigui, diviso tra l'ammirazione per l'intraprendenza e l'attività giornalistica di Sarfatti e una certa ostilità,

¹⁶ P.V. Cannistraro-B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, Mondadori, Milano 1993, p. 418.

maturata negli anni e dovuta anche ai giudizi non sempre positivi¹⁷ espressi in merito alle novelle di lui:

All'inizio Ojetti era rimasto impressionato dal coraggio della giovane Sarfatti, che si era fatta notare per i suoi articoli, vincendo il premio alla Biennale. [...] Tra i due si instaura il rapporto di chi condivide interessi e un'educazione intellettuale. [...] Con Ojetti, invece, cerca la mediazione e fa richieste precise. Tutto fila liscio fino a quando lei non diventa la musa di Novecento e l'amante di Mussolini¹⁸.

¹⁷ Così Sarfatti gli scrive per appianare il contrasto: «Egregio Ojetti, mi si assicura che se l'è presa con me per il mio articolo, stento a crederlo avendo in esso espresso insieme al poco male il moltissimo bene ch'io ne penso in realtà... Perché l'effetto è contrario alla mia intenzione me ne dolgo. Vogliamo far pace?». Biglietto di Sarfatti a Ojetti, 5 marzo 1904, Fondo Ojetti, serie 1, fasc. MS, sottofasc. 1.

¹⁸ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, cit., pp. 263-264.

3. Attraverso le lettere

Dalle lettere conservate nel Fondo Ojetti¹⁹, presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, è possibile individuare alcuni dei tratti che contraddistinsero il rapporto Margherita Sarfatti-Ugo Ojetti, in quel particolare giro d'anni che porta all'affermarsi del Regime. Il tono delle lettere risulta, comunque, molto confidenziale e testimonia la continuità dei rapporti. In alcune, i due si scambiano giudizi su personaggi del momento, come nel caso di Brasini «geniale artista» o di Sironi; dissimulano apprezzamenti, offrono favori, esprimono dissensi e rivendicano meriti.

In una lettera (datata 5 marzo 1921), Sarfatti si lamenta dell'omissione delle avanguardie italiane all'interno di una mostra, in cui una sala è stata dedicata a quelle francesi. L'anno succe-

¹⁹ Si tratta di 134 documenti di vario genere. Gli scritti di Margherita Sarfatti indirizzati a Ugo e Fernanda Ojetti sono così composti: quarantotto lettere, dieci cartoline postali, due cartoline, otto telegrammi, una busta da lettere, tre inviti, una fotografia, due biglietti funebri, soltanto una lettera è indirizzata a Fernanda; ventiquattro lettere e quattro biglietti sono senza data. Un biglietto e due lettere di Cesare Sarfatti; un biglietto di Amedeo, figlio di Margherita; una lettera (datata a matita 5 agosto 1931) e un biglietto di Fiammetta Sarfatti. Copie dattiloscritte di lettere di Ojetti e alcune minute. Lettera di Alberto Salietti (28 dicembre 1925); copia di lettera di Maria Clotilde Donini Baer, datata Lipsia 9 giugno 1927; lettera a Ojetti di Sarfatti insieme a Bucci e Petrone. Due inviti, due fotografie: un fotoritratto di Margherita Sarfatti, eseguito e firmato da Ghitta Carell e un fotoritratto di Roberto Sarfatti; partecipazione di nozze tra la figlia Fiammetta e il Conte Livio Gaetani dell'Aquila d'Aragona dei Duchi di Laurenzana; partecipazione di morte di Cesare Sarfatti. Ventisei ritagli stampa; rivista *Gerarchia* del gennaio 1922; estratto da *Antologia* del 1 luglio 1928; manifestino del Comitato esecutivo del «Novecento italiano»; appunti di Ojetti.

sivo (lettera già citata del 29 gennaio 1922), riporta a Ojetti i saluti di Mussolini: «E tanti saluti in risposta ai tuoi anche da Mussolini, il quale non è punto in collera. Come avrebbe potuto esserlo? Glielo chiesi meravigliata, e si meravigliò con me. Anzi ha molto gradito il ritratto che Ella delineò di lui, con tanto vivace e pittoresca efficacia, e con molto cortesi espressioni. Lo trovò interessante e la ringrazia»²⁰. A Ojetti, che le chiede chi si cela dietro i numerosi pseudonimi usati sulle pagine del *Popolo d'Italia*, Sarfatti risponde rivendicando il suo ruolo: «La guardia spagnola serve a me come più tardi vidi che serve a lei Tantalo, per il pudore di non far apparire troppo spesso la firma nel giornale, ma tutti sanno che Le cronache del Venerdì son mie»²¹.

In molte di queste lettere, emerge un certo rancore nei confronti della direzione «anti italiana e poco allineata al regime» del *Corriere della Sera*. Come accade quando, riferendosi ad Albertini, nella lettera del 12 luglio del 1923, scrive:

Non ci sarebbe modo di veder che il suo senatore non si ostinasse tanto? Fa pena a noi che per il *Corriere* sentiamo il rispetto dovuto a un'istituzione lombarda, fa pena vederlo perder le staffe così rabbioso, così irriducibile di antiitalianità! Si perché in questo momento a parte ogni retorica è l'Italia che è in ballo. Il *Corriere* ha sul mercato anche monetario straniero una influenza grande! Vuole proprio adoperarla contro l'Italia? Già si stenta, noi che abbiamo fatto alla guerra, e perciò la sentiamo sacra, si stenta, e molto, a perdonargli la sua campagna rinunciataria. Vuole ora proprio che l'Italia raggiunga nell'abisso la Russia e l'Austria? Perché di questo si tratta – e gli articoli del *Times*, ispirati dal *Corriere*, ci hanno fatto tanto male, e han-

²⁰ Lettera del 29 gennaio 1922, FO, serie 1, Fasc. MS.

²¹ *Ibid.*, ora in R. Ferrario, *Margherita Sarfatti*, cit., p. 264. La sottolineatura è nell'originale.

no tanto ringalluzzito qui all'interno, avanti, giustizia, comunisti e disfattisti. È possibile questo che proprio le rivoluzioni debbano sempre divenire sanguinarie per la cecità dei loro avversari? Scusi se Le scrivo parole gravi; ma sento che la situazione è grave. [...] Non mi dica che non c'entriamo: siamo italiani, e ogni cosa d'Italia è cosa nostra. Faccia il Suo massimo sforzo, Ojetti, creda che ne vale la pena!²²

Il 15 dicembre 1922 scrive a Ojetti: «Caro amico, la ho citata nel *Popolo* d'oggi come savio e ponderato. Un po' troppo senatoriale e pantofolaio, più adatto perciò al *Corriere*; e non prenda le pantofole per sé: le lasci al senatore Albertini: che del resto, fra i senatori, è un giovinottino». Mentre in una lettera successiva (datata 31 ottobre 1925), Margherita spiega per quale motivo non appoggerà la proposta di Ojetti relativa all'organizzazione di una mostra sull'Ottocento a Milano: non intende

attardarsi a rivalutare la mediocre pittura [...] malgrado alcuni grandi rari artisti che conosciamo tutti a menadito, come Fattori [...] Dobbiamo sempre fare i necrofori e gli imbalsamatori? [...] ma facciamo un poco invece gli ostetrici e le levatrici, noi critici d'arte. Riesumare va bene, creare è meglio [...] Io sento urgere il tempo, caro Ojetti, con pulsazioni sempre più fremiti, sento l'anelito di nuove forme di bellezza che chiedono di nascere, che vogliono incarnarsi, che vogliono vedere la luce! Ne ho l'ansia e la febbre, caro Ojetti, ad altissima temperatura, come se portassi io stessa dentro me questa creatura viva, della nuova arte italiana, che d'ogni parte fatiscosamente vuol rompere la scorza! Ahimè, i mezzi e le forze in Italia sono così pochi! Perché disperderli? Bisogna aiutarla: darle ossigeno

²² Lettera del 12 luglio del 1923; lettera s. d.; lettera 7 dicembre 1925, FO, serie 1, fasc. MS, ora in R. Ferrario, *Margherita Sarfatti*, cit., p. 265.

materiale, e, soprattutto, morale; un poco di denari, moltissima simpatia, molta attenzione, immenso amore, perché trovi l'atmosfera di calore morale in cui può vivere. Io conto moltissimo su di lei. [...] Ci aiuti nella Campagna per l'arte moderna che io vedo e vorrei condotta da Mussolini sulle linee della Battaglia pel grano, meno immediata non meno utile!.

D'altro canto, nonostante la rinascita del «Novecento Italiano», in quello stesso anno con una nuova veste più dichiaratamente nazionale e sotto la diretta conduzione di Sarfatti, il sodalizio tra i due non divenne mai veramente tale:

A metà degli anni Venti Marinetti, Ojetti e Margherita erano i leader delle tre principali correnti artistiche del tempo, in competizione fra loro per affermarsi e conquistarsi il riconoscimento del Partito fascista. Quando il Novecento di Margherita cominciò ad assumere un'aura ufficiale, la seconda generazione di futuristi marinettiani si pose come una sorta di “opposizione di sinistra”, mentre Ojetti divenne il portavoce dei classicisti accademici, ossia dell’“opposizione di destra”. Marinetti e Ojetti avevano aderito al Comitato con riluttanza, per ragioni di opportunismo politico. Margherita li voleva nel suo gruppo per via di quella sua ambizione a diventare l’“impresa-

rio” indiscusso della cultura artistica italiana – ruolo cui ambiva anche Ojetti²³.

L’alleanza tra i due resta un progetto perseguito, come emerge dalle parole di Sarfatti che scrive a Ojetti, in una lettera senza data presumibilmente dei primi anni trenta: «Siamo in quattro gatti che ci occupiamo d’arte moderna in Italia. Se non ci diamo un po’ ascolto neppure fra noi quattro sia pure per discutere, non dico litigare, oh allora?»²⁴.

Il 19 dicembre 1925 Sarfatti torna a scrivergli, lamentandosi del fatto che lui avrebbe sabotato elegantemente il comitato del Novecento, sottolineando la sua ostilità crescente verso il movimento: «Caro Ojetti, permetta che io La ringrazi vivamente, e Le esprima anzi la mia ammirazione, per il modo elegantissimo con il quale Ella ha sabotato il Comitato del Novecento, facendolo entrare “anzi scomparire” nelle fila di un anonimo che non è né decoroso né dignitoso»²⁵. Si tratta, in questo

²³ P.V. Cannistraro-B.R. Sullivan, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, cit., p. 345. «Per tutti gli anni Venti e i primi anni Trenta Margherita fu il motore del Novecento. Era lei a occuparsi della corrispondenza, convocare le riunioni, scrivere le recensioni, tenere conferenze; viaggiava senza posa, organizzando mostre, convincendo privati e funzionari pubblici a comperare i quadri del Novecento e tenendo su il morale, non sempre alto, degli artisti [...]. Il movimento era per lei motivo di smisurato orgoglio e lo difendeva con accanimento dai detrattori che la detestavano per l’arroganza e il potere che deteneva. Trent’anni dopo, quando ormai il Novecento veniva denigrato perché arte ufficiale di un regime dittoriale, Margherita difendeva ancora il gruppo e il ruolo centrale che lei aveva avuto nella storia del movimento: “Io”, scrisse con orgoglio, “riunii, stimai e tenni insieme gli artisti».

²⁴ Lettera del 10 agosto senza anno, FO, serie 1, fasc. MS, ora in R. Ferrario, *Margherita Sarfatti*, cit., p. 267.

²⁵ Lettera da Roma del 19 novembre 1925, FO, serie 1, fasc. MS.

caso, di un attacco molto duro legato all'esperienza di «Novecento» non sufficientemente appoggiata dall'amico:

Ojetti, che non ama il Novecento di Margherita, non può che fare buon viso a cattivo gioco. Ma quando aderisce al comitato per la mostra del 1926 alla Permanente di Milano, cerca di osteggiarla. [...] Margherita resterà fedele all'arte del proprio tempo, contro il cadavere del passato. L'alleanza che aveva cercato di costruire con Ojetti non si realizzerà²⁶.

Pochi giorni dopo, il 26 novembre 1925, segue un biglietto dai toni meno tesi:

Caro amico, ma come, ma sul serio ancora me ne vuole, perché ho detto che “non bisogna che noi critici d’arte moderna facciamo i necrofori? Detto in una lettera privata, noti bene, che non bisogna che noi. Dunque, non già detto di lei, spirito così vivo e agile, che ammira tanto e per lo stile schietto e svelto del quale ho tanta cordiale simpatia e qualche volta, me lo lasci dire, anche invidia! E Lei, mi serba rancore, per un ammonimento o una enunciazione di principio che riguardava me, Lei, e noi tutti in massa! Brr! Che brutto omaccio, che pessimo carattere. Si vede che è un *enfant gâté*, trattato sempre a biscottini dalle belle signore e dai colleghi. Vogliamo far pace? Io sono pronta a firmarle, se vuole, una bella carta bollata con la dichiarazione di quel che ho sempre pensato, detto, scritto, stampato e sostenuto di lei: che Ugo Ojetti è l’unico (o quasi) fra gli italiani il quale sappia avere la mano leggera, vivacissima, briosa senza pedanterie pur avendo dietro a sé una documentazione formidabile: come avviene solo ai migliori, ai più brillanti francesi. Insomma, uno scritto suo, a differenza di quelli dei nostri benintenzionati, pedanti e boriosi colleghi, si legge sempre, tutto, con vivo diletto... altro che necroforo!

²⁶ R. Ferrario, *Margherita Sarfatti*, cit., pp. 266-267.

E, in una lettera senza data, presumibilmente di questo stesso periodo, dichiara:

Caro amico, mi dica in un orecchio se Ella ci sentirebbe bene da quell'orecchio stesso, qualora io riuscissi, come sto tentando, a “varare” per Parigi il Suo nome; che sarebbe “un nome” e “un uomo”. Io non dispero di vincere le difficoltà pregiudiziali a cui già le accennai come a un ostacolo grave: difficoltà, si capisce, che non riguardano, né riguardavano nella mia previsione, la Sua persona. Penso che se ci fosse Lei, Ella potrebbe tener conto dell’arte, che è veramente moderna e veramente arte. Ella non è, come troppi altri, chiuso in un piccolo mondo di protezionismi e di camorre. [...] Taccio di tutte le altre prerogative! [...] Infine, la solidarietà del collaboratore non politico con l’indirizzo politico del suo giornale non va oltre un certo segno, e l’on. Mussolini è uomo troppo superiore per non rendersene conto.

Nella lettera del 6 novembre 1930, dissimulando il risentimento, afferma: «Cara Eccellenza, non so proprio perché dovrei voler vedere “morto” lei, che è una delle persone con le quali mi diverto di più a conversare! O Dio, un po’ “convertito” si, vorrei che lei fosse. Vede che sono cristiana (oltreché cattolica romana) ma non dell’Inquisizione»²⁷. Fa riferimento, poi, alle accuse di americanismo avanzate da Ojetti:

²⁷ Lettera del 6 novembre 1930 in FO, serie 1, fasc. MS, pp. 1-6. La carta è quella intestata della rivista *Gerarchia – Il Direttore*. Da Cavaillasca il 25 settembre 1925, Margherita Sarfatti scrive: «Caro amico, sono molto grata a Lei delle Sue buone parole e dei Suoi buoni propositi per il mio libro ci terrei molto ad avere la sua recensione». Da Milano il 6 giugno 1927, scrive al “Signor Direttore”: «L’Italia deve presentarsi all’estero con seria e bene organizzata preparazione, o non presentarsi affatto».

Le confesserò che ho per lei, personalmente, una colpevole debolezza perché ha spirito, ingegno e forza di lavoro, dentro e fuori l'Accademia, con le omissioni e le commissioni, ella può fare questo gran bene, di scavare un solco nel tufo cretaceo (la creta, non sbagli) della nostra vita artistica e della vita dell'Accademia. Glielo auguro di cuore, con sincera cordialità, per anni mille, se le bastano, e più ancora²⁸.

In seguito, il 21 febbraio 1931, gli scrive:

Caro Ojetti, Ungaretti mi scrive e riscrive, pregandomi di riproporre all'esame della commissione la risoluzione da noi pur già ampiamente esaminata, discussa e deliberata all'unanimità [...] di considerare escluse le opere già pubblicate prima del gennaio del 1930. Egli si appoggia specialmente sul fatto che lei, Ojetti, secondo lui avrebbe espresso il suo pentimento di aver votato questa pregiudiziale. Che ne dice lei?.

Passa poi a chiedergli notizie di un quadro di Sironi *la Allieva*, scelto dalla commissione da lui presieduta (Galleria d'arte moderna di Valle Giulia) per essere acquistato ma di proprietà privata. Sarfatti interviene a questo proposito per spingere Ojetti a individuare un'altra opera di Sironi che, secondo lei, merita di essere valorizzato da questa scelta. Il 22 ottobre

²⁸ Lettera del 6 novembre 1930 in FO, serie 1, fasc. MS, p. 6. La lettera inizia con le parole: «Caro accademico e amico», cita Panzini e parla della possibilità di pubblicare su *Pegaso* una relazione scritta per il Ministero degli Esteri che vorrebbe proporre a Ojetti. Gli spiega come è strutturato lo scritto e gli chiede un parere franco: «Ancora una parola: sono direttrice di rivista anch'io, da ormai dieci anni (ahimè! Preferirei avere dieci anni io) e perciò mi dica pure con intesa franchezza le risposte che le chiedo. So che gli autori non sempre sono buoni giudici, per questo lascio a lei di decidere».

1931, si rivolge ancora a lui: «Caro Ojetti, i suoi articoli sulla propaganda e la gelosia ecc. sono bellissimi. Però, a mia volta sono gelosa di una sua deplorevole dimenticanza»²⁹. Si riferisce qui a *Dedalo* e a un articolo «di illustrazione e propaganda, molto bene illustrato e scritto dalla sua Margherita Sarfatti» del 1923 che Ojetti avrebbe omesso. Gli chiede di dare notizia su *Dedalo* delle tre esposizioni del Novecento che ha organizzato nei paesi scandinavi e che hanno riscosso enorme successo.

In una lettera dell'11 febbraio 1932, poi, fa esplicito riferimento al ruolo delle donne nella cultura italiana e alle difficoltà incontrate:

Caro amico, la ringrazio della sua buona e cara lettera. Non vi era però bisogno delle sue chiare spiegazioni, non ho mai pensato che fosse lei il colpevole della esclusione di cui mi sono voluta (a ragione, come ella mi conferma). Sono qui per l'esposizione francese, esemplare per scelta, coraggio e modernità e collocamento; e vengo da Colonia, dove ho tenuto in tedesco all'Università una conferenza sul '900 italiano, grande entusiasmo e meraviglia per questa arte nuova d'Italia. Vi era gente venuta apposta. Da Berlino, perché avevano visto l'esposizione del 900 attualmente a Oslo, dopo Stoccolma e Helsingfors; e ne erano rimasti così colpiti che vogliono la mostra del 900 a Berlino e a Colonia. Ma di questo per favore non parli a nessuno, se no la boicottano in sul nascere. La verità è che la famosa "commissione" è stata fatta per non lasciar fare le esposizioni all'estero, e cioè per sabotare le esposizioni del '900. In Italia le donne possono sì, lavorare, ma all'infuori delle levatrici, il loro lavoro non può mai essere riconosciuto ufficialmente. Non mi dolgo dunque tanto dell'esclusione mia personale, quanto di quella degli altri amici

²⁹ Lettera da Roma del 22 ottobre 1931 in FO, serie 1, fasc. MS, pp. 1-4. La carta è quella intestata della rivista *Gerarchia – Il Direttore*.

del comitato del 900, all’infuori di me tutti signori uomini. Vi è troppa gente (lei mi intende) che per il proprio ufficio dovrebbe occuparsi di tale propaganda³⁰.

E più avanti, prosegue riferendosi a Casorati e alle sue posizioni politiche dichiaratamente antifasciste, che non impediscono a Sarfatti di esprimere la sua stima e addirittura simpatia nei suoi confronti:

Io ho grande stima di Casorati, come pittore e anche come uomo, e ho per lui anche simpatia personale; temo però che la sua posizione politica sia molto compromessa, ella certo sa che è sempre stato antifascista dichiarato e amico intimo di Gobetti, se pure dopo la morte di questi mi pare ch’egli si sia messo un po’ più tranquillo³¹.

Lamentandosi con Ojetti di alcune scelte effettuate da altri, fa riferimento al fatto che la «tendenza dell’accademia a essere “di Roma” invece che “d’Italia”» abbia condotto a «nomine ridicole»³². Si augura poi che prevalga il buon senso e che non vengano dispersi voti e forze «nelle lotte fra uomo e uomo» e conclude definendo l’amico «stratega ottimo» che «si batte per la buona causa»³³.

In una lettera, di qualche giorno successiva, Sarfatti gli scrive:

³⁰ Lettera 11 febbraio 1932 in FO, serie 1, fasc. MS, pp. 1-3. Sulla lettera si legge un appunto sul margine superiore della prima pagina: «Mi telefona quando viene a Roma, vorrei vederla». Scritta su carta intestata del Dorchester Hotel, Park Lane di Londra.

³¹ *Ibid.*, p. 5. Nella stessa lettera cita molti degli artisti da lei stimati, tra cui Sironi e Carrà.

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ *Ibidem*.

Sono tornata stanotte da un breve giro Germania Inghilterra Francia [...]. Da Londra le scrissi lungamente. Ha ricevuto? Ho avuto colà una seconda sua lettera molto interessante. Di D'Annunzio nulla so. Vuole che io gli faccia chiedere da un mio e suo intrinseco amico? Per l'altra persona, l'idea fu in parte, credo, originata o inspirata anche da me; Bontempelli e Panzini ne erano fautori entusiasti, e mi chiesero di tastar terreno. Risposta: se mi vengono a offrire una cosa simile, butto giù quegli accademici che me ne parlano dalla finestra. Come vede, non è precisamente incoraggiante. Eppure con tutto ciò, defenestrazione a parte, o proprio per via dell'esagerata reazione, io credo che si possa tentare; per es. se un gruppo di pochi accademici: Panzini; lei; Bontempelli, gli scrivessero una lettera riservata privata tutti tre insieme, per chiedergli il permesso. Come lei vede, con la lettera si eviterebbe la defenestrazione. Quando viene a Roma? E la famosa commissione?³⁴

Il 10 giugno 1936 da Venezia gli invia degli appunti, accompagnandoli con tali parole questa volta battute a macchina su carta intestata dell'Hotel Royal Danieli di Venezia: «mi pare che ne risulti abbastanza l'infamia che i soliti restauratori vogliono perpetrare».

Il progetto artistico-letterario di Sarfatti ruota, in questi anni, intorno ai difficili rapporti da lei intrattenuti con il mondo politico e culturale dell'epoca, di cui rappresenta, da una parte, l'autorità della cultura ufficiale, dall'altra, anche l'incrinarsi della fiducia nel Regime e la ricerca di nuove strade. Come narrano le numerose biografie dedicate a Sarfatti, comprese le più recenti, è qui, in questi luoghi che si intessono rapporti de-

³⁴ Lettera 25 febbraio 1932 in FO, serie 1, fasc. MS.

cisivi con figure di spicco della cultura d'oltreoceano³⁵: primo fra tutti, Nicholas Murray Butler, rettore della Columbia University – il carteggio fra i due si conserva presso l'università americana – ma anche il pittore George Biddle, la scrittrice Fannie Hurst, vicina ai Roosevelt, Thomas B. Morgan, capo dell'ufficio romano della «United Press International» e Anne O'Hare McCormick, inviata del *New York Times*:

È qui che si inserisce infatti la sua ricerca della felicità, la ricerca di un'altra città futura dopo quello Stato fascista italianoissimo e culla delle gerarchie intellettuali, la cui avanguardia si era illusa di poter ella stessa incarnare³⁶.

Qui si costruiscono le premesse che porteranno Sarfatti a vedere nell'America il Paese a cui guardare “alla ricerca della felicità” certo – come recita il titolo del suo diario, pubblicato nel 1938 da Mondadori – ma soprattutto di risposte alla crisi europea, in nome di quel mito della modernità, quell’“essere fuori misura” della cultura oltreoceano, che saprà attrarre e respingere gran parte delle vecchie e giovani generazioni; fase che portò anche non a caso alla rottura tra Sarfatti e il Duce (tra il '34 e il '35) e alla scrittura del controverso memoriale, dal titolo eloquente *My Fault*, mai tradotto in italiano. Tramite questo particolare nesso tra cultura, arte, politica e scrittura, si

³⁵ S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, cit., p. 209: «Se, infatti, già alla fine degli anni venti, la politica interna sembrava chiudere progressivamente alla Sarfatti tutti gli spazi d'azione, non più tranquillizzante le sembrava il quadro internazionale, all'interno del quale si era mossa sempre attraverso rapporti personali, in particolare paventando più volte il timore di un avvicinamento tra il fascismo italiano e il partito nazista tedesco».

³⁶ *Ibid.*, p. 214.

afferma un nuovo modello di intellettuale, parte attiva di un'élite non solo femminile, che condivide la gestione e la narrazione del potere in Italia, nel passaggio cruciale dalla prima alla seconda metà del Novecento.

Monica Venturini

SOMMARIO

Nell'articolo si intende mettere a fuoco il rapporto tra Margherita Grassini Sarfatti e Ugo Ojetti. Punto d'avvio di tale cognizione è stata l'indagine svolta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che accoglie il Fondo Ojetti, in particolare l'analisi della corrispondenza tra i due: il materiale è stato analizzato sulla base di un'attenta ricostruzione dei momenti chiave di tale sodalizio intellettuale, a partire dal ruolo culturale di primo piano ricoperto da Sarfatti negli anni venti e trenta. Il saggio si inscrive in un progetto di ricerca più ampio che coinvolge le Università di Roma Tre, Macerata, Perugia Stranieri e Suor Orsola Benincasa di Napoli e che ha avuto nel convegno napoletano *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli* (dicembre 2016, Suor Orsola Benincasa) e in quello romano *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento* (aprile 2018, Roma Tre) le prime importanti tappe.

SUMMARY

This part, as part of a wider project, *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, aims to provide an interpretation of the material analysed at Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Fondo Ojetti. This corpus concerns the period of Italian Fascism from the 1920s to the 1930s.

The paper is about the relationship between Margherita Grassini Sarfatti and Ugo Ojetti, especially the focus is on Sarfatti's figure and

her important role in the cultural context. Finally, the last part of the essay examines her works and the letters.

II. Laura Cantoni Orvieto, Il Marzocco e i «nobili spiriti»

di *Floriana Calitti*

Se nel Cinquecento, non prima né poi, le donne «fanno gruppo» – come a ragione ha scritto Carlo Dionisotti in un, ancor oggi, insostituibile saggio¹ –, nell’Ottocento le donne fanno “rete”, appropriandosi di molti dei mezzi e degli strumenti che la spinta identitaria italiana prima dell’Unità d’Italia, e le discussioni, anche laceranti del dopo, sollecitano: dall’evoluzione del grande allargamento della scrittura del sé settecentesca, le biografie e le autobiografie, i diari, le memorie, alla direzione di collane, alla letteratura per l’infanzia, fino all’esplosione delle riviste e al giornalismo, in particolare tra fine Ottocento e inizio del secolo nuovo. Infatti, se nel Cinquecento elemento aggregante è la stampa che accelera d’improvviso e intensifica il processo di appropriazione della lingua volgare italiana con un massimo di apertura “sociale”, dall’ultimo scorciò dell’Ottocento alla vigilia della prima guerra e oltre, fino al primo dopoguerra, il nuovo elemento è rappresentato non più soltanto dalla rivoluzione della stampa ma dall’uso “consapevole” e

¹ C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell’età del concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 237-240, pp. 237-238: «Certo è possibile, anche in Italia, disegnare una storia continuata della letteratura femminile dalle origini ai giorni nostri [...]. Ma storicamente, prescindendo dall’ultimo secolo, dal Risorgimento innanzi, il fenomeno è in Italia ben circoscritto. Soltanto nella letteratura del medio Cinquecento le donne fanno gruppo. Non prima né poi. I dati bibliografici sono inequivocabili».

sempre più autonomo e “smarcato” della stampa periodica. Dall’editoria che guarda con minore discriminazione a una presenza femminile, a tutte le pubblicazioni uscite sotto la spinta dell’associazionismo (le associazioni, eredi delle Accademie prima e dei salotti risorgimentali poi) e dell’attenzione data alla questione “educazione”, in particolare delle fanciulle.

Fanno rete le riviste, fanno rete le associazioni (sull’attività di assistenza femminile Donna Paola parla di «prime maglie di una immensa rete»)², fanno rete i salotti, fanno rete i movimenti, gli archivi, le biblioteche e i carteggi, fanno rete i modelli delle “figlie d’Italia” e così via³. A questo proposito hanno scritto con chiarezza Francesca Tomassini e Monica Venturini nella premessa scientifica al Convegno di studi *Le élites culturali femminili dall’Otto al Novecento* (Roma, 18 aprile 2018):

Emerge la costituzione, soprattutto tra secondo Ottocento e prima metà del Novecento, di una rete di rapporti femminili che ruotano intorno a più poli, dall’associazionismo al movimentismo, dai salotti mondani e culturali agli ambienti letterari, artistici e scientifici, dalle

² M. Venturini, *Italiane ribelli: scrittrici e giornaliste al fronte (1915-1918)*, in *Italia ribelle: narratori, poeti e personaggi della rivolta (1860-1920)*, a cura di C. Brancaleoni-S. Gentili-C. Piola Caselli, Morlacchi, Perugia 2018, pp. 257-290: l’interventista Donna Paola (Paola Baroncelli Grosson) aveva scritto *La donna della nuova Italia. Documenti del contributo femminile alla guerra*, uscito a Milano nel 1917, citazione a p. 10.

³ Si veda almeno S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d’Italia. Annali*, vol. XXII, *Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti-P.-Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 196-202 e, fra i numerosi contributi usciti in occasione delle celebrazioni del 2011, M.T. Mori, *Figlie d’Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Carocci, Roma 2011, con una *Prefazione* di Soldani a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

attività filantropiche e sociali alla cultura pedagogica, dalle scuole all'università alle biblioteche ai centri di ricerca scientifici, uno degli assi portanti si configura certo il versante giornalistico, che privilegia la nascita di relazioni estremamente diramate tra le *élites femminili* urbane sulla base anche della loro mobilità.

E, ancora, nel progetto di questo numero monografico di *Studium* dedicato a *Le élites femminili del Novecento. Tra letteratura e giornalismo* sono le stesse Tomassini e Venturini ad averci sollecitato a tendere a ipotesi interpretative che avessero maggiore respiro, anche guardando le singole, individuali esperienze ma all'interno di una «rete più ampia, dove l'universo femminile sia finalmente integrato a pieno nella dinamica dei processi storici più significativi».

L'immagine del “fare rete” e dell'intreccio di “relazioni” è ben presente in un libro di Claudia Gori che ricostruisce questo momento storico importante a cui facciamo riferimento, in particolare sul movimento politico delle donne e la nascita, a Roma nel 1903, del “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” e sulla funzione dei carteggi, sede davvero privilegiata di discussioni e scambi di primo piano, soprattutto da quando lo scavo negli archivi di famiglia è riuscito a isolare fondi “instabili” a donne che mostrano con grande evidenza la qualità dei rapporti e delle tematiche:

La rete di relazione parentale ed amicale nascondeva, quindi, qualcosa' altro, una coscienza diffusa, un interesse e un'attenzione delle donne per le donne che valeva la pena di essere riscoperto. D'altra parte, proprio il contrasto tra la tipologia documentaria (archivi di famiglia) e le possibilità offerte alla ricerca (ricostruzione di relazioni politiche tra donne) si rendeva interessante, sollecitando domande sulla trasmissione delle idee e sulla modalità di costruzione della

“tradizione”, delle “tradizioni” nel corso degli anni, per la storia⁴.

D’altronde, la storia delle *élites* femminili è per Georges Duby e Michelle Perrot sempre «storia di relazioni», tanto da farne una petizione di principio sin dall’inizio della loro *Storia delle donne in Occidente*⁵, ed è per questo che lo studio delle reti di relazione nella storia delle donne ha più volte fatto ricorso a questa idea⁶, anche arricchendosi di quanto è stato fatto (molto ancora si può fare) nella riconoscenza degli archivi privati. Lo dimostra un progetto di ricerca che vedeva inizialmente la collaborazione della Facoltà di Lettere dell’Università degli Studi Suor Orsola Benincasa e il CNR, con il patrocinio dell’Istituto dell’Encyclopædia Italiana, proprio dedicato alla prassi, all’analisi empirica e descrittiva delle *élites* femminili a Napoli dall’Unità al 1943 che si è allargato poi a un progetto nazionale che ha visto coinvolte anche l’Università di Roma Tre, l’Università per Stranieri e l’Università degli Studi di Perugia, e l’Università di Macerata, che hanno così aggiunto a Napoli i luoghi della cultura femminile romana e fiorentina. La prima tappa del progetto ha prodotto un seminario a Napoli e poi la

⁴ C. Gori, *Crisalidi. Emancipazioniste liberali in età giolittiana*, FrancoAngeli, Milano 2003, p. 10.

⁵ G. Duby-M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. L’Ottocento*, Laterza, Bari 1991, p. VII.

⁶ Ci limitiamo a un titolo come *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, a cura di L. Ferrante-M. Palazzi-G. Pomata, Rosenberg & Sellier, Torino 1988 oppure, al più recente, *Reti e storie per innovare in educazione. Approcci di ricerca e complessità*, a cura di A. Traverso, ETS, Pisa 2014; e non esclusivamente per gli studi che riguardano l’Ottocento e il Novecento, si veda, infatti, C. Continisio-R. Tamasio, *Donne Gonzaga a corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo*, Bulzoni, Roma 2018.

pubblicazione degli atti dai quali emerge con chiarezza l'esigenza, già più volte e *pour cause* da me indicata in questa lunga ma necessaria premessa, che alle esperienze singole, pur di individualità delle quali va recuperata senza dubbio l'importanza e il peso che rappresentano nel passaggio fra l'Ottocento e il Novecento, subentri un quadro della sociabilità femminile, delle capacità di relazioni personali, dell'intreccio dinamico di azioni, di pratiche, che possano poco a poco restituire, nella loro veridicità, una realtà certamente più complessa rispetto a una immagine che spesso, anche per alcune forzature ed equivoci degli studi di genere, risulta eccessivamente stereotipata, di una idea di *nazione Italia*:

Le relazioni, i rapporti, le corrispondenze promosse e intessute da donne formano, come viene evidenziato in più di un contesto, “reti”, circuiti che travalicano i confini geografici e politici, le differenze sociali e culturali, le divergenze ideologiche, e che rappresentano un vero e proprio sostituto della società, affiancandovi e mettendo in pratica una socievolezza intesa come apertura verso gli altri, che prelude alla formazione di una diversa opinione pubblica. Le immagini di élites femminili che si configurano risultano così essere aperte e dinamiche, mobilitanti anche nei settori ritenuti più conservatori, a partire dalla forza di rottura e alterazione che esse generano nei gruppi familiari o nei luoghi deputati alla socializzazione quali, tra gli altri, i salotti “femminili” che danno, con la loro risonanza nazionale e internazionale, un tono non sempre estrinseco alla vita culturale e politica del Paese; dal cenacolo animato da Virginia Aganoor in via Monte di Dio a quello di via Tasso indirizzato da Anne Charlotte Leffler [...]. La formazione e l'assistenza sociale sono altri fulcri vitali dell'organizzazione della cultura, che passa poi principali-

mente attraverso le istituzioni preposte all'insegnamento o all'attività filantropica⁷.

Una riflessione storiografica – nella quale il rapporto tra evento e letteratura, tra parola e azione sia il modo di calarsi nella storia, in una rete orizzontale e verticale, sincronica e diacronica – è l'anima di questa esigenza di “mappatura” ed è la caratteristica dei lavori, non soltanto di quest'ultimo, di Emma Giammattei, da sempre impegnata nella ricostruzione di singoli capitoli della storia letteraria e culturale napoletana degli ultimi due secoli, una storia che viene osservata, analizzata e raccontata nella sua *prassi*, parola chiave indubbiamente, e nei suoi momenti di passaggio, momenti di eccezionalità. Una storia di intrecci di testi, autori, immagini, di figure in movimento e quindi una storia che ne sappia cogliere questa fluidità e i cambiamenti perché, scrive Giammattei, l'esigenza prioritaria è quella di un discorso «che comprenda la questione femminile nell'alveo ampio della storia e critica della cultura. Essenziale mediazione fra storia culturale e analisi dei testi significativi è costituita dal rilievo che assumono le immagini, le rappresentazioni, i ruoli, la ricezione delle scritture prodotte, le modalità comunicative» e la «previsione di una piattaforma digitale che metta in sistema le figure in quanto biografie intrecciate, i gruppi individuati da specifiche comunità – dal salotto al giornale, dalla scuola ai mondi dell'arte – rimane uno scopo da realizzare, dal momento che il quadro storiografico risultante dal-

⁷ Da L. D'Alessandro, *Prefazione* al volume che raccoglie le relazioni del seminario *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di E. Giammattei-E. Bufacchi, Guida, Napoli 2018, pp. 14-15. Si veda anche M.T. Mori, *Salotti. La socialità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2000.

la ricerca, appare vivo e nuovo, nei contorni via via definiti»⁸. Oltre a Napoli uno dei centri più attivi e strategici, in questa particolare ottica, è senz'altro Firenze: «contrassegnata da una società colta di dimensioni nazionali, ricca di relazioni in Italia e all'estero, cosmopolita quindi, dotata di mezzi e, allo stesso tempo, isola a se stante rispetto a tanti altri settori della società e della cultura italiana»⁹. E Laura Cantoni che poi sarà coniugata Orvieto, “ponte” fra mondo lombardo e ambiente fiorentino dei salotti, dei centri culturali, delle accademie, delle scuole ma, soprattutto, della rivista *Il Marzocco* dove sarà per molto tempo “Mrs. El.”¹⁰, è da ritenere, dopo i molti studi, una figura il cui peso forse è ancora non del tutto – e appieno – valutato.

Sono passati anni da quando Giuliana Treves Artom nelle poche, affettuose, pagine poteva «asserire» durante il Convegno

⁸ Da E. Giammattei, *Il guanto rovesciato. Storia della cultura e storie di genere*, in *Potere, prestigio, servizio*, cit., pp. 19-48, citazioni a p. 26 e 32; ma si veda anche quanto emergeva già in Ead., *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX* (2003), edizione riveduta e accresciuta, Guida, Napoli 2016, in particolare *Risorgimento e letteratura a Napoli*, pp. 41-83. Per impostazione analoga di metodo si rinvia a *Politica e amicizia: relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915)*, a cura di E. Scaramuzza, FrancoAngeli, Milano 2010.

⁹ C. Gori, *Crisalidi*, cit., p. 10.

¹⁰ Su Laura Cantoni numerosi i contributi, ma ci limitiamo all'unica monografia oramai molto datata di C. Poesio, *Laura Orvieto*, Le Monnier, Firenze 1971; a C. Del Vivo, *Laura Orvieto*, in *Scrittrici italiane dell'Otto e Novecento. Le interviste impossibili*, a cura di H.A. Cavallera-W. Scancarello, Bibliografia e informazione, Pisa 2013, pp. 306-329; *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux*, a cura di L. Melosi, introduzione di C. Del Vivo-G. Manghetti-L. Melosi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001.

del 1983 che «nei primi 30 anni del secolo non c'è stata persona di merito intellettuale, sociale e letterario che non fosse, com'è dimostrato qui, in relazione con gli Orvieto. Ma al centro di tutto l'ambiente che gravitava intorno al loro "Marzocco", c'è stata Laura, animatrice, confidente, ispiratrice»¹¹. Relativamente meno gli anni che sono passati da quando Gori ha ribadito che «dietro» la rivista *Il Marzocco* di Angiolo – che Laura sposerà il 18 ottobre 1899 a Firenze – e Adolfo Orvieto, «esisteva il mondo relazionale, affettivo e politico di Laura Cantoni»¹². Laura, di una delle famiglie più prestigiose dell'alta borghesia lombarda di origine ebraica (lo zio Alberto Cantoni, l'autore de *L'Illustrissimo* il cui umorismo, secondo quanto riporta Laura nella *Storia di Angiolo e Laura*, era a detta di Pirandello stesso, "pirandelliano" prima di Pirandello)¹³, sarà giornalista e scrittrice, e diventerà uno dei personaggi di spicco del "Consiglio Nazionale delle Donne Italiane". In collegamento con Milano, Roma e indirettamente con Napoli e Venezia l'ambiente fiorentino intorno al *Marzocco* aveva visto dopo la sua fondazione, negli anni che sono i più proficui per la na-

¹¹ G. Treves Artom, *Ricordando Laura Orvieto*, in «*Il Marzocco*: carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913). Atti del seminario di studi (12-13-14 dicembre 1983), Olschki, Firenze 1985, pp. 365-368, p. 366.

¹² C. Gori, *Crisalidi*, cit., p. 10.

¹³ L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, a cura di C. Del Vivo, Olschki, Firenze 2001, p. 9.

scita di periodici letterari¹⁴, arricchire il suo *parterre* di collaboratori.

Dallo scavo degli archivi, a partire da quello del Gabinetto Vieusseux, non soltanto per il Fondo Orvieto, ma anche per quelli di Angelica Pasolini Dall’Onda, di Bona Gigliucci, di Bianca Viviani della Robbia, si vede quale rete di relazioni, e di progetti comuni, Laura (e Laura e Angiolo) intrecciano nel tempo: con Amelia Rosselli, Elena French Cini, Lina Schwartz, Lina Trigona, Emilia, Anna e Rosa Errera, Angelica Rasponi, Nerina Gigliucci, Maria Pasolini e Cora Slocomb di Brazzà, americana, una delle più audaci imprenditrici; seppe, infatti, coniugare filantropia e imprenditoria nella creazione di molte cooperative-laboratori in terra friulana che fecero scuola e che, insieme con la Pasolini ideò le “Industrie Femminili italiane”, di nuovo nel 1903, e sempre a Roma; con Adele-Adelina Del Bono (molti dei materiali al Museo centrale del Risorgimento, in particolare per l’associazione “Unione per il Bene”, nata a Roma fra il 1894 e il 1895). Già da questo elenco emerge un quadro ricco quanto complesso nel quale tante sono le diverse anime da conciliare, politicamente e culturalmente.

L’esempio del “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” è di tutta evidenza, sia per quanto riguarda la provenienza “geografica” che per l’ambiente ideologico, culturale e dei valori: dalle scrittrici ebree dell’area lombarda e veneta che si occupavano

¹⁴ Sulle riviste fiorentine si vedano i saggi, ancora oggi imprescindibili, raccolti in volume da S. Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano. «Il Marzocco»-Angelo Conti-Dino Campana*, Nuove Edizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1981, in particolare il cap. *Alle origini del «Marzocco»*, pp. 13-83 e G. Oliva, *I nobili spiriti. Pascoli, d’Annunzio e le riviste dell’estetismo fiorentino*, Minerva Italica, Bergamo (finito di stampare, Milano, Firenze, Roma, Bari, Messina), 1979, ristampato Marsilio, Venezia 2002.

molto della tematica dell’educazione come Anna, Elisa ed Emilia Errera, ad Amelia Rosselli, oppure a cattoliche convinte come Dora Melegari o, ancora, vicine ai riferimenti cattolici come le già citate Maria Pasolini e Adelina Del Bono. A queste si aggiungano scienziate, interessante è il superamento del positivismo nella fusione tra impegno nel sociale e ricerca scientifica, come può essere per Maria Montessori (della quale Laura cerca di diffondere un metodo che sente anche “suo”) oppure per Gina e Paola Lombroso, e poi a tutto il mondo dell’associazionismo laico, si pensi, ad esempio, a Teresa Labriola. Un mondo composito nel quale la figura di Laura Cantoni spicca per questo ruolo di mediazione, di tessitura di rapporti e di ricostruzione di una genealogia al femminile¹⁵ che sempre di più, pur partendo da rapporti intimi, amicali e di solidarietà sin dagli anni Ottanta del XIX secolo, arrivano nei primissimi anni del Novecento, a interventi reali nella pratica sociale, culturale, editoriale e giornalistica.

Non si può dimenticare il raffinato ambiente della Roma “bizantina” nel quale spicca Olga Ossani, la splendida Febea che con Maria Montessori condivide l’esperienza di alcuni Congressi internazionali delle donne, e la presenza di Eleonora Duse verso la quale Laura Cantoni Orvieto ha una corrispondenza di “pericolosa fascinazione”, secondo il marito Angiolo

¹⁵ Mi piace rinviare a un articolo che riguarda la scrittura femminile di un periodo diverso da quello di cui ci stiamo occupando ma diciamo che possiamo considerare questi personaggi femminili come le nostre “antenate”: E. Menetti, *Giulietta e Desdemona: eroine del nostro tempo*, in *Eroine tragiche*, convegno internazionale di Friburgo, in corso di stampa.

e l'amica Amelia Rosselli¹⁶; di Sibilla Aleramo, collaboratrice del *Marzocco* dal 1910, con la quale Laura stringe amicizia in un momento di delicate decisioni e dolorosi "traslochi"¹⁷; della Serao pubblicista che salda Roma con Napoli, così come di Teresa Labriola, nata a Napoli nel 1873, anch'essa saggista e giornalista con una posizione nazionalista e interventista, vicina, come vedremo, a quella di Laura Orvieto. E, ancora, Vittoria Aganoor che attirò l'attenzione di due esponenti di prim'ordine del movimento di emancipazione delle donne, la celebre Ossani e la meno celebre ma non di minore importanza, contessa Giacinta Marescotti, grande animatrice dei salotti romani, per molti anni Presidentessa del "Comitato nazionale pro suffragio femminile" e moglie di Ferdinando Martini, fondatore del settimanale di politica e letteratura *Fanfulla della Domenica* nel 1879, deputato al parlamento, sottosegretario (1884) e poi ministro dell'Istruzione pubblica (1892-93) che

¹⁶ Cfr. I. Rossini, «*Nel paese delle parole*. Appunti per un percorso di lettura fra le carte di Laura Orvieto», in *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*, Roma, 18 aprile 2018, in corso di stampa e «*Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e Avanguardie (1887-1913)*». Mostra documentaria coordinata da C. Del Vivo Firenze, Palazzo Strozzi 19 novembre 1983-14 gennaio 1984; Catalogo a cura di C. Del Vivo-M. Assirelli, Comune di Firenze, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze 1983, pp. 121 e 127.

¹⁷ Lettera di Aleramo a Laura Orvieto da Roma, 21 dicembre 1910, nella quale scrive della separazione da Giovanni Cena, cfr. il catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*», cit., p. 136 e per la corrispondenza Aleramo-Cantoni, I. Rossini, «*Nel paese delle parole*», cit.

sarà uno dei membri della “Società Leonardo da Vinci”¹⁸. Aganoor, amata da Croce e degna della raffinata attenzione critica di Luigi Baldacci¹⁹, fu allieva di Enrico Nencioni²⁰, uno dei punti di riferimento e vero e proprio maestro di molti dei “marzocchini” (tra i quali anche Ugo Ojetti esponente di rilievo di questa Roma della *Cronaca bizantina* fondata da uno

¹⁸ È del 1902 lo Statuto che regolamentava finalità e numero dei soci di questo circolo aristocratico che avrebbe dovuto riunire alla Villa del Poggiolino «uomini d’arte, di lettere e di scienze», presente nel Fondo Orvieto dell’Archivio Viesseux su cui il catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*», cit., pp. 105-106.

¹⁹ *Poeti minori dell’Ottocento*, a cura di L. Baldacci, Ricciardi, Milano-Napoli 1958, I vol., pp. 1170-1175.

²⁰ Si veda da ultimo G. Genovese, *Aganoor. Napoli. Ritratto della poetessa da giovane*, in *Potere, prestigio, servizio*, cit., pp. 285-306, che giustamente reclama un approfondimento sull’impegno civile e pedagogico della Aganoor impegnata per gli Istituti Femminili di Educazione e che può contribuire alla storia delle élites femminili. A Genovese si rinvia anche per la bibliografia precedente. Si cita qui soltanto A. Chemello, «*Con fedele amicizia. Il «disegno di una vita» dal Veneto al Trasimeno*», in *Tre donne d’eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, a cura di A. Chemello-D. Alesi, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 39-40, per quanto riguarda il ruolo svolto da Aganoor (che conosce direttamente Laura a Villa Olivi e alla quale invia una fotografia con una dedica di stima affettuosa e sincera, non di maniera del 21 giugno 1900: «Alla piccola sovrana di Villa Ulivi l’ospite di un giorno indimenticabile con tanto affetto! Vittoria Aganoor»), come tramite con Fogazzaro che dal 1900 sarà uno dei collaboratori de *Il Marzocco* e interlocutrice severa su eventi «Duse-D’Annunzieschi...» così li chiama, 23 novembre 1897, cfr. il catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*», cit., pp. 54, 55, 61.

straordinario impresario come Angelo Sommaruga²¹, in corrispondenza con Neera (pseudonimo di Anna Zuccari Radius) che, a sua volta, ha un fitto carteggio con Angiolo Orvieto e collabora prima alla *Vita nuova*, poi, insieme con tutto il gruppo della vecchia guardia, ai pochi numeri del supplemento domenicale *La Nazione letteraria* del quotidiano fiorentino, e poi al *Marzocco*²². Sulla rivista degli Orvieto scrive alcuni articoli, uno in particolare che farà reagire Amelia Rosselli e che grande impatto avrà anche su Laura Cantoni Orvieto. Il 27 dicembre del 1903 usciva, infatti, sul *Marzocco* (VIII n. 52) un articolo a firma Neera dal titolo *Uomini, uomini; donne, donne* nel quale sosteneva una posizione, senz'altro originale, ma poco "empatica", per di più in quel preciso momento storico nel quale i movimenti di emancipazione delle donne non erano ancora così saldi da reggere contenuti "conservatori", che si intuisce già nel titolo: le "naturali" differenze tra uomini e donne devono portare la donna a non «invadere il campo del-

²¹ Rinvio in questo stesso volume a M. Venturini, *Margherita Sarfatti e Ugo Ojetti. A colpi di parole*. Per Nencioni e *Il Marzocco* si veda il ricordo in A. Orvieto, *Prose*, a cura di C. Pellegrini, con appendice di lettere di Pascoli, Pirandello D'Annunzio, Capuana, Cecchi, Cardarelli, a cura di R. Fedi, Firenze, Olschki 1979.

²² Cfr. le schede del catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*», cit., pp. 24, 40, 120, 130 e A. Arslan- P. Zambon, *Il sogno aristocratico. Angiolo Orvieto e Neera. Corrispondenza 1889-1917*, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 11: «Mondo mobile e vivacità reale del mondo della cultura italiana di fine 800, man mano che escono dagli archivi, queste corrispondenze si affiancano e si intersecano, ridisegnando e ripropонendo un'immagine nuova – molto meno provinciale di quanto le sistematizzazioni manualistiche usino proporre – di una civiltà collettiva mossa e recettiva, intelligente e seria, che si scambia di continuo, in una fitta rete epistolare, notizie, scoperte, recensioni, consigli».

l’attività maschile». La risposta di Rosselli, che voleva far sentire un’altra voce di donna, come scrive ad Adolfo Orvieto, è molto polemica e mira a denunciare sia gli innumerevoli campi “femminili” invasi dagli uomini, sia (e soprattutto) la questione della parità/diversità²³.

Si tratta, ancora, di seguire una tramatura identitaria che si annida ovunque sia possibile una conversazione, un confronto su queste tematiche. Dai salotti privati, ai carteggi (nel caso specifico di Neera, tra le più studiate, le lettere con Vittorio Pica, con Croce, con Aganoor, con Domenico Gnoli, ma si pensi anche allo scambio da approfondire tra Clotilde Margheri e Bernard Berenson) fino agli articoli di giornali: il dialogo passa, dunque, ad assumere sempre più una veste “pubblica”.

Si tratta di seguire la vita di una rivista come *Il Marzocco* che nasce sulla scia di tentativi che, pur falliti, hanno “rodato” un gruppo di amici che avevano in comune un apprendistato, studi e formazione alti – tutti dell’Istituto di Studi Superiori «Cesare Alfieri» di Firenze, la scuola di Pasquale Villari e Domenico Zanichelli – e condividevano ideali che dichiarare “estetizzanti” non testimonia appieno di quella spinta verso la Bellezza come ricerca umanistica, come progetto, senz’altro aristocratico, di una vita colta ma che voleva contrastare le esasperazioni del positivismo. Con quei «nobili spiriti», secondo la nota definizione che ne diede Pascoli («Saluta affettuosamente i nobili spiriti del tuo circolo intellettuale e sereno...»), e che ho “sfruttato” nel titolo proprio per sottolinearne quella caratteristica di “comunità”, Laura ha un proprio posto, malgrado il ruolo di “moglie di” che inevitabilmente ha luogo negli scambi

²³ Gli articoli del *Marzocco* si leggono ora nel sito del Gabinetto Vieusseux dove tutte le annate dal febbraio 1896 al dicembre 1932 sono state digitalizzate e sono, dunque, consultabili online.

epistolari e nelle formule di cortesia e, malgrado quella continua “sprezzatura” che la porta in più occasioni ad auto-privarsi del proscenio, della ribalta²⁴.

I primi 26 anni della rivista (che sono stati messi in mostra a Firenze) lasciano intravvedere la cifra degli intellettuali che vi parteciparono, i quali da una parte hanno radici ottocentesche ben profonde, ma dall'altra mostrano la volontà di passare non tanto a velleitari progetti d'avanguardia quanto, piuttosto, ad una «impresa culturale giornalisticamente ben gestita»²⁵. D'altra parte anche l'idea stessa di “estetismo” non può essere una chiave di interpretazione o peggio una etichetta *passe par tout* perché molte e diverse sono le accezioni possibili e composito (tanto da essere accusato di eccessiva eterogeneità ed eclettismo) è l'ambiente accademico fiorentino che, inizialmente, propugna quasi un'arte per l'arte ma, immediatamente dopo, pretende di considerare l'arte come uno strumento di rivoluzione sociale²⁶.

Senza eccessiva enfasi, possiamo dichiarare che seguire la storia editoriale del *Marzocco* e delle sue trasformazioni, in alcuni casi anche polemiche, dei suoi cambiamenti nei nomi della redazione e dei collaboratori, significa avere lo specchio del momento e delle fasi alterne e dei capovolgimenti e di tutto quanto in Italia e in Europa accade tra gli ultimi venti anni dell'Ottocento e il primo Novecento, non soltanto nella storia letteraria italiana ma nella storia *tout court*, anche con tutte le avvisaglie di quanto accadrà. Inoltre, a farne un caso unico è senza

²⁴ Si veda *Lettere inedite del Pascoli ad Angiolo Orvieto*, in *Il Ponte*, XI, 11, novembre 1955, p. 1875.

²⁵ “Giustificazione” a firma dei Curatori (C. Del Vivo-M. Assirelli) del catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*», cit., p. 5.

²⁶ Cfr. L. Cerasi, *Gli Ateniesi d'Italia. Associazioni di cultura a Firenze fra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2000, pp. 176-224.

dubbio l'eccezionalità della durata, 36 anni, e l'eccezionalità e ricchezza del materiale a disposizione come dimostra quanto messo in mostra, fra il 1983 e il 1984, perché caso raro – e malgrado la longevità – il Fondo Orvieto conserva tutta la collezione completa e integra fino al 1932.

A fonderla, quindi, con l'editore Paggi e con finanziamenti della stessa famiglia Orvieto i due fratelli-mecenati, Angiolo e Adolfo, e poi Giuseppe Saverio Gargàno, il più anziano, Diego Garoglio, Giuseppe Andrea Fabris (che avevano già tentato, più o meno per due anni, con la *Vita nuova*) e a collaborare, anche se non tutti con stessa assiduità, nomi che presto diventeranno famosi oppure che già lo sono: da Pascoli, a d'Annunzio, Pirandello, Enrico Nencioni, Angelo Conti, Emilio Cecchi, Mario Morasso (autore di una inchiesta su *Letteratura e politica* che grandissima eco avrà, anche oltr'Alpe), Vincenzo Cardarelli.

Sotto il segno di Pascoli è l'incontro milanese fra Angiolo e Laura che parlano del commento di Angiolo a *Myricae*²⁷ (uscite nel frattempo le prime sulla *Vita nuova*) e, sotto il segno di d'Annunzio c'è, sembrerebbe, il titolo stesso della rivista, ma anche il primo editoriale, a doppia firma con Gargàno, che intitolano *Prologo* (a. I 1896, n. 1): indubbiamente un manifesto di metodologia critica che indica la strada del criterio della bel-

²⁷ Soltanto una curiosità: nella biblioteca di P.P. Pasolini – che della poesia pascoliana è stato attento studioso per la sua tesi di laurea discussa a Bologna – figura con tracce di lettura una antologia di commenti a Pascoli, fra i quali compare quella di Angiolo Orvieto, pubblicata nel 1937. Da approfondire è poi il rapporto di Laura Orvieto con Maria Pascoli anche per quanto riguarda l'editoria scolastica e per ragazzi, su cui le schede del catalogo «*Il Marzocco. Carteggi e cronache*, cit., ad indicem.

lezza pura impugnato come arma rivoluzionaria²⁸.

Basta a dimostrarlo quel documento prezioso dell'*entourage* del *Marzocco* che è il *Cartellone nuziale* del matrimonio fra Laura e Angiolo del 18 ottobre 1899, nozze che ebbero una «ripercussione letteraria e artistica notevole» come ebbe a dire un testimone diretto come Garoglio: versi di Pascoli, d'Annunzio, scritti di Pirandello, Angelo Conti, Giuseppe Saverio Gargàno, Enrico Corradini, Giuseppe Andrea Fabris e disegni, fra gli altri di Segantini e di Pellizza da Volpedo.

Laura Cantoni Orvieto, divenuta famosa per il grande successo della produzione letteraria per ragazzi, ha ricevuto meno attenzioni per la sua scrittura giornalistica²⁹ e una delle cause è da riferire a Laura stessa che ha sempre raccontato della propria collaborazione alla rivista e, in realtà, a tutto ciò che vedeva la presenza del marito Angiolo, facendo un passo indietro e creando quelle «dissimmetrie», come le chiama Laura Cerasi³⁰,

²⁸ Si vedano S. Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, cit., pp. 13-83; G. Oliva, *I nobili spiriti*, cit., P. Orvieto, *Angelo Conti e «Il Marzocco»*, in Id., *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Salerno editrice, Roma 1988; S. Costa, *D'Annunzio*, Salerno editrice, Roma 2012, p. 22 e 191.

²⁹ Sull'argomento M. Pacini, *Il giornalismo di Laura Orvieto: educarsi/educare*, in *Laura Orvieto. La voglia di raccontare le "Storie del mondo"*, Atti della giornata di studio Palazzo Strozzi, 19 ottobre 2011, in *Antologia Vieussex*, n.s., a. XVIII, 2012, nn. 53-54, 2012 e C. Del Vivo, *Laura Orvieto: un'intellettuale del Novecento*, in *Genesis*, Rivista della Società italiana delle storiche, III, 2, 2004, pp. 183-203.

³⁰ L. Cerasi, *Laura Orvieto e le sue Storie: l'infanzia e le aporie dell'etica della sincerità*, in *Reti e storie*, cit., pp. 185-203, pp. 5 e ss.; e si veda anche C. Del Vivo, *Costruirsi una storia: miti e realtà nell'autobiografia di Laura Orvieto*, in *Espacio, Tiempo y Educación*, I, 2014, pp. 55-75.

che trapanano di continuo nelle lettere e, soprattutto, in quella che avrebbe dovuto rispondere alla forma più efficace di “sincerità”, il diario e l’autobiografia, della *Storia di Angiolo e Laura*, mentre è evidente come la scelta stilistica della terza persona non faccia che aumentare il “distacco”:

La scolara era volonterosa; il maestro paziente e severo, Laura ammirava la bravura con la quale Angiolo, in pochi minuti, sapeva leggere e assimilarsi un articolo, estrarne il succo vitale, esporlo limpidamente in poche linee. Tentava di imitarlo. Molti infelici tentativi, qualche arrabbiatura, qualche abbattimento, qualche incoraggiamento, qualche buon risultato, finché a poco a poco, ma mai come Angiolo, imparò la tecnica, a furia di fare e rifare³¹.

Il percorso di Laura comincia celando la propria identità sotto il *nom de plume*, semplice, ingenuo, di “Mr. El.” e prosegue con gli interventi firmati: recensioni, commenti e la rubrica denominata *Marginalia* dove impone, come tutt’altro che marginali, all’attenzione dei lettori, argomenti a iniziative e discussioni delle donne, scaturiti anche da occasioni contingenti o addirittura locali ma che hanno poi la forza di sollecitare e allargare riflessioni su scala nazionale. Comincia a scrivere molto dal 1901 e ufficialmente soltanto dal 1905, dopo la nascita dei due figli e dopo che quella sorta di “Consolato comune”, più che direzione vera e propria, passa da Angiolo e Corradini nelle mani di Adolfo. Il contributo alla rivista di Laura è soprattutto in quell’idea di impegno culturale come impegno sociale e civile, non fine a se stesso: ad esempio, dalla discussione degli ideali della Bellezza a quella del portare la bellezza nelle scuole.

Con consapevolezza Laura Orvieto decise di prendere posizio-

³¹ L. Orvieto, *Storia di Angiola e Laura*, cit., p. 93.

ni ferme e poco accomodanti, rispondendo anche ad accuse di lettrici che la tacciavano di essere una donna proveniente da una famiglia abbiente e di una condizione sociale e culturale elevata. Nella società italiana di primo Novecento Laura vedeva, invece, il rischio di chiudere il cerchio delle donne nei salotti bene dove qualsiasi tipo di insoddisfazione fosse “stiepidita” da tradizioni casalinghe frivole e mondane e che il divieto di iscriversi all’università revocato in fondo da poco, 1874, non scuotesse abbastanza e non abbastanza si affrontassero i problemi dell’istruzione femminile che, per paradosso, erano comuni a tutte le donne: *Quaresimale. I perditempi delle donne*³². Sia l’attenzione per la divulgazione, per l’organizzazione della cultura, per l’editoria – che la vede in prima linea a Firenze con gli editori Le Monnier e Bemporad –, sia l’urgenza del “raccontare” di Laura Orvieto, confluiscono, in quegli stessi anni, nella scrittura dei libri per l’infanzia, a partire da *Leo e Lia. Storia di due bimbi italiani con una governante inglese* del 1909 fino al bestseller, vero e proprio longseller, a tutt’oggi ancora ristampato, *Storia delle storie del mondo*, uscito in prima edizione nel 1911, entrambi per la casa editrice

³² *Il Marzocco*, 4 marzo 1906 e la lettera di risposta 11 marzo 1906, *Una lettrice che sta a Milano*.

Bemporad (che la pubblicherà fino al 1933)³³.

A questo proposito interessante è la biografia di Florence Nightingale, pubblicata nel 1920 con il titolo *Sono la tua serva e tu sei il mio signore*, che le commissiona Amelia Pincherle Rosselli per la collana dal titolo molto esplicito sull'obiettivo da raggiungere “Biblioteca delle Giovani Italiane”: si tratta di biografie esemplari sulle quali formare le fanciulle secondo una pedagogia nazionale. Amelia stringe una grande amicizia con Laura che considera donna di intelligenza «fresca, vivace originale» e dalla quale riceve la dedica di un capitolo della *Storia di Angiolo e Laura*, dal titolo *L'Amica* e con la quale condivideva il mondo letterario, il culto per Dante, e quello che le vedeva entrambe impegnate nel movimento emancipazionista, in particolare per quanto riguardava proprio l'inserimento delle donne nel lavoro intellettuale del giornalismo, dell'editoria, sottolineando, ad esempio, la difficoltà del venir pubblicate. Le discussioni che ne scaturiscono, spesso presentate sul *Marzocco*, danno a queste “battaglie” una linea di continuità con i moti patriottici e risorgimentali: «dirò soltanto che parmi per lo meno strano che all'alba del secolo ventesimo, allora che il patriottismo del quarantotto sembra già vecchio perché il nuo-

³³ Su cui E. Mondello, *Silvia Bemporad e l'«Almanacco della donna italiana»*, in *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, Roma, 18 aprile 2018, in corso di stampa. Tra la ricca bibliografia sulla produzione per l'infanzia rinviamo a *Laura Orvieto. La voglia di raccontare*, cit., e C. Del Vivo, *Altre “Storie del mondo”: gli inediti di ispirazione ebraica nell'archivio di Laura Orvieto*, in *Una mente colorata. Studi in onore di Attilio Caproni*, a cura di P. Innocenti-C. Cavallaro, Vecchiarelli, Roma 2007; Ead., *Libri dietro i libri. Laura Orvieto, «Il Marzocco», Leo e Lia, e i libri per bambini e ragazzi*, in *Antologia Vieusseux*, LVII, 2013, pp. 99-123; V. Garulli, *L'ultimo mito. Storie della storia del mondo. Greche e barbare di Laura Orvieto*, in *Per leggere*, anno XVII, nn. 32-33, 2017, pp. 95-111.

vo non ammette in astrazione barriere fra nazione e nazione; parmi strano, dico, che in quest'alba di libertà una barriera si voglia ancora che sussista, quella che imprigiona l'ingegno femminile»³⁴. Allo stesso modo sulle donne protagoniste del Risorgimento Laura scriveva: «Altro che fiori di carta e frutta di lana e berrette e pantofole! Altro che amori languidi, clandestini e romantici e amori sentimentali al lume di luna e amoroze fughe nelle notti tempestose! L'amor di patria ha risvegliato ogni energia, ha fatto rifiorire tutte le aspirazioni che appassivano per la mancanza d'una idealità ... si aggiunse pure il sentimento di fratellanza con genti straniere»³⁵.

Durante la commemorazione di Florence Nightingale al Lyceum di Firenze, il 7 febbraio 1914, Nerina Gigliucci dice «Non credo vi sia romanzo, per quanto abile e profondo, il quale possa dare l'emozione e lo stimolo di una grande vita vivamente rappresentata. Leggendo mi sono sentita come sappiamo che molti si sono sentiti dinanzi alle *Vite* di Plutarco – non dico per paragonare gli autori, ma i soggetti»³⁶. Non deve stupire l'accenno a Plutarco, il libro dei libri nella costruzione letteraria identitaria italiana (si pensi all'immagine dell'eroe romantico tra Alfieri e il Foscolo-Ortis), né possiamo dimenti-

³⁴ C. Del Vivo, voce *Amalia Rosselli Pincherle*, in *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*, Edizioni Bibliografica, Milano 2013, pp. 342-343, A. Pincherle Rosselli, *Memorie*, a cura di M. Calloni, il Mulino, Bologna 2001, p. 119 e L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, cit., pp. 108-110. È dalla nonna che Amelia Rosselli eredita la grande lettura di Dante, cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, p. 24 e n. e A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini-S. De March, Le Lettere, Firenze 2010, p. 103.

³⁵ L. Orvieto, *Donne del Risorgimento e italiane d'oggi*, in *Il Marzocco*, 23 dicembre 1906.

³⁶ Si veda C. Gori, *Crisalidi*, cit., p. 67.

care la mole enorme di manuali, galatei, prontuari del saper vivere che si declinano sulla nuova esigenza di governare l’educazione, il rapporto scrittura-lettura, la comunicazione e l’insegnamento, la pedagogia di una nuova élite di servizio intellettuale. Un solo titolo: il *Saper vivere. Norme di buona creanza* di una «femminista alla sua maniera» come Matilde Serao³⁷.

Altrettanto intensa è la presenza del “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” che promuove attività che dall’eredità filantropica del dopo Unità d’Italia si muove sempre di più verso temi legati all’educazione e all’istruzione, come ad esempio nel primo “Congresso nazionale delle donne italiane” che si svolge a Roma dal 24 al 30 aprile del 1908, verso i quali Laura è particolarmente sensibile. Si pensi all’iniziativa delle “Bibliotechine” gratuite per le scuole elementari, sulle quali “Mrs El.” scrive il 9 febbraio 1908 *Una nuova istituzione fiorentina. Le bibliotechine*.

Ancora una tappa conta qui richiamare, l’ultima, quella della guerra, delle donne e la guerra che, nel caso di Laura Cantoni Orvieto, si lega a quell’interpretazione frutto di un drammatico equivoco di vedere nella guerra il compimento del processo patriottico e risorgimentale. Infatti, quando iniziano gli studi sul movimento femminile, sui movimenti emancipazionisti in Italia molte delle donne del Risorgimento riemergono, quasi a ipotizzare che le radici fossero da ricercare nell’anno culmine del risorgimento nazionale, il 1848, come abbiamo visto per

³⁷ P. Villani, *La “convenienza”. Manuali di saper vivere come costruzione di modelli femminili*, in *Potere, prestigio, servizio*, cit., pp. 183-234 e A. Ascenzi, *Il Plutarco delle donne: repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinata al mondo femminile nell’Italia dell’Ottocento*, EUM, Macerata 2009, alle quali si rimanda anche per la bibliografia precedente.

Amelia Pincherle Rosselli³⁸. La posizione interventista di Cantoni Orvieto e per lo più del *Marzocco* è una posizione, da più parti definita sostanzialmente “pragmatica”, anche per via dell’esperienza diretta di Ispetrice delle Infermiere Samaritane a Firenze, che nella rievocazione della *Storia di Angiolo e Laura* ricorda come una identificazione nel modello della sua infermiera vittoriana “biografata”: «Vide, Laura, nelle sue infermiere samaritane, tanti riflessi di Fiorenza Nightingale». Allo stesso modo, sempre nella *Storia*, aveva annunciato l’inizio della guerra, quasi in tono fiabesco più che di cronaca: «Undici, dodici, tredici, ecco la guerra»³⁹.

Si trattava di difendere per le donne del “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” una voce autonoma e libera dallo stereotipo di donna e pace, si trattava di cercare un equilibrio e di muoversi sull’idea della “guerra giusta” richiamandosi agli ideali patriottici di servizio alla nazione legati al mazzinianesimo risorgimentale, ma non c’è dubbio che la guerra rappresenti una frattura all’interno di tutto il movimento e una cesura drammatica nella biografia di Laura Orvieto alla ricerca di punti di mediazione.

Dal *Marzocco* del 20 dicembre 1914, quasi una presa d’atto: «Non c’è in tutti, e specialmente nelle donne, lo spirito guerresco: c’è, sì, la determinazione ferma a non rimanere inerti nell’ora che può arrivare, di sapere quale preciso dovere ci sarà in quel momento da compiere, di compierlo», vicino nei toni a

³⁸ F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Einaudi, Torino 1963.

³⁹ L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, cit., p. 117, p. 113 e si veda L. Cerasi, *Guerra, vocazione oblativa e formazione della personalità femminile nella Florence Nightingale di Laura Orvieto*, in *Bambini pensati, infanzie vissute*, a cura di A. Traverso, Pisa, edizioni ETS, 2016, pp. 187-198.

quanto scrive Matilde Serao: «la guerra non è una creazione della donna» e, ancora, «Donne d'Italia, ci fu data una croce, la guerra: solleviamola con coraggio, con forza, ed essa ci sembrerà un austero dono, se possa rendere più gloriosa la patria italiana»⁴⁰; fino al *Marginalia: Guerra europea e donne americane*, del 22 agosto 1915, dove, oltre alla rivendicazione delle diverse identità nazionali, è più palpabile la tensione e, un invito alla «concretezza», secondo Gori, «dai tratti piuttosto inquietanti»⁴¹:

Evidentemente le femministe americane non si sono data la pena, prima di scrivere, di recarsi in Austria, in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Italia, e non hanno visto come le madri e le spose di ogni nazione in guerra abbiano profondamente risposto all'appello della propria patria. Né hanno visitato ospedali, né assistito a partenze di mariti, di padri e di figli per il campo. E così facendo hanno proprio dimostrato una volta di più come a loro, per governare il mondo, manchi precisamente la dote più necessaria: il senso della realtà.

Ma c'è un momento, a concludere, che si impone su tutti gli altri: è quello che obbliga Laura (e anche Angiolo indirettamente) a riavvolgere il nastro della narrazione nella *Storia di Angiolo e Laura* (che si ricorda è composta fra il 1937 e il 1939) per il provvedimento di discriminazione valido per chi riesca ad elencare per gli anni della guerra e del dopoguerra ruoli e meriti patriottici. In questa zona del racconto la *Storia* non riesce più a sfumare nel tono fiabesco, dopo l'emanazione

⁴⁰ In M. Venturini, *Italiane ribelli*, cit., p. 8 e pp. 259-260 e D. Barocci, *La Grande Guerra nelle scritture femminili*, in *Studi e problemi di critica testuale*, XCI, 2015, pp. 37-57.

⁴¹ C. Gori, *Crisalidi*, cit., p. 157.

delle leggi razziali del 1938 e, il punto di non ritorno, è giustificato sommesso: «L'interruzione è dovuta al disagio spirituale e materiale che prendevano in questo tempo l'intera giornata»⁴².

Ma la narrazione di quella pratica umiliante che permette ai cittadini ebrei “per merito” di essere esonerati dalla discriminazione è drammatica, tanto più per chi aveva creduto nell’impegno civile, nell’attività sociale e pubblica:

In più venne presto la faccenda delle discriminazioni: bisognava andare a cercare tutto quello che di meglio avevamo fatto nella vita ed esporlo, come prova che siamo degni di essere, anche poco, italiani; esposizione che ripugna a chi è abituato a far le cose perché sono buone e sé e perché il nostro sentimento è quello che ci sospinge, e non ha mai pensato a valersene per averne profitto, o a metterle in mostra. Ricercare le cose fatte, ricercare i documenti che di quelle fanno testimonianza, chiedere ai nostri successori non sempre volenti e qualche volta impauriti, quelle testimonianze, lavorare per questa cosa assurda, di rimanere un poco cittadini italiani, quando lo siamo stati per tutta la vita, col nostro cuore e con l'anima intera [...]. Oggi che siamo espulsi da ogni attività umana e perfino dall'esercito, da ogni associazione qualunque essa sia, anche da quelle create e costruite da noi, e ci par quasi di essere condannati, incolpevoli, alla morte civile, oggi ripenso ad una colazione al Poggiolino, durante la quale sorse l'idea di fondare quella «Società Leonardo da Vinci» che per tanti anni raccolse quanto di meglio contava Firenze in fatto di intelligenza e di arte⁴³.

Qui è sparita la narrazione in terza persona, qui nel ricordare l’impresa della fondazione della società “Leonardo da Vinci” non scrive di tre amici, e una quarta (cioè lei stessa) riuniti al

⁴² L. Orvieto, *Storia di Angiolo e Laura*, cit., pp. 88-89.

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

Poggiolino, riprendendo il tono della storia dopo «molti giorni di sosta», come farà nella pagina a seguire, della *Storia di Angiolo e Laura*, qui forse per la prima volta l'urgenza della biografia ha prevalso sulle regole del racconto, malgrado l'ultima omissione, la più bruciante, della persecuzione antisemita⁴⁴.

Floriana Calitti

SOMMARIO

Laura Cantoni, nata a Milano nel 1876, rappresenta un esempio molto significativo delle relazioni che si costruiscono nel movimento di emancipazione delle donne, tra fine Ottocento e inizio Novecento e fino alla Grande guerra e, ancora, fino al secondo dopoguerra. Il luogo è una Firenze che si proietta sulla “nazione”, la Firenze del *Marzocco*, rivista che è un *unicum* nella straordinaria stagione della stampa periodica in quel passaggio tra i due secoli, fondata dai fratelli Orvieto. Dura 36 anni ed è custodita integra e completa al Gabinetto Vieusseux di Firenze. La presenza di Laura Cantoni, in quell’ambiente colto e raffinato («nobili spiriti» li chiama Pascoli) ma anche socialmente impegnato - che sposa Angiolo Orvieto nel 1899 - fa da “ponte” con la cultura ebraica lombarda, con la Roma bizantina e con il “Consiglio Nazionale delle Donne Italiane” e si ritaglia una posizione di peso nell’entourage della rivista, malgrado la continua dissimulazione e il “basso profilo” che persegue con tenacia fin dentro alla *Storia di Angiolo e Laura* che si presenta come il racconto della loro vita ma che, di fatto, non è una autobiografia. Fra gli articoli scritti sul *Marzocco* sono state scelte due tematiche

⁴⁴ Si veda C. Del Vivo, *Costruirsi una storia*, cit. e C. Gheddes da Filicaia, *I nazisti sono buoni*, in *Pubblicità e modernità. Percorsi interdisciplinari nel mondo pubblicitario*, a cura di P. Magnarelli-M. Verdenelli, EUM, Macerata 2008, pp. 127-146.

legate fra loro: l'eredità dell'Ottocento risorgimentale e la posizione di “interventista” di Laura e del *Marzocco*.

SUMMARY

Laura Cantoni, born in Milan in 1876, significantly represents the relationships which were created within the women's emancipation movement, between the late nineteenth and early twentieth centuries and up to the Great War and, until after the second post-war period. Florence is the focus of the “nation”, and it is also the place of *Il Marzocco*, a unique journal in the extraordinary period of the periodical press in between the two centuries, founded by the Orvieto brothers. The journal lasted 36 years and has been stored intact and complete at the Gabinetto Viesseux in Florence. The presence of Laura Cantoni in the educated and refined milieu that Pascoli defined “noble spirits”, but also socially engaged (she married Angiolo Orvieto in 1899), contributes to build a bridge with the Lombard Jewish culture, with Byzantine Rome and with the “National Council of Italian Women”. She also gains a prominent role in the journal’s environment, despite her constant dissembling and her keeping a “low profile” even in her life account, though not an autobiography, *Storia di Angiolo e Laura*. This contribution focuses on two related themes, developed in her articles from *Marzocco*: the nineteenth century Risorgimento legacy and the “interventionist” positions of Laura and the *Marzocco*.

III. **Tra i carteggi di Eleonora Duse: un percorso nella scrittura delle “belle mani”**

di *Simona Onorii*

Si scrive – per arrivare a domani –
[...] – ma quando si soffre si va lontano
e la sola tregua al male è ancora il poterlo *dire*
(*Lettera Duse a d'Annunzio*, Boston 5 aprile 1896)

Di Eleonora Duse, della sua arte e del suo modo di recitare, non rimangono filmati che, nel tempo, sappiano riproporci le sue movenze e i suoi accenti. Come si sa il progettato film *Cenere* di Grazia Deledda non andò a buon fine¹ ed è soltanto attraverso documenti scritti (recensioni di critici come pure lettere) e fotografie che il suo *modus* può essere ricostruito.

Proprio la parola scritta, come è stato notato da Paola Bertolone, diventa uno strumento nelle mani della Duse in direzione di una comunicazione personale i cui tratti distintivi rispecchiano la sua recitazione². Gran parte del lascito epistolografico della Divina, assieme a copioni, foto d'epoca, abiti e oggetti

¹ Cfr. O. Signorelli, *L'epistolario di Cenere*, in *Bianco e nero*, XIX, n. 12, dic. 1958, pp. 17-28 e P. Crivellaro, *Ultime notizie su Cenere di Eleonora Duse. Con 52 documenti inediti dall'archivio Febo Mari*, in *Notiziario dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema di Torino*, LXIV, dic. 2000, pp. 11-22.

² P. Bertolone, *Parole di teatro e teatro delle parole nella corrispondenza di Eleonora Duse*, in *Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, numero monografico a cura di F. Marotti, luglio-settembre 1996, pp. 3-92.

personali³, è conservato presso l'Archivio Duse della Fondazione Giorgio Cini di Venezia: parte di questo *corpus* ha trovato la luce in notevoli pubblicazioni di studiosi che si erano interessati all'attrice come il carteggio con la figlia Enrichetta curato da Maria Ida Biggi⁴. Consistenti anche i documenti del Fondo Boito in cui è custodita la corrispondenza Duse-Boito che, abbracciando un arco temporale veramente ampio (1884-1918)⁵, accompagna lunga parte della biografia dell'attrice. Importante polo che fa da dittico con quello veneziano è il Gabinetto Viesseux di Firenze, nell'Archivio Bonsanti è infatti conservata la corrispondenza con Giovanni Papini anch'essa pubblicata⁶. Ma diverse lettere di mano della Duse si trovano dislocate in Fondazioni private o presso Archivi, in forma frammentaria. Ad esempio presso la Fondazione Primoli di

³ Il ricco Fondo Duse è stato donato della nipote dell'attrice (Eleonora Ilaria Bullough) e conserva, per esempio, il copione manoscritto con annotazioni autografe della Duse degli *Spettri* di Ibsen (consultabile online al link http://archivi.cini.it/cini-web/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0002-000030/spettri-1.html?currentNumber=4&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%22*%3A*%22%2C%22startDate%22%3A%22%22%2C%22endDate%22%3A%22%22%2C%22fieldDate%22%3A%22%2dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%2C%22archiveName_string%22%3A%22%5C%22teatromelodrammaxDams-Hist002%5C%22%22%7D%7D&startPage=1), copioni a stampa con annotazioni autografe come *La donna del mare* di Ibsen e anche *Monna Vanna* di Maeterlink. La ricchissima collezione è stata fatta oggetto di un progetto concretizzato ne *La stanza di Eleonora*.

⁴ E. Duse, *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. Biggi, Marsilio, Venezia 2010.

⁵ E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Il Saggiatore, Milano 1979.

⁶ E. Duse-G. Papini, *Carteggio*, a cura di M. Tortora, in *Ariel*, XV, 1-2, gennaio-agosto 2001.

Roma sono conservate diverse missive della Duse al Conte Gégé Primoli, alcune edite, altre in via di pubblicazione, così come lasciti interessanti e inediti si ritrovano nello sterminato Fondo Ojetti della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. A lungo i documenti, soprattutto quelli di carattere maggiormente personale, furono conservati gelosamente dalla figlia Enrichetta dopo la morte della madre, seguendo una chiara volontà espressa dall'attrice⁷: nota è la vicenda che ha investito il carteggio con d'Annunzio, bruciato per salvaguardare l'immagine materna.

Per ricostruire il punto di vista della Duse su alcuni momenti cardine della sua parabola artistica – in funzione di una storia della cultura che tenga conto della categoria di genere come settore storiografico attivo⁸ – questo lavoro si avvarrà della costellazione di rapporti, sia maschili che femminili, di cui l'attrice amò sempre circondarsi. Il “bene relazionale”, secondo la definizione di Luigino Bruni⁹, infatti, oggi si conferma tema fondamentale per avanzare interpretazioni di vasto respiro in cui esperienze individuali siano lette all'interno di una rete più

⁷ Cfr. Lettera di Enrichetta a Olga Resnevic Signorelli del 12 settembre 1926: «Maintenant à l'idée qui dominait la vie de ma mère, qui de toute sa vie avait l'horreur de la pubblicité de sa vie intime et personnelle, je fais de mon mieux, pour que son désir de rester cachée et inconnue, continue après sa mort. C'est pour cela que je me garde jalousement de donner mou autorisation à la publication de n'importe quelles lettres» (cfr. M.I. Biggi, *Introduzione* a E. Duse, *Ma Pupa*, cit., p. XIV nota).

⁸ E. Giamattei, *Il quanto rovesciato*, introduzione a *Potere, prestigio, servizio: per una storia delle élites femminili a Napoli (1861-1943)*, a cura di E. Giamattei-E. Bufacchi, Guida, Napoli 2018, pp. 19-48, pp. 29-30.

⁹ L. Bruni, *Reciprocità. Dinamiche di cooperazione, economia e società civile*, Mondadori, Milano 2006.

ampia. Tale esigenza è molto viva e trova concretizzazione in studi in cui l'universo femminile risulta pienamente integrato nelle dinamiche socio-culturali nazionali e sovranazionali¹⁰.

La corrispondenza della Duse è uno strumento perfetto per tale prospettiva analitica data la ricchezza e la poliedricità di relazioni intessute con donne e uomini non solo di teatro, ma di cultura e più in generale con l'élite culturale del suo tempo: da Arrigo Boito a Gabriele d'Annunzio, da Giuseppe Giacosa a Giovanni Papini, da Matilde Serao a Sibilla Aleramo.

Secondo quanto ha sostenuto Bigi, il discorso è valido non soltanto per il carteggio con la figlia, ma estendibile ai vari dialoghi epistolari infatti:

La pubblicazione delle lettere di Eleonora Duse alla figlia [...] costituisce un importante passo verso [...] la conferma del valore che ha assunto tra gli intellettuali. Le lettere provano la ricchezza dei suoi riferimenti culturali, la sua libertà nell'uso della scrittura e la grande autonomia creativa che l'ha accompagnata [...]. Attraverso questi documenti si può conoscere [...] il suo coinvolgimento ideativo nelle iniziative che decide di intraprendere, dalla Libreria delle Attrici, intuizione all'avanguardia per i tempi, all'aiuto concreto data alla figlia nelle ricerche di materiali poetici e letterari per la preparazione di una antologia di autori italiani¹¹.

¹⁰ Cfr. *Potere, prestigio, servizi*, cit., e anche L. Melosi, *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio contemporaneo Gabinetto G.P. Vieusseux*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001. Ulteriore momento di riflessione su questi temi è costituito dal convegno romano svoltosi il 18 aprile 2018 presso l'Università degli Studi di Roma Tre dal titolo *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*.

¹¹ M.I. Biggi, *Introduzione* a E. Duse, *Ma Pupa*, cit., p. XIII.

La ricostruzione di tale “rete a maglie larghe”¹², come l’ha definita Ricciarda Ricorda riportando un titolo di Emma Scaramuzza¹³, ha sicuramente un cardine nell’intimità instauratasi tra la Duse e Giuseppe Primoli. Una lunga amicizia le cui radici affondano nel 1882 per poi rinsaldarsi nel rinomato salotto romano del conte – emblema della sociabilità dell’epoca –, variegato crogiuolo frequentato da numerose personalità di prestigio del mondo culturale non solo della capitale ma nazionale e internazionale (da Carducci a d’Annunzio, dalla Contessa Lara a Olga Ossani). Al di là dei sentimenti profondi che legarono Primoli alla Duse¹⁴, è interessante notare come il conte lavorò costantemente alla diffusione della fama dell’attrice sia tramite la rete di relazioni di cui si fece intermediario, sia più attivamente grazie alla sua penna.

L’articolo del 1° giugno 1897 da lui firmato sulla *Revue de Paris*¹⁵ è un testo da ascriversi ad una volontà premeditata ed esplicita di preparare il pubblico francese alla *tournée* della Duse nel regno della *Magnifique Sarah Bernhardt*. Nell’articolo

¹² R. Ricorda, «Una rete a maglie larghe»: le scrittrici italiane ed Eleonora Duse, in AA.VV., *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. Biggi-P. Puppa, Bulzoni, Roma 2009, pp. 339-353.

¹³ Cfr. E. Scaramuzza, *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Amicizia, politica e scrittura*, Liguori, Napoli 2004.

¹⁴ Primoli fu a lungo innamorato dell’attrice, ne abbiamo varie testimonianze nelle lettere a Matilde Serao e a Giuseppe Giacosa (cfr. M. Spaziani, *Con Géhé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, d’Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello etc*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962).

¹⁵ J. Primoli, *La Duse*, in *La Revue de Paris*, IV, 11, 1^{er} Juin 1897, pp. 486-532.

si intrecciano alcune lettere di Alexandre Dumas agli eventi e ai successi della Duse: il desiderio del drammaturgo di trovare presto un'attrice italiana degna della Bernhardt per esempio è interpretato da Primoli quasi come preveggenza dell'ascesa della stella nostrana¹⁶. A tale sollecitudine è congiunta la presenza nel medesimo numero della rivista parigina, prima dell'articolo in questione, della traduzione del *Sogno d'un mattino di primavera*¹⁷, dramma che d'Annunzio scrisse proprio per la Divina, così da connettere idealmente il vecchio repertorio du-siano – con fulcro nella consacrazione della *Princesse de Bagdad* come pure nell'interpretazione della *Dame aux camélias* –, con la nuova drammaturgia promossa dal binomio dei Diviamanti.

Il successo francese è dunque frutto di più forze tra loro accordate: da una parte il grande talento dell'attrice, dall'altra l'attenzione di Primoli¹⁸ riverberata nel giudizio vergato da Adelaide Ristori sull'attività della Duse, sebbene l'occasione di questo scritto nasca su invito del conte stesso. Si legge nella scambio tra i due, che sarà poi pubblicato con alcuni tagli e smussamenti in concomitanza del giro nei teatri francesi¹⁹, l'apprezzamento della grande attrice di una generazione più anziana della Duse:

¹⁶ *Ibid.*, p. 498: «“Je crois que vous devez trouver dans quelque belle Italienne passionnée l'équivalent de notre Parisienne, le rôle ayant surtout besoin d'une nature et d'un tempérament...” On eût dit que, dans cette lettre intime et qui voit le jour pour la première fois, l'auteur de la *Princesse de Bagdad* présentait la venue de la Duse».

¹⁷ *Le Songe d'une Matinée de Printemps* (cfr. *ibid.*, pp. 453-485).

¹⁸ Cfr. P. Bertolone, “Deus”. *Il carteggio fra Eleonora Duse e il conte Primoli*, in AA.VV., *Voci e anime*, cit., pp. 97-109.

¹⁹ Cfr. G. Guerrieri, *Eleonora Duse e il suo tempo (1858-1924)*, Editore Canova s.d., Treviso s.p.

Io conosco la Duse dai suoi primordi nell'arte; nutro una grande simpatia per lei, pel suo talento artistico [...]. Quando la vidi recitare la *Principessa di Bagdad* ho compreso quale talento analitico si sviluppasse in lei. Eleonora Duse ebbe il gran merito di comporsi una fisionomia propria, spiccata, una individualità estetica che non assomiglia a nessun'altra attrice delle sue contemporanee, né delle grandi attrici che la precedettero; seppe far sfruttare tutti i propri difetti fisici²⁰.

Momento cardine, sia dalla prospettiva del mondo del teatro sia dalla prospettiva della critica, nella sua ascesa verso il successo è individuato proprio nella recitazione del ruolo, che era stato di Giacinta Pezzana, di Madame Croisette nell'opera di Dumas del 1881. Gli anni Ottanta, infatti, si rivelano densi di importanti cambiamenti non soltanto dal punto di vista professionale – diventa Prima Attrice della Compagnia stabile del Teatro dei Fiorentini di Napoli, affianca poi la società drammaturgica di Rossi e infine si lancia nell'impresa del capocomicato²¹ – ma anche personale: di lì a pochi anni, dopo la parentesi Checchi e Andò, inizia la storica relazione con Boito la quale, grazie alle numerosissime lettere, diviene specchio di un'indagine di un tipo di teatro nuovo, svincolato dai dettami del repertorio naturalistico in voga e inizialmente cercato nel condiviso lavoro con Boito – non di poco conto sono le opere scritte

²⁰ Lettera di Adelaide Ristori a Primoli in *ibidem*.

²¹ Cfr. F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011 e P. Radice, *Introduzione* a E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, cit., p. XV.

per lei, come la traduzione dei testi shakespeariani²² *Romeo e Giulietta*, *Antonio e Cleopatra* e *Macbeth* – e proseguito con virata scandalosa nel rapporto con Gabriele d'Annunzio.

L'interesse per il Vate, nato in parallelo alla storica relazione con il librettista, si esplicita già in alcune delle lettere di fine secolo in cui si può leggere l'intromissione del nuovo nome nel dialogo tra Lenor e Arrigo. Sebbene la ricostruzione dell'incontro veneziano del 1894 tra d'Annunzio e la Duse sancisca concretamente il "patto" d'alleanza²³, l'attenzione dell'attrice si indirizza al giovane scrittore, già incline a quel gusto dell'autoreclame²⁴, ben prima di quel galeotto incontro.

La lettera per Boito del 26 maggio 1894 da Londra si costitui-

²² I copioni con annotazioni manoscritte della Duse e in alcuni casi di Boito stesso sono conservati dalla Fondazione Cini e grazie alla loro digitalizzazione sono accessibili online (<http://archivi.cini.it/cini-web/teatromelodramma/archive/IT-CST-GUI001-000004/eleonora-r-a-du-se-.htm>).

²³ Cfr. O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Cappelli, Bologna 1962 e anche il primo biglietto conservato della Duse per d'Annunzio in cui si legge: «VEDO IL SOLE e ringrazio tutte le buone forze della terra per avervi incontrato. A voi ogni bene. e ogni augurio. L.» (cfr. E. Duse-G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci, con un saggio di A. Andreoli, postfazione di G. Barberi Squarotti, Bompiani, Milano 2014, p. 25).

²⁴ P. Alatri, *D'Annunzio. Mito e realtà*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1988, p. 9.

sce quale testimonianza di quest'interesse nutrito all'ombra della loro relazione: «Ho bisogno di scordarmi di voi – Sì – No – Ho tanto mal di testa, e le idee, tutte in una matassa [...]. Avete ricevuto il telegramma che vi pregava di mandarmi il libro di quell'altro mago (giovane) – quel diavolo **Santo Gabriele e d'Annunzio?** – Che bel nome che ha anche»²⁵. Sulla stessa linea si situa anche un messaggio del successivo giugno in cui ritorna il nome dello scrittore pescarese richiamato attraverso l'esternazione di un giudizio sul *Trionfo della morte*, ultima pubblicazione del poeta inverecondo:

Che Dio – Arrigo – me lo perdoni...ma mi è parso una cosa così... malinconica quel *Falstaff*
«Disprezzate» –
«altamente» ma ...è così!

E... ancora una cosa! – Quell'**infernale** – divino **d'Annunzio?** Quel libro – l'ho finito –Ahi!Ahi!Ahi!!! – Ognuna di noi...poverelle – crede d'averle trovale lei le parole – Quell'**infernale** d'Annunzio le sa tutte anche lui! [...] **Disprezzate**, ma né *Falstaff* – né d'Annunzio – Cioè – no – D'Annunzio lo **detesto**, ma lo adoro²⁶.

Non soltanto il dialogo con Boito presenta traccia di questo primo interesse, ma in una missiva inviata a Primoli da Barcellona il 28 marzo 1890, dunque in un momento cronologicamente ben antecedente, si legge: «la mise en scène della cosa mi pare non attuabile! Sappiatemi dire cosa fa d'Annunzio. Ho letto qualche brano sulla tribuna dell'Invincibile, - mi pare, una variante del Piacere - - È un libro – quello – Se avete occasione di vedere d'Annunzio chiedetegli se ha più pensato a

²⁵ E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, cit., p. 826.

²⁶ *Ibid.*, p. 831.

scrivere Salamandra. Volete?»²⁷. Le parole della Duse, in cui si possono notare alcune caratteristiche della sua personalissima scrittura (l'utilizzo dei trattini e delle sottolineature profonde a voler far quasi emergere dalla pagina i contenuti di alcune parole, nonché il carattere orale e frammentario)²⁸, riflettono il desiderio di conoscere la coeva situazione dannunziana, ma anche la sua volontà di costruirsi una cultura di prima mano, non soltanto circoscritta agli interessi della sua professione bensì aperta alle grandi opere contemporanee. I documenti epistolari riflettono spesso le sue letture e i suoi gusti sebbene a volte schermati dalle dichiarazioni di incapacità di esprimere giudizi critici. Tale attenzione la lega a doppio filo sia a d'Annunzio che a Boito nel colloquio con i quali si rincorrono spesso i nomi di autori suggeriti all'attrice dai due amanti e che diventano numi tutelari reiteratamente presenti nelle missive. Così accade per la presenza di Shakespeare per esempio²⁹ o ancora per il culto dantesco e francescano. Non mancano inoltre riferimenti alla cultura musicale prediletta dagli interlocutori e notizie relative alla prassi dei teatri³⁰.

La vita nomade dell'attrice, come lei stessa usualmente la definiva, trova nell'*entourage* intellettuale della capitale, come pure

²⁷ P. Bertolone, "Deus", cit., p. 99.

²⁸ Cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova ed. riveduta e ampliata*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 13-42. Anche l'articolo di Vittore Branca apparso sul *Corriere della Sera* sviluppa un discorso interessante e importante sull'influenza della scrittura della Duse nella produzione dell'ultimo d'Annunzio (cfr. V. Branca, *La grande Eleonora: più scrittrice che attrice?*, in *Corriere della Sera*, 15 settembre 1974).

²⁹ Soprattutto durante la prima fase della relazione con d'Annunzio ricorre spesso il nome di Ariel, pseudonimo già utilizzato dal Vate nei suoi articoli di giornale, che diviene però nelle lettere una costante (cfr. E. Duse-G. d'Annunzio, *Come il mare*, cit., p. 124.)

³⁰ Cfr. *ibid.*, p. 310, p. 326, p. 349, p. 360.

di altre grandi città di cultura quali Napoli e Firenze³¹, una stabilità agognata a lungo. In questa prospettiva si può interpretare la rete di rapporti amicali che gravitano intorno alla Divina: l'amicizia con i coniugi Scarfoglio, e in particolare con Matilde Serao, le frequentazioni del salotto di Primoli, l'ambiente fiorentino vicino al *Marzocco* diventano per la Duse sostituti del nido rassicurante a cui fare ritorno, una solida costante a cui potersi appoggiare nei suoi momenti di crisi.

L'amicizia con la Serao è l'amicizia di una vita³²: per circa un quarantennio le due mantengono rapporti intimi, al di là degli alti e bassi dovuti soprattutto al giudizio negativo più volte espresso dalla scrittrice partenopea sulla relazione con d'Annunzio, come ci testimoniano non soltanto le lettere tra le due ma anche un gruppo di fotografie, di mano di Primoli, in cui sono ritratte insieme.

Alla vigilia della prima de *La Gloria al Mercadante* di Napoli, un vero e proprio fiasco nonostante l'osannata coppia nazionale Duse-Zacconi, il 26 aprile 1899 Serao scrive a Primoli: «je vous jure [...] d'avoir fait tout mon possible, pour sauver ma malheureuse amie des erreurs impardonables de cette horrible période de sa vie. [...] Je crève, pardonnez-moi, de rage et de douleur en voyant courir à la riune extrême cette noble

³¹ Sui rapporti con le personalità di spicco della cultura fiorentina cfr. F. Sallusto, *Eleonora Duse e le donne di cultura fiorentine. Lettere di Gabriele d'Annunzio e di Eleonora Duse ad Angelica Pasolini dall'Onda. Corrispondenza d'Annunzio-Rajna*, Effigi, Arcidosso 2015.

³² Cfr. M. Tortora, *Introduzione a Matilde Serao a Eleonora Duse. Lettere*, a cura di Id., post. di T. Marrone, Graus editore, Napoli 2004, p. 7: «amiche come si sa fin dalla giovinezza, ovvero fin dal primo soggiorno a Napoli della Duse giuntavi in tournée nel 1878 per recitare al Teatro dei Fiorentini».

femme, cette âme magnifique»³³.

Molto importante è l'atteggiamento capillarmente perseguito da Serao, più vivo negli anni '80, di creare una sorta di rete tra i suoi amici riuniti sotto l'insegna del culto per Eleonora, secondo quanto ha ricostruito Marie G. Martin-Gistucci attraverso alcune comunicazioni epistolari scambiate per esempio con Giacosa, Primoli e Scarfoglio³⁴. Non si dimentichi che proprio alla penna di Serao si deve l'articolo successivo alla morte della Duse dall'emblematico titolo *Perché Eleonora Duse è morta in America*, in cui la scrittrice ricostruiva il “tradimento” inflitto da d'Annunzio in concomitanza della prima della *Figlia di Iorio*: «Mi rammento: ero presso il letto d'inferma di Eleonora Duse, a Genova, in quei giorni [...]. Ella, malata com'era, non pensava che a Mila di Codro: e, a un tratto, tirò fuori il manoscritto di sotto il suo origliere e cominciò a leggere»³⁵.

Ovviamente non tutto il *milieu* contemporaneo reagì allo stesso modo nei confronti della coppia, soprattutto i più intimi del poeta videro e sentirono questo momento di comunione tra il genio dannunziano e il talento della Duse come un primo, ma decisivo, passo in direzione di qualcosa di più grande per la nostra cultura non solo drammaturgica.

In una lettera inedita datata 8 ottobre 1898 inviata da Angelo Conti a Ugo Ojetti, su carta intestata *Il Marzocco* e conservata presso il Fondo Ojetti della GNAM, si legge:

³³ M. Spaziani, *Con Gégé Primoli*, cit., pp. 154-155.

³⁴ M.G. Martin-Gistucci, *Matilde et Eleonora*, in *Revue des études italiennes*, I-II, jean-juillet 1973, pp. 5-34, pp. 11-12.

³⁵ M. Serao, *Perché Eleonora Duse è morta in America*, in *Il Giorno*, CII, 29-30 aprile 1924 (ora in A. Banti, *Matilde Serao*, Unione Tipografica torinese, Torino 1965, pp. 337-343).

Carissimo Ugo,

perché sei passato per Firenze senza farti rivedere da noi che ti aspettavamo? [...] Qualche gran cosa di certo si va preparando per tutti noi. Che cosa sarà? Tu sai che Gabriele d'Annunzio ed Eleonora Duse sono qui e covano un audace disegno di rinnovellamento del teatro italiano. Il programma è tale da sbalordire: da Maeterlinck si va sino alle *Coefore* di Eschilo, passando a traverso alle maggiori opere drammatiche di Shakespeare di Molière etc; e si dice anche che sarà rappresentata la prima parte del *Faust* di Goethe³⁶.

[...]

Addio e ricorda il tuo

Conti

Il messaggio di Conti, sodale e intimo del poeta ma vicino anche all'attrice³⁷ – non si dimentichi che il pellegrinaggio assisia-

³⁶ La lettera è custodita nel Fondo Ojetto (Archivio Bioiconografico della Galleria nazionale di arte moderna di Roma) nel sottofascicolo Angelo Conti il quale contiene circa una trentina di documenti vari (lettere, cartoline, telegrammi). L'arco di tempo che tali materiali abbracciano va dal 13 marzo 1896 al 27 settembre 1927. Gran parte di questa documentazione si presenta come una importante testimonianza di un dialogo sincero sul patrimonio artistico italiano e non, come pure centrale risulta la volontà da parte di entrambi di incoraggiarne la divulgazione (<http://www.archiviam.beniculturali.it/xdams-gnam-public/publicviewTab/gnamSt010/complete-Tab.html?physDoc=672&selid=3se0001507d480b101&pos=1&pageToShow=1&perpage=10>)

³⁷ Traccia dell'amicizia tra Conti e la Duse è rinvenibile nelle missive scambiate tra loro (cfr. E. Duse-A. Conti, *La Divina e il dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*, a cura di D. Fedele, in *Critica letteraria*, CVII, 2000, pp. 297-334) come pure nelle lettere ad altri corrispondenti: un esempio si ha nella lettera del 23 aprile 1897 mandata a d'Annunzio nella cui parte finale Eleonora cede familiarmente la penna per i saluti al Sovrintendente delle Belle Arti (cfr. E. Duse-G. d'Annunzio, *Come il mare*, cit., p. 112).

te del '96, che poi molto riverbero avrà nella ricostruzione paesaggistica de *La Gioconda*, vide il terzetto insieme – si fa portavoce della grande attesa gravitante attorno al progetto dei due amanti. Il senso di aspettazione di qualcosa di incredibile e d'eccezionale si rispecchia poi nella scelta lessicale operata da Conti: l'aggettivo “audace” scelto dal Sovrintende delle Belle Arti, così come il verbo “sbalordire” riferito al programma divulgato per il teatro di festa d'Albano³⁸ diffondono l'emozione derivante da questa nuova congiunzione. L'ideazione di un teatro che accosti insieme la tradizione classica drammaturgica e i nuovissimi esiti internazionali – qualcosa a cui d'Annunzio costantemente mira dalle riflessioni teoriche giovanili fino ai concreti tentativi scenici degli anni '90, il cui marchio sarà proprio questo ricercato dialogo tra passato e presente – fa presa su l'animo di quanti, scevri da giudizi, circondano la coppia.

Al di là della nota lettura del rapporto Duse-d'Annunzio come vittima e carnefice, di cui la critica oggi ha notevolmente ammorbidente i toni³⁹, la sensibilità della Duse nel percepire la necessità di un cambiamento sulle assi del palcoscenico trova fondamento non soltanto nei suoi rapporti d'amore, Boito e d'Annunzio *in primis*, ma continua a interessare l'attrice anche dopo le rotture con i rispettivi amanti. I contatti epistolari e personali con Lugné-Poe, il quale sul finire dell'Ottocento si

³⁸ In diverse interviste d'Annunzio delineò più dettagliatamente il progetto del teatro *en plein air* nelle campagne romane cfr. AA.VV., *Interviste a Gabriele d'Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva con la collaborazione di M. Paolucci, Carabba, Lanciano 2002, pp. 57-61, pp. 62-64.

³⁹ Cfr. A. Andreoli, *Più che l'amore. Gabriele d'Annunzio, Eleonora Duse*, Marsilio, Venezia 2017 e Ead. *Il poeta, la folla e l'attrice divina* intr. a G. d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, 2 voll., Mondadori, Milano 2013, I, pp. XI- LXXIII.

approcciò alla drammaturgia ibseniana con nuove sperimentazioni, e Gordon Craig conservano traccia di tali suoi desideri di rinnovamento che pur affondano saldamente nel simbolismo della drammaturgia dannunziana⁴⁰.

Un rapporto molto interessante, anche se poco indagato, è quello che fa della Duse e di Ugo Ojetti i due estremi dello spettro d'indagine. A cavallo tra i due secoli e durante il Novecento, la figura del critico si pone al centro di una consuetudine di relazioni interclassista e interdisciplinare talmente ampia da renderlo una personalità di spicco nel nostro panorama sociale e culturale. Familiare al mondo delle redazioni della capitale (presso il Fondo Ojetti sono infatti conservati gli scambi che ebbe con Olga Ossani e con Matilde Serao per esempio), i suoi rapporti si estendono anche a personalità di cultura, politici, artisti e figure di alto profilo intellettuale come Domenico Trentacoste, Luisa Baccara, Adele Rossi Croce, Alba De Cespedes, Silvio D'Amico, Gaetano Salvemini e molti altri.

Il fascicolo inerente alla Duse presso il fondo Ojetti contiene trentasei documenti tra lettere, biglietti da visita, telegrammi, fotografie (tra cui vi è un pregevole ritratto dell'attrice nei panni della Francesca dannunziana), cartoline, ritagli della stampa dell'epoca. Questo *corpus* è inedito e parte di esso risulta senza data, in particolare alcune lettere sono totalmente prive di intestazione cronologica.

Ciò che emerge, soprattutto prendendo in esame le lettere con datazione relativa alla fine del secolo, è in Ojetti la tentazione del teatro che si affaccia negli anni '90 dell'Ottocento e che

⁴⁰ Cfr. L. Vito, *Eleonora Duse tra Lugné-Poe e Gordon Craig*, in *Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, numero monografico a cura di F. Marotti, luglio-dicembre 1996, pp. 93-112.

trova un fulcro nella Duse. Oltre all'atto unico *Un garofano* recitato da Ettore Petrolini⁴¹, l'unica opera di teatro portata sulle scene, con la collaborazione di Renato Simoni, è *Il matrimonio di Casanova*, sebbene con esiti piuttosto tiepidi. Ma dalla lettere conservate di mano di Eleonora emerge un quadro più ricco le cui radici si collocano negli anni precedenti, subendo una prima battuta d'arresto nel giudizio della grande attrice. In particolare si sono esaminate due epistole, entrambe scritte da Berlino durante l'ultima *tournée* della Duse prima dell'"alleanza" con il Vate.

La prima conserva la data del 7 dicembre 1896, ma è priva delle usuali intestazioni epistolari e recita:

...Io non so scriverle Signor Ojetti, e una impressione di lettura di dramma è assurda cosa raccontarla. Ma ... se riguardo il [monologo] sento soltanto questo: ... che "l'ivresse d'ame" mi accompagna fino alla fine del dramma con un solo personaggio: "Lucio"

- Lui solo vive, e, beato lui, ivre dell'anima sua [più] che parole ultime. [...] perché io perdo il filo dopo il primo atto, e non so spiegare ... (io, a lei, - pare assurdo) il perché e come, la fine dei due morti ("Lidia, Angelo") l'uno contro l'altro, mi disorienta, e rimango a fiato corto, senza poter urlare. Ma questa "ivresse d'ame" che la lettura del drama non ha potuto tenere in me fino all'ultima scena, forse l'estensione del lavoro potrà farmela ritrovare.

In quella successiva dell'8 dicembre 1896, l'attrice ritorna sulla questione del dramma scritto da Ojetti osservando:

⁴¹ L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1905 a Torino. Il copione manoscritto è oggi conservato alla Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma (un estratto si legge in cfr. U. Ojetti, *Un garofano*, in *La lettura*, aprile 1905) insieme ad un piccolo *corpus* di lettere che attestano una buona familiarità tra il critico e l'attore.

Ho riletto il lavoro

Signor Ojetti e le domando, se ella mi concede di rappresentarla, le domando se possibile cambiare di cima a fondo il 3° atto.

- (Non si rivolti contro me, lei, se questo le domando. -)

Io ignoro, oggi, quale giudizio darà la folla e quale risultato (apparente) mostrerà la ribalta al contatto del drama, ... sempre la prego considerare che parlo solamente seguendo lo spirito mio... "ed a quel modo qui ci ditta dentro", io sento che non potrò recitare quel testo ateo.

- Ogni parola mi rivolta – e quei due (Lidia, Angelo) scendono scendono, e potrebbero salire.

Quale altra soluzione? - - ah – questo non tocca a me dirlo, ma ciò che non so dirle le domando: cambiare il terzo atto - Me ne scriva lei

A lei non pare possibile un'altra strada? -

= a me sì, ma io non conto che come esecutore, quindi....che ne scriva lei = abbiamo ancora tempo di cercare.

Saluti

E. Duse

Queste lettere, inedite, confermano la fermezza della Duse nelle scelte teatrali di cui farsi carico. Sono gli anni in cui inizia il sodalizio con d'Annunzio in concomitanza con il quale si avvia tutta una serie di innovazioni nel panorama della drammaturgia nostrana, anni in cui la Duse – non solo per amore – investe tanto del suo talento e delle sue disponibilità economiche in un progetto condiviso. Ai primi di novembre del 1896, infatti, il giovane pescarese ha portato a termine la *Città morta* e si sta adoperando per ottenerne un grande successo nei palcoscenici italiani e francesi giocando anche sull'agone tra le due grandi attrici Duse e Bernhardt. Allo stesso tempo, in un'opera in cui l'attrice sente venir meno l'*ivresse de l'ame* è pronta a mettere per iscritto le sue opinioni e le ragioni del suo diniego.

La sua grande esperienza le suggerisce che questo dramma, di cui non sappiamo né titolo né se poi fu proposto dall'autore a qualche altra compagnia di teatro, non ha la forza per reggere il pubblico.

Ritornano le note caratteristiche della scrittura della Duse: il ritmo franto, la scrittura personale che non sempre rispetta la norma grammaticale, i trattini e le esclamazioni reiterate, il periodo che rasenta l'oralità. Il senso logico sembra spingere verso una risposta positiva della proposta di Ojetti e invece nella chiusa, sebbene lei si sminuisca con il termine “esecutore”, si chiarisce la sua impossibilità di portare in scena lo spettacolo. L'avallo di Dante diviene così motivo per giustificare un moto dello spirito contro il quale non è possibile porsi. Ciò che mi sembra emergere da tali carte è «la capacità di relazione e di cura, la fenomenologia della mediazione, la gestione del *potere del servizio*»⁴² com'è stato notato per l'agire di alcune figure dell'élite culturale napoletana. Interessante ancora notare come il 1896 rappresenti una data cardine nei progetti della Duse: anche Adolfo De Bosis offre inutilmente una traduzione, su misura, della *pièce* di Shelley *Beatrice Cenci*⁴³. Rifiuto che sembra più rivolto a d'Annunzio che all'amico anglista ed è l'anno in cui entra stabilmente nel suo cartellone un dramma come *La seconda moglie* di Arthur W. Pinero.

A volte anche nelle lettere destinate a d'Annunzio ricorre il termine dispregiativo di “esecutore” per indicare l'attività dell'attore, soprattutto quando la Duse vuole suggerire un'azione o una soluzione diversa rispetto a quella prospettata dal Vate. Una traccia se ne ha nella lettera del 6 agosto 1897 da Mürren riguardo alla possibile combinazione con Flavio Andò per la

⁴² E. Giamattei, *Il guanto*, cit., p. 43.

⁴³ Cfr. Andreoli, *Più che l'amore*, cit.

rappresentazione della *Città morta* in cui si legge: «E quell’*andò*? [...] È solamente *minacciandolo* della critica e dello sfavore del pubblico che lo piegherete. [...] Non è che un “*esecutore*” nel più *utile, miserabile* senso della parola»⁴⁴.

Il rapporto professionale, oltre che d’affetto, con Ojetti trova ulteriore conferma in un documento conservato nel Fondo Duse alla Fondazione Cini. Si tratta di un copione manoscritto autografo in cui si conserva la traduzione, firmata dal cronista in prima pagina, di un dramma di Maurice Maeterlink, *La morte di Tintagiles*⁴⁵, in cui sono riportate poche annotazioni della Duse soprattutto di carattere scenico e di regia che muovono in direzione di una resa del testo maggiormente evocativa e simbolica, in particolar modo per quanto riguarda la descrizione della natura e dell’ambiente. Purtroppo il documento è senza datazione. La composizione del drammaturgo belga risale al 1894 quindi si può considerare questo come termine *post quem*. Inoltre la presenza di interventi specifici da parte della Duse può essere letto in connessione con le discussioni relative al nuovo teatro condotte con d’Annunzio tra la fine dell’Otto-

⁴⁴ E. Duse-G. d’Annunzio, *Come il mare*, cit., pp. 134-135.

⁴⁵ Il riferimento è ancora una volta alla Fondazione Cini e alla risorsa online http://archivi.cini.it/cini-web/teatromelodramma/detail/IT-CST-ST0002-000052/1a-morte-tintagiles-1.html?currentNumber=0&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22-query%22%3A%22ojetti%22%2C%22startDate%22%3A%22%22%2C%22endDate%22%3A%22%22%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%2C%22archivefind%22%3A%5B%22teatromelodrammaxDamsHist002%22%2C%22teatromelodrammaxDamsHist002+OR+%22%5D%2C%22accountName_string%22%3A%22teatromelodramma%22%2C%22archiveName_string%22%3A%22teatromelodrammaxDamsHist002%22%7D%7D&startPage=#collapseLink-1

cento e i primi del Novecento.

Se, come ha scritto Emma Giammattei, «l'approccio descrittivo, empirico, a biografie individuali colte in momenti cruciali, serve a meglio comprovare, forse, la pervasività del discorso di genere nella costruzione della storia della cultura»⁴⁶, l'esperienza di Eleonora di fine secolo getta luce non soltanto su uno specifico momento di grande vitalità per l'attrice, ma illumina parimente il ritratto di intellettuale di spicco della nostra geografia culturale che ha saputo iscriversi trasversalmente nelle tendenze principali della nostra penisola.

Simona Onorii

SOMMARIO

Per ricostruire il punto di vista della Duse su alcuni momenti cardine della sua parabola artistica, questo lavoro si è avvalso della ricostruzione dei rapporti, sia maschili che femminili, di cui l'attrice amò sempre circondarsi. La corrispondenza della Duse è uno strumento perfetto per tale prospettiva d'indagine data la ricchezza e la poliedricità di relazioni intessute con l'élite culturale del suo tempo. Un rapporto molto interessante, anche se poco indagato, è quello che fa della Duse e di Ugo Ojetti i due estremi dello spettro d'indagine. Il rapporto Duse e Ojetti è indagato a partire da una coppia di lettere inedite conservate presso il Fondo Ojetti della Galleria d'Arte Moderna di Roma.

SUMMARY

This essay analyses the relationship between Eleonora Duse and Ugo Ojetti, a very important intellectual of Italian culture of the latest

⁴⁶ E. Giammattei, *Il guanto*, cit., p. 48.

XIX century. The life of the great actress is rebuilt through many letters with the *élite* of her time. This group of friends has become larger thanks to the presence of Ojetta in Eleonora's life. The relationship is investigated through new documents that I found at the Galleria d'Arte Moderna di Roma.

IV.

Eva Kühn Amendola.
Dalla società teosofica alla «Cultura
dell’Anima» (1905-1919)¹

di Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli

L’inglese era un pretesto, un proforma, in realtà lo conoscevo benissimo. Andavo, invece, a caccia di persone, di sensazioni e, intorno ad Eva, c’era una atmosfera particolare, simile, per tensione, a quella che circolava intorno alla nonna. Eva era brutta, bruttissima, lo sembrava ancora più a confronto con la cupa bellezza di Giovanni [Amendola]. Aveva, però, una carica di fascino straordinario, fede, passione e, divisi i suoi interessi con la calda umanità di Giovanni, aveva raggiunto un temporaneo, precario equilibrio².

Così scriveva Giuliana Benzoni, occasionale frequentatrice delle lezioni d’inglese impartite da Eva Kühn alla sorella Maria. Il ritratto chiama in causa le parole-chiave di una personalità d’eccezione, quella della Kühn, che negli ultimi anni comincia a venire alla luce, nonostante i limiti di una disponibilità ancora incompleta di informazioni (è ancora inedita la parte più consistente della sua produzione letteraria, poetica e saggistica, oltreché la corrispondenza), e privilegiando un singolo aspetto, seppure importante, della sua storia: l’appassionata stagione futurista che la vede collaboratrice di alcune delle principali

¹ Gli autori hanno lavorato in perfetto accordo; in particolare a Chiara Piola Caselli si devono le pp. 83-95 e le pp. 102-113, mentre a Sandro Gentili si devono le pp. 96-111.

² G. Benzoni, *La vita ribelle. Memorie di un’aristocratica italiana fra belle époque e repubblica*, raccolte da V. Tedesco, il Mulino, Bologna 1985, p. 40.

riviste del movimento, nel 1919 membro dei fasci di combattimento e sostenitrice della candidatura di Marinetti alle elezioni politiche nella lista diretta da Mussolini³. Su questo aspetto, dunque, non si soffermeranno queste brevi note che hanno, invece, l'obiettivo di ripercorrere alcune tappe signifi-

³ Si ricordino in particolare: C. Salaris, *Profilo di Eva Kühn*, in *Lapis*, III, marzo 1989, alle pp. 110-116 nell'edizione elettronica da cui si cita (http://www.bibliotecadigitaledelle donne.it/723/1/lapis_3.pdf); AA.VV., *Futuriste. Letteratura Arte Vita. Antologia del futurismo al femminile*, a cura di G. Carpi, Castelvecchi, Roma 2009; M. Serri, *La futurista. Eva Kühn Amendola*, in AA.VV., *Donne nella Grande Guerra*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 149-173; D. Di Leo, *Eva Amendola Kühn (Magamal): A Futurist of Lithuanian Extraction*, in AA.VV., *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. V, Günter Berghaus, Berlin/Boston 2015, pp. 297-326; L. Re, *Women at War: Eva Kühn Amendola (Magamal): Interventionist, Futurist, Fascist*, in *Annali d'Italianistica*, XXXIII, 2015, pp. 275-308, ristampato con lo stesso titolo in AA.VV., *Italian Women at War. Sisters in arms from the unification to the Twentieth Century*, ed. by S. Amatangelo, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2016, pp. 75-108. Agli ultimi due contributi citati si rimanda per una bibliografia aggiornata e complessiva delle opere di e sulla Kühn. Per un profilo generale sulla Kühn, con riguardo anche alla documentazione su di lei esistente presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, si veda A.G. Paolino, *Eva Kühn Amendola, ovvero dell'insostenibile tragicità del vivere*, in AA.VV., *La famiglia Amendola. Una scelta di vita per l'Italia*, a cura di G. Cerchia, Cerabona, Torino 2011, pp. 93-118. Notizie importanti sulla Kühn provengono anche dagli studi sui membri della famiglia Amendola e, in particolare, dalle due monografie di A. Capone, *Giovanni Amendola e la cultura italiana del Novecento (1899-1914)*, vol. I, *Alle origini della nuova democrazia*, Editrice Elia, Roma 1974 e Id., *Giovanni Amendola*, Salerno Editrice, Roma 2013 e dalla monografia di G. Cerchia, *Giorgio Amendola: un comunista nazionale*, vol. I, 1907-1929 (gli anni della formazione), Pagano, Napoli 1998.

cative della sua vicenda intellettuale – sullo sfondo la frequentazione dei circoli culturali romano e fiorentino testimoniata, in primo luogo, dalle belle autobiografie della stessa Eva e di Giorgio Amendola –⁴, concentrando l'attenzione su un arco cronologico circoscritto che si conclude con la pubblicazione del volume dei *Pensieri* di Dostoevskij. Lungo questo percorso e in stretta relazione con l'avvicinamento di Giovanni Amendola all'avanguardia letteraria russa⁵, emerge con forza la presenza, nella riflessione della Kühn, del simbolismo russo d'ispirazione religiosa alla luce della quale occorre leggere la sua interpretazione dell'opera e della riflessione filosofico-politica di Dostoevskij⁶.

Nel 1903 Eva Oscarovna Kühn, nata a Vilnius, in Lituania, nel 1880, lascia l'Università di Zurigo, dove ha studiato letteratura

⁴ E. Kühn Amendola, *Vita con Giovanni Amendola. Epistolario 1903-1926*, Parenti, Firenze 1960 e G. Amendola, *Una scelta di vita* [1976], Rizzoli, Milano 1980. A questi due lavori dobbiamo le notizie biografiche che seguono, quando non rechino diversa indicazione.

⁵ Sulla collaborazione di Amendola alla *Revue du Nord*, organo del simbolismo in Italia, e sul significato ideologico della sua adesione all'avanguardia letteraria russa come opposizione all'estetismo dannunziano si veda A. Capone, *Giovanni Amendola e la cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 94-97.

⁶ L'importante ruolo della Kühn nella slavistica italiana di primo Novecento meriterebbe una maggiore attenzione, tanto in qualità di traduttrice "pioniera" delle versioni dirette dal russo, quanto in qualità di interprete dell'opera dostoevskiana. Fanno eccezione le pagine a lei dedicate in L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Uitgegeven door, Bruxelles, Institut Historique Belge de Rome, Roma 2007, pp. 24-25; 68-70; e in S. Adamo, *Dostoevskij in Italia: il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Campanotto, Pasian di Prato 1998, pp. 80-82.

e filosofia (ma aveva in precedenza soggiornato in Gran Bretagna, diciassettenne, per apprendersi l'inglese) e giunge a Roma per imparare l'italiano: già conosce, oltre il russo, il tedesco e il francese. Tolstoiana (fra l'altro parente del grande scrittore), vegetariana, evangelica valdese, è presto introdotta nella loggia romana della Società Teosofica, frequentata dall'*intellighencija* femminile internazionale⁷ e ispirata a principi che potevano apparirle coerenti con quelli della sua educazione familiare: non violenza, cristianità non ortodossa e anti-istituzionale, ascetismo, femminismo pratico.

Il prestito di un libro della futura presidentessa della Teosofica, Annie Besant, è l'occasione per la conoscenza di Giovanni Amendola che della Società faceva parte dal 1900 e che continuerà a frequentare, come la futura moglie, fino al 1905⁸. L'apprendimento delle lingue, con scambio reciproco delle proprie materne e di solito nei locali del Caffè Greco, è il motivo pratico della frequentazione; il comune amore per Schopenhauer il più sostanziale. La Kühn ha scoperto il filosofo tedesco a tredici anni nella biblioteca paterna, dove ha trovato e letto *Parerga e Paralipomena*, e il suo esordio alla Teosofica è infatti in suo nome: la conferenza che vi tiene nel marzo 1904, quasi certamente l'unica, ha per titolo *L'ottimismo di Arturo*

⁷ Su cui L. Scaraffia-A.M. Isastia, *Donne ottimiste. Femminismo e associazioni borghesi nell'Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 2002.

⁸ Sulla frequentazione da parte dei coniugi Amendola della loggia romana della Teosofica e sulle ragioni dell'abbandono da parte di Giovanni rimandiamo a A. Capone, *Giovanni Amendola*, cit., pp. 41 e ss.

Schopenhauer e uscirà, nel 1907, sulla rivista di studi religiosi ticinese *Coenobium*⁹.

Gli aspetti più interessanti e personali dell'articolo, al quale anche Giovanni Amendola collabora traducendo *La Madonna di San Sisto* dai *Parerga e Paralipomena*¹⁰, sono due: il primo, in

⁹ E. Amendola Kühn, *L'ottimismo di Arturo Schopenhauer*, in *Coenobium*, I, 6 (1907), pp. 84-92, ristampato con il titolo *L'ottimismo trascendentale di Arturo Schopenhauer* in appendice a A. Schopenhauer, *Introduzione alla filosofia e scritti vari*, Paravia, Torino 1960.

¹⁰ Gli stessi versi tradotti saranno riprodotti nell'articolo della Kühn su *Bilychnis* (per il quale cfr. *infra*) come sintesi della concezione del genio che accomunerebbe Dostoevskij e Schopenhauer («Dostoievsky è il genio che guarda il mondo con gli occhi del bimbo di quella Madonna di S. Sisto che ha ispirato i versi sublimi di Schopenhauer»). Sull'importanza della Madonna Sistina di Raffaello, esposta nella Pinacoteca di Dresda, per le culture tedesca e russa, «un quadro rivelazione, frutto di estasi e che suscita esperienze estatiche», si veda P.C. Bori, *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 11-51.

continuità con la coeva riflessione del marito¹¹, è l'avvicinamento della *noluntas* schopenhaueriana al *karma* buddista. Comune sarebbe infatti l'ammissione di una liberazione dal dolore attraverso l'amore, inteso come superamento dell'egoismo naturalistico e fondamento della filantropia; quindi come sentimento di compassione per tutti gli uomini accomunati dallo stesso destino di sofferenza¹². Il pessimismo di Schopenhauer si applicherebbe dunque solo alla sfera del reale, così come l'intuizione buddistica del mondo. Il secondo punto interessante è l'accostamento del pensiero di Schopenhauer (ot-

¹¹ Il tema era già stato trattato da Amendola nell'articolo *Dilettantismo e tecnicismo* pubblicato in *Teosofia* (gennaio-febbraio, 1902). Amendola individua nel pensiero di Schopenhauer un «ramo del grande tronco buddista» che ha introdotto in Occidente il misticismo orientale in opposizione alla civiltà del cristianesimo promossa dall'intellettualismo della *Critica kantiana* (cfr. A. Capone, *Giovanni Amendola e la cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 47-48). Per l'importanza di Schopenhauer nella riflessione di Amendola e della Kühn si veda il recente studio di F. Ciracì, *La filosofia italiana di fronte a Schopenhauer*, Pensa Multimedia, Lecce 2017, pp. 233-254 che inquadra la questione nella temperie culturale di primo Novecento, con particolare attenzione alla circolazione dell'opera schopenhaueriana negli ambienti della Teosofica. Ciracì mette in relazione la lettura “ottimistica” di Schopenhauer da parte della Kühn con quella, quasi coeva, del filosofo armeno R. Bazardjian, *Schopenhauer. Der Philosoph des Optimismus*, Gustav Fock, Leipzig 1909, (cfr. *ibid.*, pp. 248-249, nota 80).

¹² Quello «che Schopenhauer chiama “negazione della vita” – scrive la Kühn – è identico col “Nirvana” dei Buddisti» e si traduce in «un modo di vedere le cose che irradia di viva luce i più tristi problemi della vita» e conduce alla liberazione dal dolore per mezzo di un atto di volontà che permette il superamento dell’«egoismo» (“il male in noi”, diceva Cristo) – che rende questo mondo un inferno» (E. Kühn Amendola, *L'ottimismo di Arturo Schopenhauer*, cit., pp. 87-88).

timistico se considerato in prospettiva trascendente) al cristianesimo della pietà e della redenzione di Dostoevskij: il *trait-d'union* consiste infatti nella comune aspirazione a costituire una comunità formata dagli individui «buoni», una pan-umanità che consentirebbe la realizzazione di quel paradiso in terra evocato nei *Karamazov* per bocca del santo Zosima in cui tuttavia gli uomini non possono o non vogliono credere¹³.

Con questo articolo e con le traduzioni dei *Parerga* e della *Quadruplice radice del principio di ragione sufficiente* la Kühn intende compiere un’operazione di divulgazione degli scritti schopenhaueriani più facilmente accessibili a un pubblico ampio di lettori, convinta com’è della loro immediata utilità pratica per la formazione di una “cultura dell’umanità”¹⁴. Buona prova ne è anche un breve articolo pubblicato su una rivista generalista e di ampia diffusione dedicato a un aspetto importante della sua riflessione anche perché, a quella data, una delle sue principali attività lavorative: l’insegnamento delle lingue vive. L’articolo interessa anzitutto per la conoscenza profonda del contemporaneo dibattito europeo intorno alle metodologie glottodidattiche. La Kühn vi interviene denunciando l’arretratezza dell’Italia, dove l’unica alternativa all’approccio tradizionale grammaticale-traduttivo era il metodo Berlitz, ignorando

¹³ E. Kühn Amendola, *L’ottimismo di Arturo Schopenhauer*, cit., p. 92.

¹⁴ Si ricordi quanto da lei stessa affermato nella premessa a A. Schopenhauer, *La quadruplice radice del principio di ragione sufficiente*, tradotta da E. Kühn Amendola, Carabba, Lanciano 1915, p. [5]: «La “Quadruplice radice” è poi di grande utilità anche per chi voglia leggerla senza interessarsi in particolar modo alla filosofia di Schopenhauer [...]. in Italia dello Schopenhauer si è discorso abbastanza, ma le sue opere sono state tradotte poco e male; e tanto meno lo furono quanto meno per il loro carattere potevano rivolgersi ad un pubblico generale».

invece i vantaggi del vero metodo «diretto» (basato sull'idea dell'insegnamento come strumento di elicitazione di cognizioni già presenti nell'apprendente), figlio della concezione educativa di Pestalozzi e applicato da anni in Germania e in Francia da Wilhelm Victor e Charles Schweitzer. Ma l'articolo è importante anche per la ripresa delle osservazioni linguistiche presenti nei *Parerga* a partire dalle quali Eva sostiene il valore del poliglottismo per realizzare un'ideale cittadinanza universale, «per arricchire e consolidare la vita dello spirito» e liberarsi dalla «limitazione nazionale»¹⁵.

Non è un caso dunque che *L'ottimismo di Arturo Schopenhauer* appaia su *Coenobium*, rivista di studi religiosi di ampio respiro internazionale nata come risposta all'«urgente esigenza spirituale di nobili cuori e intelletti assetati di vero»¹⁶, una rivista che se da una parte dichiara una vicinanza alla teosofia in virtù della comune adesione al «concetto mistico dell'universale identità», dall'altra ne rifiuta categoricamente l'esoterismo e la componente massonica, pronunciandosi contro le «costruzioni metafisiche, cosmologiche, escatologiche», che «costituiscono

¹⁵ E. Kühn Amendola, *Il nuovo metodo intuitivo dell'insegnamento delle lingue moderne*, in *L'Italia moderna: Rivista dei problemi della vita italiana*, V, 17 (15 settembre 1907), pp. 85-88.

¹⁶ Citiamo dal programma di *Coenobium*, I, 1 (1906), p. 86.

una mitologia grossolana e una complicazione dannosa»¹⁷. Del resto, prima dell'uscita dell'articolo, era avvenuta la rottura degli Amendola con la loggia romana della Teosofica, o quantomeno con la componente che faceva capo alla Besant di cui la Kühn aveva contestato pubblicamente l'affermazione dell'«inutilità di combattere certe tentazioni, asserendo che bisognava liberarsi del male realizzandolo in pratica»¹⁸.

L'episodio, avvenuto nel corso di una conferenza alla Teosofica, procura alla Kühn la prima forte manifestazione della sua malattia psichica con conseguente internamento in casa di cura: vi concepisce il saggio *La pazzia e la riforma del manicomio*, che redigerà tra il 1913 e il 1916, destinandolo, nel 1919, al giornale anarchico *Umanità Nova*. Dello scritto, rimasto inedito, conosciamo solo gli ampi estratti pubblicati da Claudia Salaris¹⁹, sufficienti tuttavia a individuarne le linee guida.

Tra queste è prioritaria la questione sessuale e, più in generale, il problema di ristabilire una connessione efficace tra mente e corpo, soprattutto nei casi patologici. Non a caso, la Kühn poneva *en exergue* il motto di Lord Henry del *Ritratto di Dorian Gray*: «Curare l'anima coi sensi ed i sensi coll'anima».

¹⁷ *Rassegna critica*, in *Coenobium*, I, 2, gennaio-febbraio 1907, p. 144. Sono le parole con cui la redazione salutava la nascita di *Ultra*, rivista di studi e ricerche spirituali diretta da Decio Calvari nata a seguito del dissidio interno alla Teosofica tra Rudolf Steiner e la Besant con l'obiettivo di elaborare «una parziale e originale critica nei confronti degli aspetti più superficiali e talvolta ciarlatani [della teosofia] e ponendosi come polo di verifica, di divulgazione e di approfondimento dei problemi più seri e profondi che la cultura spiritualista in quegli anni dibatteva» (M. Rossi, *Julius Evola e la Lega teosofica indipendente di Roma*, in *Storia Contemporanea*, XXV, 1 (1994), p. 42).

¹⁸ E. Kühn Amendola, *Vita con Giovanni Amendola*, cit., p. 48.

¹⁹ C. Salaris, *Profilo di Eva Kühn*, cit., pp. 112-116.

Si tratta del principio guida di una proposta terapeutica informata sulle ultime acquisizioni della psichiatria europea: Eva non ignora le teorie di Freud divulgate in Italia dallo psichiatra Roberto Assagioli²⁰ e probabilmente conosce anche il *Trattato di psichiatria* di Emil Kraepelin, in cui era sostenuta la totale eliminazione dei mezzi di contenzione nei manicomì. Di più: Eva mette in questione la stessa istituzione manicomiale, inutile e dannosa tanto in termini di misura di prevenzione, con l'allontanamento del folle dalla collettività, quanto in termini terapeutici. Alla contenzione forzata e alla somministrazione di medicinali che riducono le capacità

²⁰ Sulla conoscenza della psicoanalisi freudiana da parte degli Amendola anche per il tramite di Assagioli che aveva dedicato a *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità* un articolo edito in un numero monografico della *Voce* dedicato alla sessualità (n. 9, 10 febbraio 1910), si veda A. Capone, *Giovanni Amendola e la cultura italiana del Novecento*, cit., p. 206 che osserva però come Amendola giungesse a «problemi della psicologia del profondo per un'altra via, che era legata alla teosofia, quella cioè della prima “psichiatria dinamica” che si sviluppò in Europa sulla base degli esperimenti di ipnotismo, sonnambulismo, telepatia, insomma dalla parapsicologia, che era stato il pane quotidiano della sua gioventù». La stessa strada potrebbe essere stata percorsa dalla Kühn, convinta assertrice della possibilità di trasmettere telepaticamente il pensiero. Si ricordi ad esempio quanto scrive a proposito del Manifesto sul Tattilismo marinettiano: non è, come pretende Marinetti, attraverso il senso del tatto «che si può giungere alla trasmissione del pensiero. Soltanto le *cellule del cervello* possono trasmettere un pensiero, per mezzo di una corrente psico-elettrica, il pensiero di un altro. L'epidermide trasmette simpatia o antipatia, passione, tenerezza, forza, calore, estasi, ecc. Ma non pensieri». Magamal [pseud.], *Polemiche sul tattilismo*, in *Cronache di attualità*, maggio 1921, ora in AA.VV., *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, antologia a cura di L. Caruso-S.M. Martini, vol. II, Liguori, Napoli 1977, p. 352 (da cui si cita).

intellettive e sviliscono la persona, contrappone infatti il valore positivo della psicoanalisi e della psicoterapia per «salvare la psiche umana» insieme all’«aiuto di tutto ciò che costituisce la vita dell’individuo sano, sia come *lavoro*, sia come *godimento*». Considera insomma il controverso e complesso problema della sessualità e il rapporto tra nevrosi e repressione sessuale: «condannare i pazzi del manicomio all’*onanismo* sia fisico, sia mentale, e alla morte graduale della sessualità [...] significa quasi sempre uno sfacelo generale dell’organismo», ragione per la quale è essenziale che si esercitino «in loro gli affetti puri di un erotismo spirituale verso persone di un altro sesso». Si capisce come l’eros sia qui inteso contemporaneamente come esperienza metafisico-religiosa e come energia di derivazione sessuale. Il temperamento «mistico-erotico» unito allo smisurato investimento energetico (quindi all’incapacità di adattarsi alla misura che la realtà impone) sono le caratteristiche degli individui qui definiti «iperspirituali»; categoria che include i grandi artisti e pensatori (Tasso, Swift, Nietzsche, lei stessa) o le loro trasfigurazioni nelle opere letterarie (Amleto, Re Lear, «gli innumerevoli protagonisti pazzi dei romanzi di Dostoievsky»). Questi «iperspirituali» sono «divorati da una fiamma di un grande amore *sui generis*» incomprensibile nel mondo attuale: considerati santi e profeti nel Medioevo, oggi «sono derisi e rinchiusi»²¹. Possiedono insomma una comprensione più profonda della realtà proveniente dalla speciale relazione mistica con Dio.

Dopo l’internamento del 1905 che ispira l’idea del saggio sulla riforma manicomiale, la Kühn trascorre un anno di cure a Vilnius, presso la famiglia, dove Amendola, ormai collaboratore di Leonardo e di lì a poco di Prose, la raggiunge grazie all’aiuto

²¹ C. Salaris, *Profilo di Eva Kühn*, cit., p. 115.

dell'amico Jurgis Baltrusaitis: singolare personaggio, in seguito segnalatosi come uomo politico e ambasciatore della Lituania e che a inizio secolo, pur soggiornando spesso in Italia, fu membro e animatore del gruppo avanguardistico moscovita (Brussov, Balmont, Merejkovsky) di *Balance* o *Vesy* (sua era la casa editrice, Scorpio, che pubblicava il periodico; e Amendola vi è così introdotto, come già Papini).

Dalla capitale russa la coppia si trasferisce a Berlino e Lipsia: tre mesi di studio di filosofia per lui, di greco e letteratura anglosassone per lei con la frequentazione per entrambi dei corsi di psicologia di Wilhelm Wundt. Nel percorso di ritorno a Roma in vista del matrimonio, celebrato sia nella chiesa valdese che civilmente (gennaio 1907), Eva conosce a Firenze Julia Hoffmann Scott nella locale Biblioteca Teosofica (che era stata fondata nel 1903 da Arturo Reghini, sostenuto in particolare da Isabel Cooper-Oackley²², e che dal 1905-1906 sarebbe stata trasformata in Biblioteca Filosofica)²³. Negli anni romani, Eva collabora alla malandata economia domestica impiegandosi come traduttrice presso l'Istituto Internazionale di Agricoltura, concepito e promosso dall'agronomo polacco David Lubin per monitorare lo «svolgimento della cooperazione rurale, delle

²² «Arch-warded for Italy» della scuola orientale di teosofia e iniziatrice di Giovanni Amendola al catechismo teosofico sulla quale cfr. A. Capone, *Giovanni Amendola e la cultura italiana del Novecento*, cit., p. 41.

²³ Cfr. G. Papini, *La Biblioteca Teosofica*, in *Autoritratti e ritratti*, Mondadori, Milano 1962, pp. 834-840, p. 834: «L'aveva fondata, nel 1903, Arturo Reghini, matematico e occultista di vagante ingegno, col patrocinio e i dollari di una Miss Scott, amica di quella Isabel Cooper Oakley, vicaria per l'Italia della Blavatsky, inventora della Teosofia».

assicurazioni e del credito agrario»²⁴. Forse in questo contesto viene a conoscenza delle teorie dell'economista statunitense Henry George, sostenitore di un'imposta unica sul valore della terra come mezzo per eliminare le ingiustizie fondiarie. Ne sarà tanto favorevolmente impressionata da dedicare a *Progress and Poverty* un saggio sulla *Nuova Antologia*, poi ristampato in una versione aggiornata e accresciuta delle note di commento di Marinetti in *Democrazia futurista*²⁵, e da iscriverne l'autore nel *pantheon* dei «grands esprits qu'ont proclamé la gloire du Christ»: che hanno combattuto per la «*destruction de l'enfer*» e hanno trattato il problema religioso in sede filosofica con posizioni anti-utilitaristiche, volte al benessere sociale (accanto a quello di George, i nomi di Maurice Blondel, Thomas Carlyle, Schopenhauer, Tolstoj e Dostoevskij)²⁶.

La traduzione “tecnica” resterà, negli anni successivi e specialmente durante la prima guerra mondiale, un’occupazione necessaria che sempre affiancherà la traduzione letteraria e la produzione saggistica, resa ancora più intensa dopo il trasferimento a Firenze nel 1910, dove Giovanni si trovava dal 1909:

²⁴ Lettera del Re Vittorio Emanuele al Presidente del Consiglio dei ministri cit. in G. Larocca, *I russi e l'Istituto Internazionale di Agricoltura (1905-1945)*, in *Europa Orientalis*, XXXII, 2013, pp. 170-188.

²⁵ E. Kühn Amendola, *Henry George e il movimento dei riformatori fondiari*, in *Nuova Antologia*, CLXIII, s. 5 (16 gennaio 1913), pp. 275-287 al quale segue il saggio in *La riforma fondiaria di Henry George*, in *Roma futurista*, II, 32 (10 agosto 1919) poi ristampato in F.T. Marinetti, *Democrazia futurista: Dinamismo politico*, Facchi, Milano 1919, pp. 66-69.

²⁶ Lettera di E. Kühn a Giovanni Amendola (Firenze, 19 ottobre 1912), in G. Amendola, *Carteggio 1910-1912*, a cura di E. D'Auria, Laterza, Roma-Bari 1987, pp. 479-483, p. 482 cit. in G. Spini, *Italia liberale e protestanti*, Claudiana Editrice, Torino 2002, pp. 310-312.

abitano in via Scialoja 29, con il marito dal 1910 direttore della Biblioteca Filosofica. Quello fiorentino è per la Kühn un periodo di intensa attività creativa, con la preparazione, per le Edizioni della Voce, della traduzione di una raccolta di racconti di Dostoevskij (*La mite, Il sogno d'un uomo ridicolo, Il Musik Marej, Il piccino povero da Gesù per l'albero di Natale*)²⁷ e quella de *La quadruplici radice del principio di ragion sufficiente* di Schopenhauer²⁸, aiutata in quest'ultimo impegno da due specialisti, Amendola stesso (che aveva precedentemente proposto a Croce di curarne la versione italiana per la collana di filosofia moderna di Laterza)²⁹ e Piero Marrucchi.

²⁷ [F. Dostoevskij], *Crotcja ed altre novelle*, tradotte da E. Kühn Amendola, Libreria della Voce, Roma 1913.

²⁸ A. Schopenhauer, *La quadruplici radice del principio di ragione sufficiente*, cit. Cfr. G. Papini, *Giovanni Amendola*, in Id., *Ritratti e autoritratti*, cit., pp. 920-927, pp. 920-921: Amendola «nel 1910 accettò volentieri di venire a Firenze come direttore della Biblioteca Teosofica di Piazza Donatello, a condizione che mutasse nome e indirizzo e si chiamasse, come infatti avvenne, Biblioteca Filosofica. Egli era stato, un tempo, teosofo [...]. Amendola aveva sposato una russa, Eva Kuhn, donna di appassionato spirito, coltissima, che aveva scritto, o stava scrivendo, uno studio assai originale sull'*Ottimismo di Schopenhauer*. Essa era, al par di me, grande ammiratrice delle opere di Dostoevski e pubblicai più tardi, nella *Cultura dell'Anima*, da me diretta, una sua scelta di pensieri tratti dai romanzi e dalle lettere del grande genio russo». Segnaliamo la prossima uscita del libro di G. Larocca dedicato alla presenza della comunità russa a Firenze nel primo trentennio del Novecento che risulterà certamente utile per una più completa documentazione degli anni fiorentini degli Amendola.

²⁹ Cfr. la lettera del 19 gennaio 1906 in *Carteggio Croce-Amendola*, a cura di R. Pertici, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1982, p. 3 e in E. Kühn Amendola, *Vita con Giovanni Amendola*, cit., p. 96.

Marrucchi, il Pietro Eremita del *Leonardo*, cultore di mistica, in particolare di Meister Eckhart, e perciò protagonista delle discussioni della Biblioteca e del Circolo filosofico di Piazza Donatello, studioso di Schopenhauer e ossessionato dal tema della volontà, o meglio della negazione della volontà e del regno della Grazia che tale negazione dischiuderebbe, si era incontrato con il congeniale Amendola degli scritti giovanili *Ideale e reale* e *La Volontà è il bene*: ne era nata un'amicizia solida, documentata dal carteggio e non svilita dal soccorso economico che l'avvocato non praticante, ma benestante, prodigava al più giovane intellettuale campano. Non solo, grazie alla nuova posizione sociale della coppia Eva aveva conosciuto la ricca aristocratica russa Marie Zubova, moglie del conte Aleksej, con la quale trascorse, ospite, un'estate all'Abetone. La Zubova teneva un circolo culturale, un salotto letterario/teoso-fico (presenza di particolare riguardo Cosima von Bulow, moglie di Wagner) alla villa dell'Ombrellino di Bellosguardo, che aveva unito, eliminata la recinzione, alla vicina villa Calamai: Galileo e Foscolo suo cantore. Eva, grazie in particolare alla sua conoscenza di varie lingue europee, costituìse in tal modo a Firenze una rete di relazioni di alto livello: dà lezioni al nipote della Zubova, alla figlia del conte Francesco Papafava (a sua volta animatore nella sua villa fiorentina di un cenacolo di studiosi, di cui alcuni, Amendola e Salvemini, istruivano i due rampolli, uno dei quali, Novello, avrà un ruolo importante nell'antifascismo; mentre Eva dava lezioni di inglese alla contessa Maria e alla figlia Margherita); vi prende parte la marchesina Giuliana Benzoni, nipote di Ferdinando Martini, alle cui memorie³⁰ si devono le ultime di queste notizie. È da aggiungere, e torniamo alle amicizie precedenti, che la figlia di Annie Zu-

³⁰ Cfr. G. Benzoni, *La vita ribelle*, cit., p. 40; pp. 63-64.

bova, Adda, aveva sposato Francesco Conestabile della Staffa, di nobile famiglia perugina, e la loro figlia, Angelica, sposerà nel 1913 Piero Marrucchi. Su Angelica e sulla sua idea militante, perché tolstoiana, dell'arte rimandiamo alle pagine di Alberto Beretta Anguissola, suo pronipote³¹; ma aggiungiamo che il fratello di lei, Giancarlo (probabilmente lo stesso a cui dava lezioni Eva), con la madre Adda si rese benemerito nel sostegno economico di letterati suoi contemporanei cronicamente a mal partito, in primo luogo Giovanni Boine, nei mesi in cui si trovò abbandonato dal comune amico Alessandro Casati (e qui entrerebbe in campo un'altra rete di amicizie, che coinvolse in varia misura gli Amendola: la famiglia dei conti milanesi, Alessandro e non meno la moglie Leopolda Incisa della Rocchetta, i Conestabile della Staffa e appunto i Marrucchi).

In questo momento di fervore di lavoro e di gratificazione pubblica Eva si cimenta anche nella traduzione in prosa ritmica di Baltrusaitis poeta, ricevendone, a suo dire, elogi per la prefazione che l'accompagnava: si tratta di *La scala terrestre*, pubblicata nelle edizioncine di «Prose» del poeta, scrittore e musicista Giuseppe Vannicola e della moglie Olga de Lichnizki³² (un altro capitolo di incontri con emigrati dall'est Europa, dal cui approfondimento ci esimono il recente ripescaggio della figura e dell'opera di Vannicola da parte di Andrea Lombar-

³¹ A. Beretta Anguissola, *Piero Marrucchi nei ricordi di famiglia*, in P. Marrucchi-G. Prezzolini, *Carteggio 1902-1918*, a cura di A. Piscini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma – Dipartimento dell'Istruzione e Cultura del Cantone Ticino, 1997, pp. 61-111. Al bellissimo scritto di Beretta Anguissola dobbiamo molte delle notizie di quest'ultimo paragrafo.

³² J. Baltrusciaitis, *La scala terrestre*, traduzione di E. Kühn Amendola, Casa Editrice Dr. L. Baldoni e C., Firenze 1912.

dino e Laura Melosi e la quasi contemporanea edizione delle opere)³³. La traduzione e la prefazione alla *Scala terrestre* segnano un momento importante della vicenda intellettuale di Eva, e non solo, ma anche, perché esenti dall'immediata necessità del riscontro economico, a cui sono legate tante altre sue versioni. In Baltrusaitis, nel gruppo simbolista moscovita di Vesyl, che sentiva riassunto nel nome dell'amico, Eva trovò una congenialità etnica e al tempo stesso culturale e letteraria, sul versante dell'avanguardia russa a tendenza mistica. La prima è facile intuire nel breve ritratto interiore incluso nella prefazione, che ci piace citare perché la traduttrice sembra parlare una volta tanto anche di sé: «Dai versi del Baltrusciatis si sente ch'egli è un vero figlio della Lituania, uno di quegli esseri silenziosi, austeri, d'una sincerità sovente tragica per sé e per gli altri, difficili a piegarsi nel loro intimo, seppure all'esteriore curvino il capo sotto ogni giogo più grave»³⁴. La seconda è tutta nel catalogo dei tratti distintivi dell'opera: opera di un ribelle e di un mistico, la nota essenziale della cui religione è «un profondo senso del mistero della vita, dell'eterno *ignorabimus*», della fugacità e del dolore; ma anche «il sogno taumaturgico», anzi «la speranza che il sogno taumaturgico si

³³ Cfr. «Bisogna vivere più di una vita». *Giuseppe Vannicola cento anni dopo*, a cura di A. Lombardino-L. Melosi, EUM, Macerata 2017 e G. Vannicola, *Tetano metafisico. Tutte le opere*, a cura di S. Iannella, Aragno, Roma 2017 (vi si apprende da una lettera a Papini che Vannicola aveva tradotto insieme alla Kühn «alcune novelle di Valeorio Brussow» con l'intenzione di proporne la stampa a Treves, p. LXX, e vi si legge una *Introduzione alla musica* con dedica «Per la Signora Eva Amendola-Kühn [sic!], pp. 585-589). Sempre documentariamente utilissimo, anche per i rapporti Kühn-Vannicola, F. Gerra, *Musica, letteratura e mistica nel dramma di vita di Giuseppe Vannicola*, Bardi, Roma 1978 (*ad indicem*, in particolare p. 43).

³⁴ J. Baltrusciaitis, *La scala terrestre*, cit, p. 5.

realizzi, che i suoi canti sieno parte del gran tutto sinfoniale degli spiriti, il cui ultimo accordo farà forse crollare per sempre le mura della nostra prigione» terrena³⁵. Non sorprende che il libro piacque, e piacque soprattutto il distico incipitario, impostato sul parallelismo e sull'antitesi: «Tutto il mio pensiero è bramosia del segreto delle stelle, / Tutta la mia vita è un chinarsi sull'abisso»³⁶: lo conobbe Boine, che lo ebbe per lettera da Eva in tedesco e in italiano, prodromo dell'avventura mancata dell'agosto 1914³⁷; e lo si trova, virgolettato, nei *Canti Orfici* di Campana (che più tardi, durante gli interrogatori del Pariani, cercò inutilmente di ricordare il nome dell'autore: «un poeta russo, un poeta del tempo dei Romanoff»)³⁸, ma che si riaffacciò alla memoria della stessa Eva, per l'occasione Magamal, nel suo primo *exploit* futurista, la tavola parolibera *Velocità* dell'*Italia Futurista*: «Velocità interna: superare crisi dopo crisi velocemente con equilibrio matematico. Trasformare lava rovente in ghiaccio. Giungere vertice e giù di nuovo precipitarsi nell'abisso»³⁹ (il punto di congiunzione, si può ipotizzare, fra fase mistica e fase futurista della sua esperienza culturale, ammesso che sia lecito, e non lo è, pensarle separate).

³⁵ *Ibid.*, pp. 89 e 10.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

³⁷ Cfr. la lettera di E. Kühn Amendola a Giovanni Boine, Florenz, 12 novembre 1911, in G. Boine, *Carteggio IV Giovanni Boine – Amici della «Voce» – Vari*, a cura di M. Marchione-S.E. Scalia, prefazione di G.V. Amoretti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979, pp. 272-273.

³⁸ La citazione del distico da parte di Campana si trova nel capitolo 14 di *La Notte*; le parole allo psichiatra in C. Pariani, *Vite non romanze di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 59.

³⁹ 1916, I, 10, p. 165.

Degli Amendola nuovamente a Roma, con Giovanni corrispondente dalla capitale per il *Resto del Carlino* e poi per il *Corriere della Sera* di Albertini, in via Paisiello 15 (siamo nel settembre del 1912 e vi rimarranno fino al 1917), ha dato un ritratto che non si può ignorare Giorgio, memorabile perché in sordina e falsamente reticente: dice tanto di più quanto per pudore finge di tacere, ostentando il catalogo della vita disordinata e della famiglia stravagante:

Anzitutto perché c'era mia madre, che era una straniera – russa, dicevano – nata a Vilno in Lituania, allora provincia dell'impero russo. Mia madre aveva i suoi lavori, i suoi amici, la sua corrispondenza personale. Usciva tutti i giorni e trascurava le faccende domestiche, affidate alle donne di servizio, per lo più a ore, che si succedevano rapidamente. Avevo già la sensazione che la mia famiglia fosse diversa non solo da quella dei miei ordinati parenti, nella quale le donne se ne stavano a casa, ma anche da quelle delle famiglie degli amici, tutte meno disordinate della nostra⁴⁰.

Nella «pittoresca bohème di casa Amendola»⁴¹ Giorgio comprende le soste nei caffè letterari, l'“Aragno” su tutti, o eleganti e al disopra delle possibilità economiche (e dunque attività, in ottica materna, «spirituale»), le serate a teatro, le divagazioni sentimentali e le fughe regolarmente rientrate: insomma e prima di tutti, Eva, la continua insoddisfazione, l'atmosfera di agitazione, la personalità eslege, per cui, però, oggi siamo qui a parlare di lei. Meglio, almeno allora, la moglie della famiglia coinquilina, la un tempo Myriam e ora borghesemente Maria Borgese, che garantiva presenza, attenzione, affetto e, non meno importante, qualche cena come e all'ora che si deve.

⁴⁰ G. Amendola, *Una scelta di vita*, cit., pp. 8-9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

La quotidianità si svolge nel perimetro circoscritto che va dal quartiere Ludovisi a via del Corso fino a piazza di Spagna, suo estremo confine⁴². In quest'area avviene la frequentazione dei cenacoli intellettuali nelle case borghesi degli amici letterati e artisti ma anche la visita assidua dei salotti prestigiosi dell'aristocrazia internazionale e capitolina, un contrasto percepito dal piccolo Giorgio che contrappone la semplice merenda offertagli da Teresa Labriola alla sontuosa accoglienza a Palazzo Taverna, residenza della Principessa di Venosa, cognata di Ferdinando Martini e sorella di Giacinta Marescotti⁴³. Il contrasto risulta ancora più evidente se si ricorda la familiarità degli Amendola con il salotto del conte Giuseppe Primoli i cui ospiti erano soliti incontrarsi presso l'Accademia di Francia a villa Medici e presso il suo palazzo – futuro Museo Napoleónico – in via dell'Orso⁴⁴. Il salotto riuniva «la société italienne active»⁴⁵ compresa una selezionata presenza femminile, tanto che, a ridosso del primo congresso organizzato dal Consiglio nazionale delle donne italiane (Roma, 23-30 aprile 1908), non

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁴⁴ I rapporti tra Primoli e Giovanni Amendola restano ancora da indagare, soprattutto nella chiave di un rapporto diplomatico-strategico con la comunità francese presente a Roma negli anni della grande guerra. Si ricordi, ad esempio, l'accenno di Giorgio «al simpatico conte Premoli [sic] [...], sempre cortese con la nostra famiglia» che «Allora premeva, naturalmente, per l'intervento dell'Italia a fianco della Francia» (G. Amendola, *Una scelta di vita*, cit., p. 26). Si segnala qui la presenza di alcune lettere inedite di Amendola a Giuseppe e a Luigi Primoli degli anni 1916-1922 presso l'«Archivio Campello» della «Fondazione Primoli» di Roma (scatola VI, inventario 101-102).

⁴⁵ J.J.M. Luchaire, *Confession d'un français moyen*, vol. I, 1876-1914, Olschki, Firenze 1965, p. 75.

sappiamo se e con quanta ironia, Primoli accoglieva la proposta del direttore dell'École Française, Louis Duchesne, di costituire un'accademia letteraria solo femminile: tra i membri d'onore annoverava la principessa di Venosa mentre escludeva le «féméinistes militantes, surtout celles qui parlent de suffrage politique», quindi anche Giacinta Marescotti, presidentessa del comitato pro-suffragio⁴⁶.

A Roma gli Amendola sono soliti frequentare la casa di Angelo Signorelli, loro medico di famiglia e marito di Olga Resnevic, lettone, medico anche lei, e soprattutto notevole traduttrice di Berdjaev, Dostoevskij, Cechov⁴⁷; una casa, quella dei Signorelli, che è il luogo di incontro dell'*intellighencija* russa in Italia, soprattutto dopo la vittoria bolscevica di ottobre, quando i coniugi si impegnano nella costituzione del «Comitato italiano di soccorso agli intellettuali russi», nato su istanza di Umberto Zanotti Bianco per portare la questione slava all'attenzione dell'Italia, facilitare gli scambi con gli intellettuali russi, prestando loro aiuti economici, logistici e diplomatici⁴⁸.

Eva frequenta anche i luoghi di incontro del collettivo futurista romano: il salotto di Orazia Belsito, moglie dello scultore Gio-

⁴⁶ Cfr. lettera di L. Duchesne a G. Primoli (20 janvier 1908) in M. Spaziani, *La corrispondenza tra Duchesne e il conte Primoli*, Collection de l'École française de Rome, Rome 1975, pp. 227-256, p. 245.

⁴⁷ Sul salotto romano dei Signorelli e sulla loro rete di amicizie italiane e internazionali cfr. O. Signorelli, *Una russa a Roma. Dall'archivio di Olga Resnevic Signorelli (1883-1973)*, a cura di E. Garetto, Cooperativa libraria IULM, Milano 1990 (il primo di una serie di contributi della Garetto sui Signorelli) e *Carteggio Papini Signorelli*, prefazione di M. Signorelli, Quaderni dell'Osservatore, Milano 1979.

⁴⁸ Sugli obiettivi del Comitato e la storia della sua fondazione nel 1922 rimandiamo a S. Santoro, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, FrancoAngeli, Milano 2005, pp. 49-50.

vanni Prini, la casa-studio di Giacomo Balla, quella della famiglia Cappa. A Roma avviene l'incontro con Marinetti (pare a seguito di un incauto invito a cena da parte di Amendola), e ha inizio la lunga e appassionata fase futurista (e al suo interno, in condivisione con il marito, interventista) che ha il periodo più intenso e pubblico dal 1916 al 1923. Sono gli anni dei suoi interventi sui maggiori periodici del movimento (*Roma futurista*, *Italia futurista*, *Cronache d'attualità*) e di una vasta produzione lirica e saggistica ancora inedita⁴⁹. Ma una parte significativa e originale della sua produzione letteraria di questi anni riguarda l'attività di mediatrice della letteratura russa in Italia a partire dalle sue traduzioni, tra le prime ad essere direttamente eseguite sul testo russo (fino al primo dopoguerra erano disponibili soprattutto versioni italiane «mozze, scorrette, e ricalcate in generale dal ricalco francese d'una traduzione o interpretazione tedesca»)⁵⁰. Mentre corregge le bozze della *Quadruplicè Radice*, traduce brani di Dostoevskij dai libri presi in prestito dalla Biblioteca Russa; nel 1915, grazie a Puccini e non è chiaro se per un silenzioso intervento economico di Signorelli, dà alle stampe *Ragazzi* presso lo Studio Editoriale Lombardo⁵¹. Sulla rivista *Rassegna contemporanea*, diretta da Giovanni Colonna di Cesari e Vincenzo Piccardi (dedicatario di una conferenza su Dostoevskij pronunciata da Eva al Lyceum di Firenze), prosegue la sua attività di diffusione della letteratura russa con

⁴⁹ Si veda l'indicazione delle carte inedite della Kühn che si conservano al Getty Research Institute di Los Angeles e alla Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani» di Riviera del Garda fornita da D. Di Leo, *Eva Amendola Kühn (Magamal)*, cit.

⁵⁰ G. Prezzolini, *Dostoevskij politico*, in *La Voce*, 1 agosto 1912, p. 864.

⁵¹ [F. Dostoevskij], *I Ragazzi*, trad. diretta dal russo di E. Kühn Amendola, Stab. Ed. Lombardo, Milano 1915.

scelte sempre significative: a un anno di distanza dall’edizione postuma del 1912, pubblica la prima traduzione italiana della novella tolstoiana *Diario di un pazzo*⁵² il cui tema – la testimonianza di un uomo tormentato da gravi attacchi di panico provocati dall’ossessione della morte e dalla ricerca disperata delle ragioni ultime; la sua guarigione a seguito della scelta di condurre una vita esemplata sulla testimonianza evangelica⁵³ – è certamente vicino alla sensibilità della traduttrice.

Sempre sulla *Rassegna* esce la sua versione dell’unico saggio compiuto delle progettate *Lettere sulla letteratura russa* di Dimitry Kolpinski, sfuggito alla condanna a morte per avere partecipato alla sommossa antizarista di Sveaborg e suicidatosi a Firenze nel 1912⁵⁴. Si tratta quindi dell’estremo omaggio a uno dei tanti intellettuali russi orbitanti nel *milieu* vociano, emigrati politici del primo periodo rivoluzionario, che avevano rinnegato gli ideali sociali e progressivi della gioventù e avevano abbracciato, in politica, il nazionalismo radicato nel cristianesimo ortodosso e, in letteratura, il simbolismo.

Il saggio è infatti dedicato a Valerij Jakovlevic Bryusov, capo del movimento e direttore di *Vesy*, e le pagine di Kolpinski dedicate all’ultimo suo lavoro, *Lo specchio delle ombre*, è una rassegna delle tematiche e parole d’ordine del simbolismo russo: il poeta è il sacerdote di un culto esoterico capace di penetrare

⁵² [L. Tolstoj], *Dal diario di un pazzo*, in *Rassegna contemporanea*, VI, 17, 10 settembre 1913, pp. 734-746.

⁵³ «Qui la luce m’illuminò interamente e divenni ciò che sono. Se non vi è niente di questo, esso prima di tutto non è e non dev’essere in me. E subito là, davanti la chiesa, distribuii tutto ciò che avevo con me, trentasei rubli, fra i poveri e tornai a casa a piedi, parlando col popolo...», *ibid.*, p. 746.

⁵⁴ D. Kolpinsky, *Lettere sulla letteratura russa*, in *Rassegna contemporanea*, VI, s. II, 9-10 maggio 1913, pp. 395-403.

il «segreto della vita»⁵⁵; la poesia si basa su due relazionali universali, cioè quella con la donna, radicata nel binomio «l'amore-voluttà», e quella con Dio; la poesia è dunque un'esperienza mistica ed estetica, che necessita la «caduta nell'abisso» e le «grida, [...] sangue e [...] lagrime amare» per creare la «Bella Immagine» attraverso la quale «scintillerà la rivelazione del Dio Ignoto per noi»⁵⁶. La vicinanza della Kühn a queste tematiche è profonda e necessaria per comprendere la sua lettura della personalità e dell'opera dostoevskiana che l'avvicina ai coevi commentatori russi protagonisti del movimento filosofico-religioso di primo Novecento, forse sugli altri a Vasilij Vasilevic Ròzanov.

Ne sono buona prova due saggi dedicati alla personalità e al pensiero di Dostoevskij che, insieme alle numerose traduzioni⁵⁷, le fanno meritare un posto non secondario nella dostoievskistica italiana di primo Novecento. Il primo di questi, intitolato *Il pensiero religioso e filosofico di F. Dostoevsky*, fu verosimilmente ultimato prima dell'autunno del 1915⁵⁸ ma apparve nel 1917 sulla rivista *Bilychnis*. La sede editoriale va letta in continuità con la collaborazione a *Coenobium* su cui era apparso il saggio dedicato a Schopenhauer: *Bilychnis*, periodico della scuola teologica battista di Roma, condivide con la rivista ticinese lo scopo di riaffermare il valore di una rinascita spirituale

⁵⁵ *Ibid.*, 396.

⁵⁶ *Ibid.*, 402-403.

⁵⁷ Per una bibliografia completa delle sue traduzioni dostoievskiane fino al 1945 si rimanda all'appendice bibliografica in A.M.V. Guarneri Ortolani, *Saggio sulla fortuna di Dostoevskij in Italia*, Cedam, Padova 1947, pp. 113 e ss.

⁵⁸ In una lettera inedita a Sibilla Aleramo datata Roma, 29 ottobre 1915 la Kühn, infatti, nomina il lavoro e asserisce di averlo quasi ultimato (Roma, Fondazione Gramsci, Archivio Aleramo, Corrispondenza, 386, 261).

d’ispirazione evangelica, sovraconfessionale, ecumenica e anti-dogmatica⁵⁹. In questa direzione si muove il contributo della Kühn che si propone come la premessa teorica introduttiva a una scelta antologica di passi dostoevkiani tratti da sue versioni – in parte già edite come nel caso delle traduzioni dai racconti usciti per le edizioni della *Voce* e in parte ancora inedite come quelle provenienti dai grandi romanzi ideologici (tra i quali *Delitto e castigo*, *l’Idiota*, *I fratelli Karamazov*) e dal *Diarario di uno scrittore* – organizzate in tre sezioni i cui titoli tracciano un *climax* ascendente dalle tenebre alla luce: la prima sezione è intitolata *Dubbio angoscioso, tristezza, buio, orrore*; la successiva *Luce, speranza, gioia, estasi*; quella conclusiva, *La tentazione*, è occupata dall’episodio del Grande Inquisitore dei *Karamazov*⁶⁰. Come ha mostrato Sergio Adamo, queste traduzioni vanno «nella direzione esplicita di ricerca di una sorta di rappresentatività all’interno del corpus delle opere dostoievskiane» centrata su un’indagine mirata a mettere in luce l’esperienza spirituale dello scrittore⁶¹. Ma il saggio su *Bilychnis* rappresenta soprattutto una *summa* del pensiero della Kühn, con temi già presenti nello studio su Schopenhauer ed altri che anticipano il secondo saggio di cui parleremo in conclusione. Centrale è l’idea che l’opera globale di Dostoevskij esprima la vera «essenza [...] dell’anima russa mistica» e al tempo stesso –

⁵⁹ L. Demofonti, *La riforma nell’Italia del primo Novecento: gruppi e riviste d’ispirazione evangelica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003, p. 1.

⁶⁰ E. Kühn Amendola, *Il pensiero religioso e filosofico di F. Dostoevsky*, in *Bilychnis*, VI, 1, 1917, pp. 5-10 seguito da Ead., *Dubbio angoscioso, tristezza, buio, orrore*, in *ibidem*, VI, 3, 1917, pp. 202-218; Ead., *Luce, speranza, gioia, estati*, in *ibidem*, VI, 4, 1917, pp. 262-277; Ead., *La tentazione*, in *ibidem*, VII, 3-4, 1918, pp. 170-177.

⁶¹ S. Adamo, *Dostoevskij in Italia*, cit., p. 80.

come già intuito da André Suarès citato in epigrafe – la più grande coscienza del mondo moderno⁶². La sua esperienza umana e letteraria riassume il vertice del pensiero occidentale (Nietzsche e Schopenhauer), si prolunga idealmente nell'avanguardia simbolista e riassume le «linee fondamentali del carattere cristiano»: Dostoevskij si è «“chinato sull'abisso”, come dice di sé un suo fratello spirituale: il poeta lituano Jurghis Baltrušaitis» e ne ha tratto la «più alta accettazione della vita» poiché ha compreso che il libero arbitrio ammette anche la scelta, per gli uomini, di essere schiavi e felici come vorrebbe il Grande Inquisitore; quindi anche la libertà di impedire la realizzazione del paradiso in terra evocato dal santo Zosima⁶³. Dostoevskij è dunque insignito del ruolo di portavoce del cristianesimo universale, che coincide con quello del popolo russo. In questa sede resta implicito quanto dichiarato nel secondo intervento, pubblicato a breve distanza nel 1919: l'attribuzione al popolo russo della missione di redimere il mondo riaffermando la validità della vera fede cristiana. Tra le due date il mutamento di prospettiva della Kühn: filorivoluzionaria nel febbraio 1917, è antirivoluzionaria nell'ottobre, dopo la vittoria bolscevica e quindi l'uscita della Russia dalla guerra⁶⁴.

Questo secondo saggio, intitolato *F. Dostoevsky come rappresentante della “Vera Russia”*, apparve, in appendice, nel volume cinquantanovesimo della collana «Cultura dell'An-

⁶² L'epigrafe, tratta da A. Suarès, *Dostojevski*, Cahiers de la Quinzaine, Paris 1911, recita: «Dostoievsky, le cœur le plus profond, la plus grande conscience du monde moderne» (E. Kühn Amendola, *Il pensiero religioso e filosofico di F. Dostoevsky*, cit., p. 5).

⁶³ E. Kühn Amendola, *Il pensiero religioso*, cit., p. 9.

⁶⁴ G. Amendola, *Una scelta di vita*, cit., p. 32.

ma»⁶⁵ insieme a tutti i materiali già editi su *Bilychnis*: oltre al saggio consacrato al pensiero religioso di Dostoevskij (a cui, in questa sede, è aggiunta la data «Firenze, 1912» probabilmente per stabilire una continuità tra il primo e l'ultimo lavoro dostoевскiano), l'integralità della scelta antologica con leggere variazioni nell'ordine della distribuzione dei passi. Il saggio in appendice non reca la firma dell'autore ma solo la data «Roma 1918». Ciononostante, alla luce della massiccia presenza di concetti da lei già espressi in suoi scritti editi e inediti, avanziamo la proposta di attribuirlo alla Kühn.

Nella prima parte è discussa la psicologia dello scrittore qui ricondotta, come già nel saggio sulla riforma manicomiale, alla sua natura «iperspirituale» che si esprimerebbe in precise abitudini lavorative e caratteristiche comportamentali che vale la pena ricordare anche come presumibile autoritratto di Eva: «Lavorava in fretta senz'ordine. – Era mite e violento nello stesso tempo. – I suoi difetti sono i difetti comuni di un tipo speciale dell'uomo *iperspirituale*. La vita quotidiana è per un iperspirituale dieci volte più difficile che per l'uomo normale quasi sempre ipermaterializzato. L'iperspirituale è simile ad

⁶⁵ *F. Dostoevsky come rappresentante della "Vera Russia"*, in F. Dostoevskij, *Pensieri*, scelti e tradotti da E. Amendola, Collana «Cultura dell'Anima», Carabba, Lanciano 1919, pp. 103-134. Papini seguiva con interesse l'uscita dei numeri di *Bilychnis*, chiedendo conferma a Olga Resnevic della qualità di quelle traduzioni. Accarezzava infatti il progetto di un'edizione, per la «Cultura dell'Anima», di passi tratti dalle opere di Dostoevskij da lui scelti. Per la traduzione incaricava prima Vladimir Cerina e quindi la stessa Resnevic. Cfr. lettera di G. Papini a Olga Resnevic da [Pieve S. Stefano], 13 giugno 1917: «Nel "Bylychnis" [sic] la Signora Amendola seguita a pubblicare frammenti di D<ostoevskij>. Son tradotti bene? Posso fidarmi?». *Carteggio inedito Papini-Signorelli*, a cura di M. Signorelli, in *L'osservatore politico letterario*, XXIV, 9, settembre 1978, pp. 54-55.

una fiamma, ma è incapace di reagire contro le forze brutali, ottuse dalla materia»⁶⁶. Nella definizione della personalità di Dostoevskij e dei suoi personaggi vengono reimpiegate molte intuizioni già presenti nel saggio su *Bilychnis* ed altre nuove se ne aggiungono anche grazie alla lettura – importante per la Kühn – de *L'Hérédo* di Alphonse Daudet, sostenitore, contro i deterministi che negano il libero arbitrio, della possibilità di una piena realizzazione personale ottenibile con la vittoria del «*soi*» (la personalità ingenita «sorgente di ogni opera geniale, di ogni atto eroico») sul «*moi*» (la componente ereditaria)⁶⁷.

La seconda parte del saggio considera, invece, la concezione politica dello scrittore sintetizzata nel liberalismo politico e nazionalismo messianico intesi come antitesi del collettivismo e materialismo marxista⁶⁸. Il Dostoevskij che qui interessa è soprattutto quello conservatore e slavofilo di *Diario di uno scrittore*, interprete dell'autentico spirito russo: antiborghese, anti-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 121. In termini molto simili è descritto il carattere tipo dell'«iperspirituale» nel saggio sulla riforma dei manicomì: questi individui reagiscono, alla «pressione delle forze materiali ottuse che [li] schiacciano», dimostrando «senza volere una *violenza* eccessiva [...]. *Mitti e fini* [...] sono costretti ad apparire estremamente crudeli e violenti». Citiamo da C. Salaris, *Profilo di Eva Kühn*, cit., p. 115.

⁶⁷ F. Dostoevsky come rappresentante della "Vera Russia", cit., p. 120. La notizia che la Kühn conosceva e apprezzava *L'Hérédo* «libro geniale e benefico» la traiamo da una sua lettera inedita a Sibilla Aleramo datata [Roma], 14 marzo 1917 (Roma, Fondazione Gramsci, Archivio Aleramo, Corrispondenza, 405, 65).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 106: «Il mio compito è di tracciарvi le linee fondamentali del nazionalismo liberale di Dostoevsky. Dico "liberale" perché con pieno diritto egli stesso si è definito "il più liberale dei liberali perché mai acquietato." Il "quietismo", secondo Dostoevsky non può mai "accordarsi col liberalismo" e Dostoevsky ha ragione: il più grande nemico del liberalismo è il Dio del quieto-vivere, il dio della "Pagnotta", della "vacca sazia" che è l'idolo dei signori marxisti».

socialista, antitedesco e cioè «nemico feroce e mortale del socialismo, di questa merce odiosa e piatta d'esportazione tedesca [...] che era per lui una offesa alle leggi fondamentali della psiche umana, una offesa alla libertà dell'uomo, un disconoscere idiota del vero fondamento di qualunque grandezza nazionale»⁶⁹. Uomo «nuovo» e predicatore di una «nuova parola»⁷⁰, Dostoevskij avrebbe riconosciuto la missione storica della nazione russa, «unica fra le grandi nazioni d'Europa che ha saltato il Medioevo»⁷¹, di riaffermare i valori del vero cristianesimo nel mondo e di sconfiggere il male. Ciononostante era rimasto inascoltato: lo dimostrava «il fenomeno mostruoso del 1917», le cui responsabilità storiche sono qui attribuite alla debolezza della classe colta nel reprimere la diffusione dell'ideale socialista, percepito come forza antinazionale importata dall'estero. Lo stesso concetto di «democrazia», intesa secondo la dottrina socialista come forma di sovranità popolare fondata sui principi dell'equalitarismo e della laicità, non sarebbe applicabile alla Russia la cui componente maggioritaria, quella contadina, ama definirsi *«Krestianin*, sinonimo di *cristiano*, di colui, che porta la “croce”», una parola, questa, che «svela l'ideale supremo del popolo russo: l'ideale del Cristo»⁷². La rivoluzione bolscevica, e con questa la nuova attenzione al movimento operaio e ai nuclei urbani rivoluzionari, rappresentava insomma un tradimento del vero spirito nazionale russo agevolando l'idea di un bolscevismo sostenuto da potenze straniere in odio allo zarismo, comunque figlio di una cultura nazionale. La questione contadina – capitale per la storia russa – è qui trattata riprendendo un tema già sviluppato dalla Kühn: la valutazione posi-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷² *Ibid.*, p. 124.

tiva della proposta di riforma agraria avanzata da George che aveva denunciato il brutale contrasto tra la giustizia naturale e il sistema feudale e mostrato la via perché la terra fosse restituita ai lavoratori senza però rinunciare al principio cardine dell'iniziativa individuale e ammettendo una tassazione graduale dello Stato su ogni lotto di terra coltivata. Nell'articolo, infatti, la proposta di George è avvicinata al pensiero di Dostoevskij che, senza conoscerne le «teorie geniali e antimarxiste», ne avrebbe intuito l'idea cardine, cioè quella della «nazionalizzazione della terra» senza i «mezzi barbari di una espropriazione ingiusta, ma tramite riforme sensate e graduate, trasformando i grandi latifondi in società di affittanze collettive», ed estendendo quindi la sfera della proprietà ai contadini trasformati in depositari di diritto di cittadinanza⁷³.

Il saggio interessa insomma anche come testimonianza della percezione, condivisa da una parte dell'*intelligencija* russa anti-bolscevica, del processo di disintegrazione dell'impero zarista, dal suo ingresso nella Grande Guerra allo scoppio della rivoluzione; una riflessione che, nell'*Appello futurista al popolo d'Italia*, la Kühn adatta alla storia politica della penisola, invitando gli italiani ad abbracciare il loro vero spirito nazionale, ovvero a riconnettersi alle istanze popolari del Risorgimento e all'ufficio pedagogico del socialismo mazziniano, avversario del marxismo e contrario alle lotta di classe:

⁷³ *Ibid.*, p. 128.

Noi vogliamo *giustizia sociale e libertà dell'individuo che è sacra.*

E perciò dividiamo i poveri carcerati del Lenin.

Cooperazione, sì! Ma non comunismo alla Trotzky.

Il «*bolscevismo*» è per gli schiavi, non per gli eredi spirituali dei grandi geni.

La nostra fede è quella di Mazzini che disse:

«solo alzando la produzione della terra, daremo l'agiatezza a tutte le classi».

E perciò, fratelli – lavoratori – arditi, nelle vostre mani sta la grandezza d'Italia!⁷⁴

Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli

SOMMARIO

L'articolo approfondisce alcuni aspetti della biografia e della produzione di Eva Kühn negli anni 1905-1919, con particolare attenzione alla sua attività di traduttrice dal russo e di interprete di Dostoevskij. Il 1919 coincide con l'uscita, nell'ambito della collana «Cultura dell'Anima», dei *Pensieri* di Dostoevskij, scelti e tradotti dalla Kühn. L'ultima parte dell'articolo è dedicata all'analisi di questo volume e, in particolare, di un saggio collocato in appendice, *F. Dostoevsky come rappresentante della "Vera Russia"*, che riteniamo di potere attribuire alla Kühn.

SUMMARY

This work delves into some aspects of Eva Kühn's biography and production in the years 1905-1919, with particular attention to her work as a translator from Russian and as an interpreter of

⁷⁴ Magamal [pseud], *Appello futurista al popolo d'Italia*, in *Roma futurista*, II, 35, 24 agosto 1919, p. 3.

Dostoevsky's political and philosophical reflection. The year 1919 is also the year of the publication of *Pensieri*, a selection of Dostoevsky's philosophical and religious thoughts, chosen and translated by Kühn and published in the book series «Cultura dell'Anima». The last part of the present work is devoted to the analysis of this latter volume and, in particular, of the essay in its appendix: *F. Dostoevsky come rappresentante della "Vera Russia"* (F. Dostoevsky as representative of the "True Russia"), which, in our opinion, can be attributed to Kühn.

V. «Al di là del futurismo».
Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni

di *Francesca Tomassini*

Nel luglio del 1913, dopo un soggiorno a Sorrento e l'ennesimo sfortunato amore con il poeta e scrittore Vincenzo Gerace, ospite consueto di casa Croce¹, Sibilla Aleramo arriva a Milano, dove incontra la fedele amica Alessandrina Ravizza, il poe-

¹ Si veda il ricordo scritto da Sibilla sull'incontro avvenuto con Croce in quel periodo, in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, a cura di B. Conti-A.Morino, Feltrinelli, Milano 1981, p. 83: «Croce, io l'avevo conosciuto nella primavera del 1913, quando vivevo a Capo di Sorrento: fui invitata due volte a colazione a casa sua a Napoli, tramite Vincenzo Gerace ch'era tra gli assidui di casa Croce, e che veniva a trovarmi a Sorrento la domenica. La casa di Croce era fin d'allora un'immensa biblioteca [...]. Fra tutta la carta stampata metteva una nota di gaiezza – o spensieratezza che dir si voglia – la giovane amante di Croce, Donna Nella, bellissima popolana, senza cultura di sorta, ma esuberante, festosa. [...] Nella conversazione, a tavola, Croce era molto ‘spassoso’, come si dice in napoletano: pieno di aneddoti, ora caustici ora salaci: un genere per il quale non ho mai avuto grande attenzione. Con me era molto cortese: Gerace mi riferì la definizione data di me in quel tempo: “pellegrina d'amore”». Cfr. anche la lettera inviata da Croce a Sibilla il 18 luglio 1913 nella quale la consola per l'amore fallito con Gerace e non manca di trasmetterle anche le sue perplessità relative a *Una donna*: «lessi il suo libro, che giudicai dominato e tiranneggiato da un'idea affatto falsa della realtà e della vita. [...] Voi siete priva di volontà, e ricca di *passione* e *d'istinto*», *ibidem*.

ta Marino Moretti (conosciuto tramite Alfredo Panzini)² e Filippo Tommaso Marinetti, con il quale condivideva uno scambio epistolare già dall'autunno dell'anno precedente quando il poeta futurista aveva provveduto a inviarle del materiale sull'avanguardia per permetterle di documentarsi e scriverne un articolo da pubblicare poi su una rivista russa³.

Parlare di un'adesione di Sibilla al movimento futurista in quell'autunno del 1913 sarebbe azzardato, ma si può invece riflettere sull'interesse che la scrittrice dimostra nei confronti di questa rivoluzionaria avanguardia artistica, in quanto movimento di rottura animato da alcune delle personalità artistiche e letterarie più geniali del secolo scorso. Non è nei contenuti eccessivamente provocatori e interventisti o nei proclami misogini (dirompenti soprattutto nel primo periodo futurista) che va, infatti, individuato il punto di contatto con la parabola artistica di Aleramo ma piuttosto nel vitalismo insito nella nuova concezione d'arte proposta e nel dinamismo intellettuale dei

² Sibilla aveva conosciuto Moretti tramite Panzini, il quale la esorta a collaborare con la rivista *La Grande Illustrazione*, diretta dal pittore Basilio Cascella a cui, tra gli altri, collaborarono: Bistolfi, Boccioni, Sartorio e Spadin, per quanto riguarda la veste grafica; e Gozzano, Guglielminetti, Deledda, Sbarbaro, Tozzi, Bellonci, Moretti per la sezione letteraria.

³ Cfr. la lettera di Marinetti riportata in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 87: «Gentilissima amica, Le faccio mandare fotografie di quadri futuristi, con le indicazioni, ai lati o sul dorso, del verso per cui devono essere interpretati. Le faccio mandare inoltre *Versi liberi* di Buzzi e *L'Incendiario* di Palazzeschi, con molti Manifesti e alcune riviste interessanti. Mi scriva se le occorre ancora qualche altro opuscolo o libro, per l'articolo che Ella prepara». Anche Prezzolini si era preoccupato di farle avere i primi numeri di *Lacerba*, già prima che Sibilla arrivasse a Milano, per informarla delle nuove tendenze futuriste.

suoi esponenti volti a realizzare un'esperienza estetica capace di mantenere uno stretto rapporto con l'attualità e con la vita stessa⁴.

Fondamentali in questo processo di avvicinamento furono per Sibilla due rapporti: quello con Filippo Tommaso Marinetti e, ancor di più, quello con l'artista Umberto Boccioni, con il quale visse una breve ma intensa passione amorosa. I due, come è noto, erano tra i più accessi esponenti del coeso gruppo dei futuristi milanesi intento a estendere l'influenza avanguardista su uno spazio geografico che fosse anche extra nazionale. Milano rivestiva, in questi anni, un ruolo di primaria importanza per la diffusione dell'arte futurista, basti pensare

⁴ Cfr. La lettera scritta da Aleramo e Boccioni, citata *ibidem*, p. 93: «Hai invece parlato sul serio della mia troppa *aderenza alla vita...* Amico mio, devi avere un grano di ragione. Sì, sono donna, sono umana. Tutto ciò che la mia intelligenza ha riconosciuto dacché s'è destata, tutto ciò che il mio spirito ha dominato, non impedisce alla mie fibre di mantenersi materne, non impedisce che io abbia un senso di calore e di tenerezza e di rispetto per tutto quanto è *vita*, semplice vita genuina». Si veda anche la riflessione a tal proposito di Rita Guerricchio: «Si potrebbe parlare del consenso di Sibilla al futurismo, nei termini in cui Papini aveva definito il proprio, frutto non tanto di “dedizione o conversione”, tanto di “volontaria alleanza contro nemici comuni”»: R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Nistri-Lischia, Pisa 1974, p. 149.

che era la città nella quale viveva e operava Marinetti sin dalla fine dei suoi studi universitari⁵.

Nell'archivio Aleramo custodito presso la Fondazione Antonio Gramsci di Roma, che conserva tutto il materiale raccolto in vita e lasciato poi in eredità dalla scrittrice a Palmiro Togliatti e Ranuccio Bianchi Bandinelli e che annovera una vastissima mole di corrispondenza compresa tra il 1887-1960 (oltre che

⁵ Ma non fu certo l'unico centro geografico promotore dell'avanguardia, soprattutto nei suoi primi anni di vita. Si ricordi, infatti, il grande interesse dimostrato per le provocatorie messe in scena e per le innovative trovate artistiche da città quali Napoli, Torino e Roma che ospitarono alcune tra le prime e più irriverente serate futuriste. Sull'argomento cfr. P. Gaborik, *Lo spettacolo del futurismo*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, vol. III, a cura di G. Pedullà-S. Luzzato, Einaudi, Torino 2011, pp. 408-419.

appunti, note, manoscritti, giornali, ritagli e fotografie)⁶, sono reperibili in tutto 8 lettere mandate da Marinetti a Aleramo, 7 delle quali inviate proprio tra il 1913 e il 1916 (ne risultano pubblicate 4 in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*).

Fu proprio Marinetti a presentare Umberto Boccioni a Sibilla e dopo un primo incontro avvenuto già durante l'estate del 1913, i due si rividero a settembre, come rievocato dall'autrice in uno scritto dal titolo *Senza motivo*, pubblicato su *La Voce* il 6 novembre 1913, testo che si rivela particolarmente utile per evidenziare le prime impressioni e i motivi che indussero la

⁶ Aleramo era consapevole dell'importanza del materiale epistolare da lei stessa conservato e curato (in modo maniacale) mentre era in vita e lasciato infine, dopo diverse modifiche apportate al testamento, al Partito Comunista Italiano che lo depositò poi, insieme a tutte le altre carte, alla Fondazione Istituto Gramsci. La *Corrispondenza* del Fondo Aleramo è oggi catalogata secondo una serie in ordine alfabetico e una in ordine cronologico che raccoglie materiale inviato da diversi e numerosi mittenti. Qui di seguito si elencano i carteggi pubblicati, quasi tutti con esponenti della cultura a lei coeva con cui ebbe anche relazioni sentimentali: S. Slataper, *Lettere a Sibilla Aleramo*, in Id., *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano 1950; V. Cardarelli, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, a cura di G.A. Cibotto-B. Blasi, Newton & Compton, Roma 1974; G. Boine, *Carteggio*, IV, a cura di M. Marchionne-S.E. Scalia, Edizioni di Storia Contemporanea, Roma 1979; S. Aleramo, *Lettere d'amore a Lina*, a cura di A. Cenni, Savelli, Roma 1982; C. Rebora, *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. Folli, Scheiwiller, Milano 1986; S. Aleramo-D. Campana, *Quel viaggio chiamato amore*, a cura di B. Conti, Ed. Riuniti, Roma 1987, ora Feltrinelli, Milano 2000; S. Aleramo-A. Baldini, *Carteggio (1915-1955)*, a cura di M.C. Angelini, Edizioni scientifiche nazionali, Napoli 1997; S. Aleramo-S. Quasimodo, *Lettere d'amore*, Nicolodi, Rovereto 2001.

scrittrice ad avvicinarsi all’ambiente futurista milanese e alla stessa città lombarda⁷.

Ma veniamo ora all’analisi del carteggio, molto cospicuo, tra Sibilla e Boccioni: sono interamente pubblicate 21 lettere⁸ ma nell’archivio Aleramo sono conservati in tutto ben 110 documenti autografi che riportano lettere, minute e parole scambiate tra Sibilla e Boccioni tra l’estate del 1913 e tutto il 1914 (molte sono senza data ma tramite l’analisi del contenuto è possibile comunque collocarle in questo lasso di tempo), e la-

⁷ «Autunno a Milano [...]. Nessuna cosa è interamente muta, mai. Ho consentito l’altro giorno al pittore futurista Boccioni allorché, indicandomi le stonature franche di certe cimase gialle di trams e di certe piume viola in capo ad una mondana, integranti violentemente il turbine e il fracasso della metropoli, mi diceva: sono espressioni spontanee della realtà, nuovi elementi naturali, altrettanto ispiratori di quelli che le sensibilità pittoriche del passato credettero di poter cogliere soltanto nei campi e nei boschi... Sì. E bisogna scoprire il ritmo secreto di ogni genuina e necessaria manifestazione di vita e di tempo, e in un certo modo legittimare, insignire di una nuova nobiltà estetica le emozioni che ne derivano»: Ora in S. Aleramo, *Andando e stando*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 28-31, p. 28. Si veda anche la ricostruzione di quel primo incontro in G. Agnese, *Vita di Boccioni*, Camunia, Firenze 1996, p. 309: «Tavola per quattro a Milano, nel luglio del 1913. C’è Marinetti con Boccioni e Russolo. E c’è una scrittrice che ha fatto un lungo viaggio per conoscerlo e per saperne di più, di lui e del Futurismo. È una scrittrice molto nota: Sibilla Aleramo [...]. Vino fresco, una sera afosa. Si discute ovviamente d’arte e di letteratura». Nel raccontare, attraverso il materiale epistolare, il tormentato rapporto tra Sibilla e Boccioni, Agnese tende a evidenziare i toni sofferenti e l’insistenza della donna rifiutata mettendo però in secondo piano l’incontro/scontro intellettuale che intercorse tra i due e l’interpretazione, seppur non sempre lucida e imparziale, che Aleramo seppe dare del Futurismo letterario e artistico.

⁸ Cfr. *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., pp. 88-105.

sciano emergere con chiarezza un rapporto caratterizzato dalle deluse richieste di attenzione, espresse con toni melanconici e languidi, di Sibilla e dalla reiterata volontà di Boccioni di marcire una distanza emotiva e sentimentale nei confronti della scrittrice. Ma tra le carte è possibile anche rintracciare una naturale lontananza artistica, che sembra opportuno far emergere con chiarezza, tra la concezione letteraria di Aleramo e la ricerca di una rivolta contro ogni eredità culturale propria del futurismo e abbracciata dallo scultore.

Cronologicamente, una delle prime minute di lettera conservata, risale al 27 luglio 1913 (inedita), inviata da Sibilla a Umberto da Greco Milanese:

Parto per il lago di Lugano anzi che per Napoli [...]. Credo che mi metterò senz'altro a lavorare. E credo anche che mi deciderò a passar l'inverno a Milano. Vedremo che cosa la città saprà darmi in cambio dei lontani paesaggi da voi detestati. Intanto in questi giorni qualcosa insieme io e voi abbiamo creato, che non sappiamo dire ancora in qual senso si svilupperà, ma che è. Io ne sono contenta e penso che possiate esserlo anche voi [...].

Vi manderò il prossimo libro e mi farà piacere che lo leggiate: è vita superata da tanto tempo, come quella dei vostri primissimi lavori, ma vale in quanto documento. Vi spedirò anche alcuni degli articoli del periodo di transizione. Con tutto ciò non mi conoscete molto di più, ma forse vi si faran più chiari alcuni degli argomenti che abbiam ieri agirato un po' torbidamente.

Scrivetemi. E arrivederci

Già da queste righe, risalenti al periodo iniziale del legame con Boccioni, si nota come il rapporto tra i due si costruì sin da subito su una contrapposizione, un incontro-scontro letterario destinato a un cortocircuito emotivo incapace di trovare una sintesi: nella lettera viene, infatti, rimarcata la netta distanza, tra un “voi” con il quale la scrittrice, rivolgendosi a Boccioni, identifica i futuristi (animati dal rifiuto di tutto ciò che è tradizione e tradizionale come i «lontani paesaggi da voi detestati» citati nel brano) e l’«Io» di Sibilla, sempre intenta a ritagliarsi uno spazio di solitudine e di isolamento intellettuale nell’attenta costruzione dell’immagine mitizzata di sé che viene definendosi attraverso la sua scrittura (privata e letteraria) sin dagli anni dell’amore con Cena, quando Rina Pierangeli Faccio divenne Sibilla Aleramo⁹. E poi, nella minuta, si legge la creazione da parte dell’autrice di un *noi* che diventa oggetto d’amore mitizzato nella sua inconsistenza, capace di alimentarsi autonomamente in un’attesa che amplifica il desiderio inesaudito e la sete d’amore non appagata.

⁹ Cfr. quanto ricorda Sibilla: «nel tempo di Cena io acquistai molte delle attitudini che dovevano poi per sempre caratterizzarmi; divenni libera amante, divenni scrittrice, imposi alla società la mia ribellione e la mia audacia: e il mio nome si mutò in quello che porto. Mito di Sibilla Aleramo risale ad allora, se ben dopo s’accrebbe oltre ogni previsione»: S. Aleramo, *Un amore insolito*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 326-327.

Nelle lettere a Boccioni, Aleramo innesca così un vero e proprio meccanismo narrativo (nonostante si tratti di scrittura epistolare) che racconta e anticipa la «contrapposizione chiara di un’immagine di grandezza femminile, che è pienezza di vita e forza creativa, alla “lamentosa parola” dell’uomo, alla sua sostanziale “sterilità”»¹⁰ sperimentata poi nel *Passaggio* (1919), «prossimo libro» cui l’autrice fa cenno nelle righe sopra citate. Come ricordato dopo anni di distanza nei suoi *Diari*, infatti, il rapporto con l’artista futurista e l’importante mole di lettere a lui scritte per raccontare il suo amore impossibile, è legato ad alcuni dei nuclei tematici e strutturali del *Passaggio*: «Forse Umberto è stato il mio amore più appassionato, nel momento più fulgido dei miei anni mentre scrivevo le prime pagine de *Il Passaggio* e acquistavo la coscienza della mia individualità

¹⁰ L. Melandri, *Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di F. Contorbia-L. Melandri-A. Morino, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 39-59, p. 48.

come non l'avevo raggiunta completa né con Cena¹¹, né con Cardarelli, né con Papini¹². Un'individualità femminile quindi da esaltare e da celebrare che prenderà forma nelle pagine del *Passaggio* nelle quali il racconto autobiografico ripercorso, for-

¹¹ Si veda quanto scrive Aleramo riguardo ai sostanziosi interventi di Cena sulla stesura di *Una donna*, intromissione che negò la sua totale autonomia di scrittrice: «Cena [...] m'aveva fatto opportune osservazioni, indicandomi ov'era necessario abbreviare e sviluppare, e insistito perché togliessi, nell'ultima parte, tutto quanto riguardasse Felice [Damiani]. Perché risultasse senza equivoci che non per un uomo m'ero risolta al taglio della mia vita. Sotto un certo aspetto egli aveva avuto ragione: ancor oggi molti trovano che il valore persuasivo di quella conclusione sta nell'assenza di qualsiasi elemento amoroso e romantico [...]. Ma io avevo ceduto esitando, col senso di commettere peccato – "Il solo vero peccato della mia vita" scrissi più tardi nel *Passaggio* [...]. Ne portai, ne porto ancora il rimorso. Era per amore che avevo ceduto, comprendendo che Cena mi chiedeva qual sacrificio, perché non si sapesse che avevo amato un altro prima di lui»: S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., pp. 334-335. Come notato da Zancan, Sibilla attribuì al compagno «due funzioni, l'una positiva, appena accennata, di suo interlocutore nella revisione del testo, l'altra distruttiva, di censore del vero della vita»: M. Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*. t. I. *L'età della crisi*, dir. A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 101-143, p. 104. La scrittrice affiderà alle pagine del *Passaggio* la confessione del passato amore con Felice Damiani precedentemente omesso in *Una donna*: «Dissi che nessuno m'incitava all'atto terribile, e che non per amore d'un altro uomo m'esponevo così a perdere per sempre la mia creatura: anche ciò era vero. Ma una cosa fu tacita, allora e più tardi nel mio libro. Non era per amore d'un altro ch'io mi liberavo: ma io amavo un altr'uomo»: Le citazioni de *Il passaggio* sono tratte dall'edizione: S. Aleramo, *Il Passaggio*, a cura di B. Conti, Serra e Riva, Milano 1985, qui pp. 23-24 (ristampa dell'edizione pubblicata da Treves nel 1919, seguita da quella di Bemporat del 19120 e poi dalla mondadoriana del 1932).

¹² Citato in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 87.

temente liricizzato rispetto allo stile narrativo dispiegato in *Una donna* (1906), è però anche intriso di quel senso di solitudine gloriosa che riguarda *in primis* lo stato d'animo dell'autrice ma tocca anche le corde di un sentimento condivisibile dalla donna novecentesca: «Ascoltati nella tua sostanza, donna, ch'è tua soltanto: fa di udire quel ch'essa per sé richiede, tu sola lo puoi, nessuno varrebbe ad aiutarti, ascolta, di là d'ogni sentimento e d'ogni idea»¹³. Con *Il Passaggio* Aleramo tenta un nuovo racconto di sé, nel quale viene a mancare il messaggio di denuncia sociale sottolineato nel precedente romanzo ma dove diventa centrale l'individualità emotiva e sentimentale della scrittrice alle prese con i suoi amori falliti. Il cambiamento dell'intento letterario è fortemente legato a quella ricerca di affermazione come donna-letterata nel panorama culturale italiano, tema a mio avviso presente anche nelle lettere a Boccioni, in cui l'autrice, accanto alle suppliche d'amore rifiutato, tenta comunque di attestare l'unicità della propria scrittura e di rimarcare la sua dedizione al lavoro letterario.

Tornando al carteggio, qualche giorno dopo la minuta precedentemente citata, Sibilla, mentre si trova in villeggiatura sul lago di Lugano in compagnia dell'amico Rosso di San Secondo, torna a scrivere a Boccioni e, oltre a calcare la mano su temi e motivi già trattati, introduce quello che diventerà un altro fondamentale argomento di discussione: il rapporto tra il futurismo italiano e l'ambiente avanguardistico francese. Si ricordi che fu proprio Boccioni a convincere Sibilla ad accettare nel novembre 1913 l'ospitalità a Parigi nel salotto di Madame Aurel, vivace autrice e intellettuale, con la quale Aleramo era in contatto epistolare dopo aver letto il suo *Le Couple* e alla quale dedica un articolo scritto prima della sua partenza per la

¹³ S. Aleramo, *Il Passaggio*, cit., pp. 33-34.

Francia e poi pubblicato su *Il Marzocco* il 18 gennaio 1914, intitolato *La pensierosa*¹⁴.

30-7-1913 Gandria – lago di Lugano

V'ho mai raccontato che un mattino dello scorso inverno a Sorrento, mentr'ero inchiodata a letto dal male¹⁵, ho provato una felicità insopprimibile in seguito alla lettura d'un articolo sul cubismo di Apollinaire¹⁶? In quel momento che ho afferrato con lo spirito il valore immenso di questo tentativo e di questi inizi di scoperte: e non so da quant'anni non avevo più avuto un tal fremito di piacere. Astrazione? Tanto per intenderci sì. Ma voi sapete, credo, che nessun altro piacere come questo detto astratto è così umano, attinge così le nostre vene. Attimi tali, a distanza d'anni, perpetrano in noi la giovinezza. Chissà se qualcosa di analogo avete sentito voi quando, a quel tavolo di caffè in Galleria, v'ho parlato della mia appassionata volontà di creare con l'amore un'esistenza più grande? Io non vi

¹⁴ Cfr. lettera di Aleramo a d'Annunzio: «Parigi, 19 Dic. 1913, sera [...] Eccovi un duplucato delle bozze dell'articolo che ho scritto su Aurel quand'ero ancora in Italia e non conoscevo che i suoi libri. Ancora non trova posto nel Marzocco. Forse non vi annoierà leggerlo, poiché vi interessa l'incontro fra Aurel e me», cit. in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., p. 107.

¹⁵ Mentre si trova a Sorrento Sibilla è costretta a letto da un forte attacco di neuroartrite.

¹⁶ Si veda quanto scrive Antonio Saccone riguardo al rapporto tra il futurismo italiano e Apollinaire proprio intorno al 1913: «Da evidenziare è [...] l'apertura alla cultura artistico-letteraria delle avanguardie europee: rilevantissimi sono, in tale direzione, gli apporti di Max Jacob e di Guillaume Apollinaire, che, nel suo "manifesto-sintesi" *L'Antitradizione futurista* (15 settembre 1913), esalta le parole in libertà (da lui più tardi aspramente sconfessate), ponendo così le basi per una liaison tra cubismo e futurismo, della quale aspira ad assumete la direzione»: A. Saccone, *Futurismo*, Editalia, Roma 2000, p. 62.

guardavo [...] ma vi ho inteso un istante tremare fino alla radice del vostro essere. No? Con tutto il vostro desiderio di rinnovare la vita, come anche la vostra vita per tanti lati ancora stagna!

Quella sera, mentre si scherzava con Marinetti, avete colto qualcuna delle vostre contraddizioni? Altro che il dissidio tra il mio intelletto e il mio sentimento, caro! Tutta la mia vita è fatta per accordare queste due energie ugualmente necessarie. Voi credete risolvere la difficoltà negando una delle due forze. [...] Non parlo di Marinetti ma di voi. Non abbiate paura ch'io abbia intenzioni apostoliche, in nome di tutto il vostro futuro! Mi domando semplicemente che cosa significherà col tempo questo fatto ch'io e voi ci siamo incontrati. Mi domando se voi, che immaginate d'aver vinto tutti i pregiudizi, sapeste guardare in me, e nei sentimenti che via via io vi susciterò, con quello stesso occhio ingenuo con cui guardate nelle cose che la vostra arte vuol esprimere. [...]

Questa lettera è il primo mio segno d'attività dacchè ho lasciato Milano; e va a voi; come di diritto, perché è il vostro pensiero che mi ha scossa a superare l'enorme stanchezza nella quale sono piombata dopo la risoluzione che sapete¹⁷.

La minuta di lettera interessa da più punti di vista. Innanzitutto aiuta a tracciare la linea di tendenza del progetto letterario dell'autrice nei primi anni Dieci: intenta nella costruzione di una poetica capace di mantenere sempre ben saldo il legame tra arte e vita, fedele a quello che lei stessa definiva il suo «punto d'onore [...] prima vivere, poi poetare»¹⁸ ma capace anche di discostarsi dal modello narrativo proposto con *Una donna*, che era stato più vicino a «un insieme di pagine scritte come confessione, senza obiettivi d'arte; [...] quasi un insieme di note di diario ricostruite dalla memoria, destinato ad essere

¹⁷ Lettera parzialmente citata in R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., p. 153.

¹⁸ S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., p. 12.

selezionato e plasmato in un’ulteriore elaborazione [...]. Un’idea di un libro esemplare»¹⁹.

Il secondo aspetto da sottolineare è il tono dissacrante, quasi ironico, con il quale Aleramo si rivolge a Boccioni quale figura di riferimento dei futuristi: se da una parte esalta l’arte dello scultore perché capace di scuotere il panorama intellettuale italiano e la sua stessa vena poetica e di dialogare con le più moderne correnti artistiche internazionali, dall’altra riconosce i limiti dei retorici e perentori enunciati dai futuristi («Non abbiate paura ch’io abbia intenzioni apostoliche, in nome di tutto il vostro futuro!») ai quali si rivolge sempre con un «voi» mirato a sottolineare la distanza da chi scrive.

È certo poi possibile anche rintracciare, in queste lettere, rare ma esplicite dichiarazioni dell’autrice di vicinanza all’avanguardia che sembrerebbero però dettate soprattutto dalla volontà di conquistare l’ammirazione e l’amore di Boccioni più che da una corrispondenza intellettuale che invece non trova reale corrispondenza²⁰. Una minuta di lettera senza data, fascicolata però nel Fondo Aleramo tra le carte del periodo parigino, conferma il pensiero di Sibilla che non lesina commenti critici nei confronti soprattutto del futurismo letterario di stampo marinettiano, rivendicando con forza la sua onestà intellettuale e la sua libertà di giudizio nel commentare l’avan-

¹⁹ M. Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, cit., p. 105.

²⁰ Come si può leggere in una minuta di lettera scritta a Parigi, il 29 dicembre 1913: «M’è giunta *Lacerba* del 15, resoconto della serata fiorentina. Ho letto per intero. Sono con voi, contro gli altri, è inutile ripeterlo. Ha ragione Marinetti, ha ragione Papini, hai ragione tu. Tu più di loro; perché crei mentre essi soltanto parlano. Da lontano o da vicino, sarò con voi, affermerò la mia stima e la mia fede nella vostra azione, vi difenderò con tutta la mia coscienza.

Questo per il *futurismo*».

guardia e nel saperne riconoscere le caratteristiche degne di elogio:

Che Marinetti sia spesso superficiale, non l'ho scoperto io per la prima. Che tu sia superiore a lui e a tutti quanti come potenza creativa, e di molto, è cosa che pure già ti dissi senza nessuna intenzione di flatterie che non è nei miei sistemi. Che del futurismo io non curi quasi punto la teorica esemplificatrice, e stimi invece ciò che ne scaturisce in opere, lo dichiarai a te e a Marinetti fin da Roma. Ho scritto per la Russia a Sorrento un articolo di cordiale simpatia, se non di totale intelligenza, su voi altri. Quello stesso tranquillo accenno nello scrittarello c'uscirò nella Voce è un atto di riconoscimento e di fede in ciò che trovo di originale nella tua ispirazione. Caro amico – in questo momento è proprio soltanto l'amica che ti parla – io posso essere «balorda» nel sentire e nel giudicare e nell'esprimermi, ma ti garantisco che tu e Marinetti e i vostri compagni vi siete incontrati raramente in qualcuno che avesse la stessa sincera buona fervente volontà d'intendervi e di aiutarvi che ho avuto io e che ho. E intendere non vuol dire, tu lo sai, entusiasmo irriflessivo, e aiutare significa anche integrare, aggiungere il nostro particolar modo di essere a quello che sentiamo più affine nonostante tutte le divergenze...

Viene quindi mostrandosi una norma di comportamento che Aleramo mantiene nel corso della sua parabola letteraria: pur avendo la possibilità di partecipare attivamente ad un movimento, ad una corrente artistica emergente, trova il modo di rimanerne fuori spesso attraverso un legame sentimentale destinato a fallire: «ciò rientra si può dire nelle sue abitudini e nelle sue necessità biografico-artistiche»²¹.

L'inizio degli anni Dieci segna per Aleramo un passaggio determinato dall'interesse suscitato in lei dalle nuove prospettive

²¹ R. Guerriochio, *Storia di Sibilla*, cit., p. 150.

culturali proposte in Italia da autori quali d'Annunzio e Marinetti ma anche all'estero da Whitman o dalle correnti filosofiche nietzsiane: è questo il momento in cui comincia a trascurare la prosa narrativa (avvicinandosi invece alla prosa poetica) e l'attivismo politico di stampo prettamente femminista che avevano caratterizzato la sua prima produzione, per lasciare spazio ad una scrittura più lirica e creativa, il che «significava affinare la percezione della propria vita interiore e darle parola, renderla forte e riconoscibile. Da femminista volle diventare una scrittrice femminile»²². Il cambiamento in atto in questi anni trova riscontro anche nell'esplosione sia del numero dei corrispondenti sia delle note di taccuino riscontrabile nell'archivio Aleramo che segue, passo passo, le mosse e gli spostamenti dell'autrice tra la Campania, Milano e Parigi. Tra i grandi amori e le ancor più numerose amicizie, maschili e femminili, coltivate e strette in questo periodo si ricordano quelle con Slataper, Jahier, Agnoletti, Leonetta Cecchi, Dolores Prezzolini, Eleonora Duse e poi in Francia, Mauclair, Aurel e i traduttori Pier Paul Plan e Henri Marchand.

Come prima si accennava, il rapporto con la cultura francese è un altro degli aspetti più interessanti che emerge nel carteggio con Boccioni. Alcune delle personalità di spicco dell'*élite* intellettuale parigina ed europea frequentate, conosciute o anche solo incontrate fugacemente da Sibilla durante i mesi nella *Vil-*

²² E. Scaramuzza, *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Amicizia, politica e scrittura*, Liguori, Napoli 2004, p. 212.

le Lumière sono rintracciabili nelle lettere a Boccioni²³, tra i corrispondenti dell'epistolario, e negli articoli pubblicati su diverse testate anche a distanza di anni dal ritorno in patria di Aleramo, come se l'importanza degli incontri avvenuti nel periodo francese dovesse sedimentarsi nell'animo dell'autrice per riemergere dopo anni, quando Sibilla sembra volerli analizzare,

²³ Di fondamentale importanza per inquadrare correttamente questo momento vissuto da Sibilla sono anche le lettere scambiate con Gabriele d'Annunzio. A Parigi, infatti, avviene anche il primo tanto atteso incontro con il Vate, appellato da Sibilla nelle lettere inviategli con numerosi epitetti quali: «fanciullo candito», «maestro di energia» «poeta nostro» e soprattutto «amico invisibile», un'anima fraterna quindi che condivide con lei una condizione di esilio (termine che ricorre più volte nel carteggio tra i due) in quella Parigi che ancora era in grado di riflettere il nascere e il movimento di una nuova società meno provinciale e più europea ma che, come nota Simona Costa «di lì a poco sarà travolta dall'evento bellico: alla fine di una giornata del luglio 1914 trascorsa all'ippodromo di Chantilly, spetterà a d'Annunzio [...] chiosare la valenza di un evento che segna la fine di un mondo» (S. Costa, *D'Annunzio e l'«attenta sorella»*, in corso di stampa. Sul rapporto tra Sibilla e il poeta Vate si veda: Ead., *Sibilla e d'Annunzio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, cit., pp. 117-129) e la definitiva dissolvenza della *belle époque*. Le lettere scambiate con d'Annunzio sono pubblicate in *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., pp. 105-116.

alla luce di una maggiore maturità artistica e letteraria acquisita²⁴.

Nelle epistole a Boccioni è possibile rintracciare ancora altri due dati sostanziali da sottolineare del primo soggiorno parigino di Aleramo: il ritrovato interesse dell'autrice per il lavoro di scrittura, spesso ostentato perché frutto di quella competizione artistica, ideologica e sentimentale ormai radicata nella dinamica del rapporto tra i due, attività dichiarata che non trova però piena corrispondenza sui lavori realmente portati a termine e sulla mole di scritti prodotti da Aleramo durante il suo soggiorno parigino (si veda, per esempio, quanto lei stessa ricorda sulla stesura de *Il passaggio*)²⁵; e poi il tentativo di ricoprire il ruolo di tramite, di intermediario, tra l'esperienza artistica dello scultore futurista e alcuni esponenti della cultura francese, a volte diffidenti nei confronti dell'avanguardia ita-

²⁴ «Le mie visite parigine non avevano nulla dell'intervista, recavano tutte il suggerito d'un supremo disinteresse pratico, eran tutte suggerite unicamente da una simpatia o a una curiosità "umane" fuori d'ogni calcolo di mestiere e d'ogni "letteratura". [...] Così, non ho steso il resoconto di nessuno dei miei vari colloqui con Rodin, né di quelli con d'Annunzio, che si trovava quell'inverno anche lui lassù, né degli altri con Colette o con Emile Verhaeren. Ma ora un poco, ripeto, me ne rammarico»: S. Aleramo, *Civetteria di Péguy*, in *La Fiera letteraria*, 11 luglio 1946 ora in Ead., *Andando e stando*, cit., p. 248. Oltre a quelli citati nel brano, si leggono anche i nomi di Apollinaire, Rachilde e Péguy.

²⁵ «L'avevo cominciato due anni prima che il fuoco in Europa divampasse, ne avevo letto i primi capitoli a Sorrento alla mia traduttrice russa venuta da Pietroburgo a trovarmi, Elena Lazarevskaia [...]. Poi a Parigi nell'inverno 1913-1914 l'avevo mostrato (era rimasto interrotto) a Pierre Paul Plan, anch'egli mio traduttore. [...] Passando per Milano al ritorno da Parigi [...] lessi alla Ravizza un poco del libro cui in Francia non avevo aggiunto se non qualche frammento»: S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., pp. 11-12.

liana come si legge in diverse minute di lettere (inedite o solo parzialmente citate e conservate nell'Archivio Aleramo²⁶), scritte tra fine novembre 1913 e febbraio 1914 e inviate da Parigi:

30-11-1913

Caro, [...]

Voglio soltanto per oggi riferirti che iersera ho molto parlato di te con Camille Mauclair, nella sua maisonette presso le foreste di Moutmoteucy. Avendogli raccontato che ti conosco e ti stimo e che tu mi avevi prevenuto che egli Mauclair detesta l'arte futurista, m'ha risposto quasi testualmente così: «Eh bien, quand vous» [...] egli si è molto interessato a tutto ciò che gli ho detto del cammino che hai fatto come artista e insomma d'or innanzi ti considera seriamente, anche se non perverrà a «comprendre», così come non ama, per temperamento, ne Cezanne, né Matisse... Nega i cubisti interamente, mentre riconosce nella pittura futurista dei concetti e degli elementi schietti d'arte. Non vide la tua esposizione di scultura. Mandagli il libro [...]. È un charmant gascon, ho passato con lui e la sua compagna un pomeriggio e una serata deliziosa.

31 gennaio 1914

Peccato che tu non mi veda, ora che lavoro.

Ma anche tu forse sei in una fase d'orgia creativa.

Che cos'è l'Esposizione di Roma di cui si dava l'annunzio nei giornali di Bologna e speditomi giorni fa da Marinetti? Quando si apre?

²⁶ Brevi stralci di queste minute di lettera sono citati in R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., pp. 157, 160.

[...] Non dimenticare di spedire il volume²⁷ a Camille Mauclair²⁸ [...] . Forse non si convertiranno ma non sarà inutile lo stesso.

Addio. Vado a vedere una mostra di Toulouse-Lautrec. Cos'è?

Ieri son stata di nuovo a St. Cloud da Verharen, molto simpatico.

La sera e la notte lavoro.

Caro, è un peccato che tu non mi veda. Sono, credo, nel momento più bello della mia vita...

E ancora si veda un'altra epistola inedita che non riporta la data ma l'indicazione di martedì grasso, che quindi possiamo far risalire a febbraio 1914 (inedita):

Martedì grasso, Parigi

Se il tuo libro è oggi finalmente uscito, mandane una copia anche a Joachim Gasquet [...]. È un buon poeta, ed è stato nella primissima giovinezza amico di Cezanne, del quale ha scritto una vita che sarà pubblicata fra qualche mese. Sua moglie ieri qui da me è rimasta molto impressionata dalla fotografia di una delle tue sculture. Un'al-

²⁷ Il volume che Sibilla chiede insistentemente a Boccioni è *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, uscito per le Edizioni Futuriste di "Poesia" proprio nei primi mesi del 1914, dedicato «Al genio e ai muscoli dei miei fratelli Marinetti Carrà Russolo». Il testo raccolge pagine inedite e rielaborazioni di testi già precedentemente pubblicati da Boccioni e riunisce in Appendice i Manifesti dell'avanguardia, «Un libro scabroso, irritante, "antigrazioso", che si scaglia contro i luoghi comuni dell'estetica, ma anche quelli del costume, delle lettere e finanche della politica, a dimostrazione di come il Futurismo voglia svilupparsi a tutto campo»: G. Agnese, *Vita di Boccioni*, cit., p. 312.

²⁸ Séverin Faust, noto con lo pseudonimo di Camille Mauclair (1872-1945) sin dalla giovane età riesce a far circolare il proprio nome nel circuito delle riviste d'avanguardia (*la Conque*, *Le Rive Blanche* e *Il Mercure de France*) sulle quali pagine promuove ed elogia l'arte simbolista.

tra copia sarei contenta che tu la facessi avere al mio traduttore Pierre Paul [...]

Aurel è partita, Rodin è partito, D'Annunzio è partito. E i futuristi non vengono? A voce ti dirò che cosa D'Annunzio ha detto di voi e che cosa gli ho detto io.

[...]

Io lavoro.

Il citato Gabriele d'Annunzio rappresenta un ulteriore polo capace di giocare un ruolo fondamentale nel confronto intellettuale tra Sibilla e Umberto, a conferma di come il loro incontro fu dialettico e vivace anche su questioni squisitamente letterarie: detestato e, allo stesso tempo, rispettato dallo scultore futurista²⁹; profondamente amato dalla scrittrice che costruì sui loro incontri francesi una vera e propria favola mitica, il Vate, la sua arte e il suo vivere inimitabile è spesso oggetto di discussione nel carteggio Aleramo-Boccioni. Anche in questo caso vale la pena leggere una minuta datata 12 marzo 1914, all'indomani della pubblicazione del volume *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, per capire come Sibilla fosse in grado di organizzare un inedito e importante momento di incontro per la storia culturale italiana di primo Novecento che effettivamente si verificò in una mattina parigina della primavera 1914³⁰:

²⁹ Si veda quanto scrive Boccioni: «lo ammiro molto come un meraviglio sforzo umano, ma la sua arte e il suo modo di concepire l'oggetto dell'emozione mi fa ribrezzo»: in R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., pp. 160-161.

³⁰ Sull'incontro parigino tra d'Annunzio, Boccioni e Aleramo si veda: G. Agnese, *Vita di Boccioni*, cit., pp. 313-315 e S. Costa, *D'Annunzio e l'«attenta sorella»*, relazione al Convegno *Sibilla Aleramo, "Una donna nel novecento"*, San Salvatore Monferrato, 29-30 giugno 2017, atti in corso di stampa.

12 marzo 1914

Ti sto leggendo. Con un furore alterno di gioia e di rivolta. Felice che tu viva e agisca, felice per il tuo forte cervello e per il tuo cuore puro, con l'ardente disinteressato orgoglio dell'amica, della sorella della mia umanità fatta di pensiero e di fede. E simultaneamente indignata e straziata dal sentimento di questo miserabile assurdo in cui ci troviamo, tu ed io, della contraddizione idiota per cui io e te invece di esaltare amandoci le nostre potenze di creazione e di lotta, di esaltare con nostro amore fino all'impossibile, restiamo lontani, come nemici, io e te...

Lasciamo andare...

Ho letto forte e commentato con passione alcuni capitoli del tuo libro al mio traduttore e amico Plan, che ha l'intenzione di farti un articolo. Perché non gli mandi una copia? e perché non ne manderesti una a D'Annunzio? Lo farebbe meditare. È un parassita, sì, ma tuttavia un meraviglioso sensitivo. E candido nel suo desiderio sempre desto di capire, di sapere. Ancor l'altro giorno m'ha dichiarato con deliziosa ingenuità che il vostro movimento ha questo di vero, che induce a pensare che forse l'arte ha ancor da nascere, che v'è tutto ancora da trovare...³¹

Le parole consegnate alla scrittura epistolare, intrisa di quella sincerità lirica propria della penna di Aleramo, ben fotografano a mio avviso il momento di passaggio (per usare un termine caro all'autrice) che sta vivendo, ancora intenta a conquistare l'amore di Boccioni ma anche realmente affascinata e coinvolta dal vivace ambiente culturale francese. Inoltre emerge, ancora una volta, l'apporto che Aleramo seppe dare alla causa femminile intesa ora non come movimento politico-sociale ma come espressione di un impegno artistico portato avanti per tutta la

³¹ La minuta è parzialmente citata in R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., p. 158.

vita attraverso un lungo confronto con la sua «realtà di donna [...] mai schematizzata o repressa in scelte facili e ovvie, né tantomeno comode»³², impegnata a costruire un modello per la donna di lettere novecentesca capace di far coincidere scrittura e coscienza. All'interno di questo processo occorre ancora sottolineare il ruolo della scrittura epistolare che, collocandosi a metà tra arte e vita in Aleramo conserva «un andamento duplice: è “rapimento”, quando costruisce “follia amorosa” [come nel caso di numerose lettere a Boccioni], “lucidità” quando, finito, l'incanto, comincia il lavoro di analisi e di riflessione»³³.

Francesca Tomassini

SOMMARIO

Nel saggio si analizza il rapporto tra Sibilla Aleramo e Umberto Boccioni. Come emerge dalle carte conservate presso l'archivio Aleramo (Fondazione Gramsci di Roma) che comprendono la corrispondenza tenuta dalla scrittrice nel periodo 1887-1960, questa relazione si rivela particolarmente significativa e, in parte, decisiva per il percorso artistico di entrambi. La corrispondenza tra i due, risalente al periodo tra l'estate del 1913 e il 1914, rivela infatti elementi di continuità ma soprattutto di distanza tra le loro diverse concezioni artistiche. Le parole consegnate alla scrittura epistolare ben fotografano il momento di passaggio vissuto in quegli anni dalla scrittrice, così decisa a conquistare l'amore di Boccioni e, allo stesso tempo, profondamente affascinata dal vivace ambiente culturale francese.

³² B. Conti, *Introduzione*, in *La donna e il femminismo*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 7-35, p. 35.

³³ L. Melandri, *Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità*, cit., p. 44.

SUMMARY

The essay analyses the relationship between Sibilla Aleramo and Umberto Boccioni. In the Archivio Aleramo (Fondazione Gramsci di Roma) there are a lot of signed documents, such as the Aleramo's correspondence with Boccioni. These letters, in particular those related to the years 1913-1914, demonstrate the deep relationship between Sibilla and Umberto. Also, these documents are extremely important to illuminate Aleramo's position about Futurism, her feelings for Boccioni and her interest in the French culture.

Sezione miscellanea

VI. La verità è bella, ma difficile: la teologia-altra di Dante Alighieri

di Massimo Naro

1. *Le soglie del Paradiso e il crogiuolo della storia*

Il canto XXXIII del *Purgatorio* è sempre stato considerato uno dei più “enigmatici” dell’intera *Commedia* di Dante. Per penetrarne il senso occorre necessariamente ricollegarlo ai canti immediatamente precedenti, in cui vanno sporgendo sulla scena i personaggi, gli eventi e i simboli a cui il Poeta nei versi conclusivi della seconda cantica continua a fare impliciti riferimenti. Per comprenderli serve, appunto, ricordare velocemente quello che si legge prima, non dico a partire dal canto XXI, dove compare per la prima volta il poeta latino Stazio, che nel XXXIII si accompagna ancora a Dante, ma almeno dal XXVII canto, lì dove Dante attraversa il muro di fiamme che si erge come estremo diaframma purificatorio al di là del quale si ritrova il Paradiso terrestre: per godere anche lui della beatitudine dei puri di cuore, Dante si deve gettare in quel fuoco con coraggio e umiltà.

Proprio sulla soglia del Paradiso terrestre, Virgilio si congeda da Dante, il quale è finalmente maturato, giunto cioè a una sorta di maggiore età spirituale, affrancato dal servaggio dell’antico suo peccato e innalzato alla statura di figlio, come tale libero, capace di scegliere il bene e di essere duce e pastore di se stesso: «perch’io te sovra te corro e mitrio», gli dice infatti Virgilio (XXVII,142).

Quindi, nel XXVIII canto, Dante – insieme a Stazio, ormai destinato a salire tra i santi del cielo – s’inoltra nel Paradiso terrestre, regione beata che viene presentata come la cima della montagna del Purgatorio e come la porta d’ingresso del Paradiso celeste, lì dove gli esseri umani, bagnandosi nel fiume Letè, vengono sgravati di ogni residuo del loro peccato e, immaginandosi nel fiume Eunoè, sono aiutati a comprendere il senso profondo di ciò che di buono hanno fatto in vita come inopinata e graziosa anticipazione della loro comunione con Dio, già quando ancora non se ne rendevano neppure conto. Anche Dante dovrà fare – rispettivamente nel XXXI e nel XXXIII canto – quest’ulteriore esperienza di purificazione, guidato da una donna che egli incontra all’ingresso del Paradiso terrestre. Il nome della donna sarà dichiarato soltanto nel XXXIII canto (v. 119): è Matelda, riguardo alla quale il Poeta non suggerisce – come invece è solito fare per gli altri suoi personaggi – nessun indizio per un riconoscimento storico. Il compito che quella misteriosa donna svolge nel Paradiso terrestre ha fatto sì che molti commentatori pensassero di identificarla in Matilde di Canossa, la quale nel gennaio 1077 sembrò svolgere una funzione pronuba per la riconciliazione tra lo scomunicato imperatore Enrico IV e il deposto papa Gregorio VII, così come qui – nei versi danteschi – introduce le anime nelle acque del Letè e dell’Eunoè, e si colloca tra Virgilio e Beatrice, come personaggio-cerniera tra la condizione viatrice e quella beata, o tra la sapienza umana e quella divina. Per altro verso, non sono pochi gli studiosi che rifiutano l’identificazione di Matelda con la nobildonna toscana¹. Resta il fatto che Dante non chiama mai in causa, nel suo poema, personaggi che

¹ Cfr. F. Forti, *Matelda*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Istituto Encyclopedie Italiana Treccani, Roma 1970-71, pp. 854-860.

non possano essere ricondotti a persone storicamente vissute, a meno che non si tratti di figure mitologiche che possano essere associate a un ben preciso significato allegorico utile comunque a parlare velatamente di un qualche accadimento storico². E rimane anche il giudizio che il Poeta esprime sulla «bella donna» – come la definisce in *Pur* XXVIII, 43 – col fatto stesso di collocarla sulla vetta del Purgatorio, nel Paradiso terrestre, ma – proprio per questo – soltanto sulla soglia del Paradiso celeste: anche questo è un particolare da considerare, magari per convergere con l’opinione di chi interpreta Matelda come una sorta di personificazione dell’innocente bellezza edenica e prelapsaria.

Beatrice compare nel canto XXX, all’interno di una mistica processione che si snoda attraverso il Paradiso terrestre già nel XXIX canto. Nella processione sono simboleggiate la vita e la storia della Chiesa, illustrata come un maestoso carro che, seppur guidato da Cristo – il Grifone, «biforme fera» (XXXII, 96), al contempo aquila e leone, Figlio eterno di Dio e vero uomo –, sopporta tuttavia un cammino accidentato attraverso alcune strettoie pericolose e dolorose, dalla donazione di Costantino – che, secondo Dante, inzavorra la Chiesa di superflue preoccupazioni e di indebite prerogative secolari – alla capziosa protezione di Filippo il Bello e alla adulterina cattività avignonese dei papi dell’epoca in cui Dante compone la *Commedia* (sono rispettivamente il gigante e la meretrice, che nel loro ammiccante rapporto, trasformano il carro ecclesiale in un mostro immondo: cfr. XXXII, 136-160).

² Lo fa notare con insistenza R. Guardini, *Opera omnia*, XIX/2: *La Divina Commedia di Dante. I principali concetti filosofici e religiosi*, a cura di O. Tolone, Morcelliana, Brescia 2012, pp. 141-144, 172-173, 273-280, 464-469.

Nel XXXIII canto, infine, Beatrice profetizza l'arrivo di un Messo di Dio che ucciderà il gigante e la meretrice e Dante, accompagnato da Stazio e guidato da Matelda, si bagna nel fiume Eunoè, dove gli vengono ricordati i buoni meriti per i quali la grazia divina lo accoglie in Paradiso.

2. *Beatrice come icona escatologica di Cristo*

In questi ultimi canti del *Purgatorio* emergono alcuni dei temi teologici più importanti della *Commedia*.

C’è la teologia della storia, in cui l’ermeneutica politica dei grandi avvenimenti ricopre nei confronti dell’intelligenza teologica lo stesso ruolo ancillare – propedeutico e funzionale, potremmo anche dire – che nella prospettiva tomistica la filosofia esercita nei confronti della teologia, o che la ragione svolge a sostegno della fede (mi pare che la teologia della storia, così intesa, sia qualcosa di molto di più di una mera teologia politica – sospesa tra *imperium* e *sacerdotium* –, di cui pure gli studiosi parlano a proposito di Dante).

C’è inoltre la cristologia, che permea l’intero poema e che ne rappresenta l’approdo ultimo, se si pensa che la *Commedia* si conclude con la contemplazione e l’apprendimento da parte di Dante del volto santo di Cristo Gesù, Figlio umanato di Dio.

E c’è soprattutto l’escatologia, intesa e presentata dal Poeta non soltanto come la dottrina delle cosiddette “cose ultime”, *in primis* il giudizio divino e quindi le diverse condizioni che l’essere umano sperimenta in rapporto a Dio – la dannazione, la purificazione e la beatitudine –, ma anche e soprattutto come una teologia dell’esistenza cristiana, in cui la storia personale di ciascuno viene riscattata dal fallimento del peccato e

dalla conseguente ipoteca nichilistica della morte, per essere ricondotta a rifiorire in e con Dio.

Beatrice è la cifra più significativa di una tale escatologia, nel cui orizzonte ognuno è chiamato a risorgere in Cristo, senza perdere e semmai trasfigurando i propri connotati personali e il proprio profilo credente, vale a dire la propria identità umana forte delle esperienze spirituali fatte nel corso della vita corporea. Questo significa il dogma della risurrezione dei corpi³, che nel 1336 sarebbe stato richiamato da papa Benedetto XII nella costituzione dogmatica *Benedictus Deus*⁴ e che già il secondo concilio di Lione, nel 1274 – lo stesso anno della morte di Tommaso d’Aquino – aveva imposto di professare all’imperatore Michele Paleologo: «Crediamo anche la vera risurrezione di questa medesima carne, che ora possediamo»⁵. Tommaso d’Aquino, mentre commentava le *Sentenze* di Pietro Lombardo, a uno dei suoi allievi, che presumibilmente gli

³ Già nel primo canto del *Purgatorio* Dante, rievocando la figura di Catone l’Uticense, allude al dogma della risurrezione dei corpi: «Tu ’l sai, che non ti fu per lei amara / in Utica la morte, ove lasciasti / la vesta ch’al gran dì sarà sì chiara» (vv. 73-75). E, ancora, nel XIV del *Paradiso*, in bocca a re Salomone, ne pone la spiegazione: «Come la carne gloriosa e santa / fia rivestita, la nostra persona / più grata fia per esser tutta quanta» (vv. 43-45). Cfr. R. Guardini, *Dante*, tr. di M.L. Maraschini e A. Sacchi Balestrieri, Morcelliana, Brescia 1999⁴, pp. 223-245.

⁴ Cfr. H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, a cura di P. Hünermann, Dehoniane, Bologna 2001⁴, nn. 1000-1002, pp. 520-523. Cfr. inoltre J. Ratzinger, *Benedictus Deus. Bulle Benedikts XII [Lexikonartikel, 1958]*, in Id., *Gesammelte Schriften*, X: *Auferstehung und ewiges Leben. Beiträge zur Eschatologie und zur Theologie der Hoffnung*, hrsg G.L. Müller, Herder, Freiburg im Breisgau 2012, pp. 290-291.

⁵ *Professione di fede di Michele Paleologo*, in H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum*, cit., n. 854, pp. 486-487.

chiedeva con quale corpo l'anima dovrà risorgere (se col corpo integro e delicato di un fanciullo, o con quello vigoroso di un giovane, o quel quello ormai decaduto di un vecchio), rispondeva che il corpo dei risorti in Cristo sarà in ogni caso un corpo *ut circa triginta annos*, vale a dire – mi viene da aggiungere – somigliante al corpo del Trentatreenne per antonomasia⁶. Potremmo precisare, anzi, che tutti i risorti, nel Paradiso di Dio, formeranno ecclesialmente il Corpo di Gesù – il *Christus totus*, avrebbero detto Origene e Agostino d'Ippona –, essendo ognuno di loro, col proprio corpo resuscitato, cioè con la propria storia personale ormai redenta, riverbero del Cristo, a lui configurati, come già san Paolo spiegava, illustrando gli effetti del battesimo: siamo innestati in Cristo con una morte simile alla sua e ugualmente saremo partecipi di una risurrezione simile alla sua (cfr. *Rm* 6, 4-5). Mi pare che così si ci possa smarcare efficacemente dalla «consueta, innocente pedanteria» – per dirla con l'ironia di Giorgio Agamben – che ha indotto i teologi d'ogni epoca a interrogarsi sull'effettiva valenza del cosiddetto «corpo glorioso»⁷.

⁶ Cfr. Tommaso d'Aquino, *Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo*, X, ESD, Bologna 2002, pp. 80-81 e 128-139 (IV, dist. 44, q. 1, a. 3).

⁷ Cfr. G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2013⁴, pp. 129-146. Ma basterebbe tornare alla lezione paolina per avere una risposta genuinamente teologica a domande di tal genere: «Ma qualcuno dirà: "Come risuscitano i morti? Con quale corpo verranno?". Stolto! Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore; e quello che semini non è il corpo che nascerà, ma un semplice chicco, di grano per esempio o di altro genere. [...] Così anche la risurrezione dei morti: si semina corruttibile e risorge incorruttibile; [...] si semina un corpo animale, risorge un corpo spirituale. [...] È necessario infatti che questo corpo corruttibile si vesta di incorruttibilità e questo corpo mortale si vesta di immortalità» (1 *Cor* 15, 35-53).

Del resto, lo stesso Dante perviene a una sua trattazione di questo tema in altri luoghi della *Commedia*. Ne accenna in *Par VII*, 145-148 allorché Beatrice spiega a Dante la consequenzialità che sussiste tra creazione e redenzione: ciò che, secondo l'annuncio genesiaco, è stato creato da Dio – appunto i corpi dei Progenitori – è destinato a resistere a ogni ruggine, anche a quella corruttiva e corrosiva del peccato e della morte ch'esso causa («E quinci puoi argomentare ancora / vostra resurrezion, se tu ripensi / come l'umana carne fessi allora // che li primi parenti intrambo fensi»). Ma ancor più incisivi sono i versi di *Par XIV*: nel canto precedente proprio Tommaso d'Aquino ha appena illustrato a Dante i motivi per cui Salomone debba esser considerato l'uomo più sapiente mai esistito e ora è lo stesso antico re biblico a prendere la parola – con il medesimo timbro rivelatorio che il Poeta immagina nelle parole rivolte dall'angelo Gabriele alla Vergine di Nazareth – per aiutarlo a comprendere uno dei problemi escatologici che più gli stanno a cuore. Lo fa emergere dalla schiera delle anime luminose Beatrice, che pone per conto di Dante il quesito circa la compatibilità tra condizione pasquale e condizione creaturale, tra lo stato sarchico e l'esser risorto: «Diteli se la luce onde s'infiora / vostra sustanza, rimarrà con voi / etternalmente sì com'el-l'è ora; // e se rimane, dite come, poi / che sarete visibili rifatti, / esser porà ch'al veder non vi nòi» (vv. 13-18). Salomone fa sapere a Dante che lo splendore dei santi rimarrà anche quando le loro anime si saranno ricongiunte ai loro corpi ormai gloriosi, così giungendo «per esser tutta quanta», cioè nuovamente integra, la loro «persona» (vv. 37-51). Il corpo glorioso sarà come il carbone incandescente che rimane ben visibile in mezzo al fuoco (vv. 52-60). Da questa spiegazione si può ricavare un grande guadagno teologico: tale sorta di metamorfosi in seno all'Eterno, descritta in *Par VII*, 1-60, segnerà anche un

progresso nella visione beatifica e nella comunione con Dio, a riprova del fatto che – direbbe Karl Rahner⁸ – l’essere umano, per realizzarsi come tale, deve sempre anelare al mistero che pure lo avvolge da ogni lato; e Dio, come tale, non può cessare d’essere il mistero stesso. La *visio beatia* non esaurisce né il mistero divino né l’umana sete di conoscerlo. L’uomo redento continua a vivere in Dio e perciò ad approfondire il suo rapporto con Lui e, quindi, a perfezionare la sua conoscenza di Lui. Altrimenti Dio, paradossalmente, cesserebbe – nel suo Paradiso – d’essere Se stesso, mistero infinito, e l’uomo a sua volta perderebbe la sua identità, che è quella d’essere votato al mistero.

Beatrice, nei versi di Dante, è – come affermavo sopra – cifra di tutto questo. Unicamente da lei Dante si sente chiamare – per la prima e unica volta in tutta la *Commedia* – con il proprio nome (XXX, 55), come nei vangeli Gesù chiama per nome gli apostoli. Dalla sua bocca il Poeta ode la medesima profezia parusiaca che il Maestro rivolgeva ai discepoli: «*Modicum, et non videbitis me; / et iterum [...], / modicum, et vos videbitis*

⁸ Cfr. K. Rahner, *Sul concetto di mistero nella teologia cattolica*, in Id., *Saggi teologici*, Paoline, Roma 1965, pp. 391-465. Il gesuita tedesco ha fatto notare che il «mistero» non è sinonimo di «proposizione arcaica», conoscibile solo alla luce della *visio beatifica*, quasi come in un differimento escatologico di ogni pretesa gnostica; il mistero è piuttosto Dio che si rivela per autocomunicarsi. E il mistero-che-è-Dio non potrà mai esaurirsi, pena l'estinguersi di Dio stesso. La *visio beatifica* non lo risolve né lo dissolve. D’altra parte l’uomo è costitutivamente l’«essere-per-il-mistero»: per lui il mistero è la meta frontale che, una volta raggiunta, permane quale orizzonte accogliente e contenente; l’uomo insomma «vive sempre ed ovunque del mistero santo [...]; la luce della sua coscienza si fonda sull’incomprensibilità di questo mistero; la vicinanza di ciò di cui si occupa è costituita dalla riservatezza discostante del mistero; la libertà della sua disposizione si fonda nel suo venire-disposto dalla realtà santa non-disponibile» (p. 428).

me» (XXXIII, 10-12: cfr. *Gv* 16, 16). Nei suoi occhi vede riflettersi il Cristo/Grifone, disvelandogli si in tal modo – come in un simulacro – il mistero dell’incarnazione del Verbo umanato: «Come in lo specchio sol, non altrimenti / la doppia fiera dentro vi raggiava, / or con altri, or con altri reggimenti. // Pensa, lettore, s’io mi meravigliava, / quando vedea la cosa in sé star questa, / e ne l’idolo suo si tramutava» (XXXI, 121-126).

Beatrice, qui, è l’icona escatologica del Cristo: non perché sia ormai, per Dante, un semplice simbolo teologico, un concetto astratto che nulla avrebbe più a che fare con la bambina – figlia di Folco Portinari – di cui il Poeta s’era innamorato da ragazzo e con la donna che sempre aveva continuato ad amare pur non sposandola, ma perché con la sua perfetta bellezza, fisica e morale, corporea e spirituale, esprime la compiuta conformazione a Cristo, *homo novissimus*. Ella, per Dante, è un *alter Christus* e proprio per questo motivo è anche – come hanno intuito Étienne Gilson e Romano Guardini – molto più che una metaforica personificazione della teologia, o della rivelazione, o della grazia o di quant’altro⁹. Beatrice, che appare finalmente nel Paradiso terrestre, mantiene intatta la sua concretezza personale, giacché in lei – agli occhi di Dante – s’invera la possibilità cristiana di rivestirsi di Cristo: la sovreccedente e incommensurabile verità di Cristo in Beatrice si rivela al Poeta come una verità personale, come la *sua* verità, cioè la verità in virtù della quale quella donna vive per sempre e per davvero. E alla quale anche il Poeta si sente vocato. Si tratta della verità dell’Amore, a cui Dante anela sin da giovane, come narra autobiograficamente nel cap. XXIV della *Vita nova*, dove non a caso l’Amore

⁹ Cfr. É. Gilson, *Dante e la filosofia*, tr. di S. Cristaldi, Jaca Book, Milano 2016², pp. 58 e 263-270; R. Guardini, *Dante*, cit., pp. 67-69 e Id., *La Divina Commedia di Dante*, cit., pp. 363-410.

appare quasi in sogno al Poeta, dicendogli che «chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore per molta somiglianza che ha meco». Che l'Amore, in questa straordinaria pagina, sia proprio Cristo, lo conferma tra le righe Dante stesso rievocando – dall'«immaginazione» sognata – la figura di una ragazza, già amata dal suo amico Guido Cavalcanti, di nome Giovanna, soprannominata anche Primavera, vale a dire – secondo il Poeta – «prima verrà», dietro alla quale stava appunto la sua Beatrice: Giovanna precede e preannuncia Beatrice – spiega sempre Dante in questo brano della *Vita nova* – come Giovanni Battista precedette e preannunciò il Cristo. Perciò l'Amore, che è Cristo, molto somiglia a Beatrice, che ha nell'amica Giovanna Primavera la sua precorritrice, come Gesù ebbe nel Battista il suo precursore.

3. *Verità, teologia, poesia*

C'è chi ha parlato di un Dante cripto-eretico per queste sue licenze poetiche e per questa sua professione di fede all'Amore filtrata attraverso l'amore per una donna, che – come scrisse già nel 1928 Luigi Valli – collocherebbe il Poeta tra le file di una setta medievale, di matrice esoterica, denominata appunto «i fedeli d'Amore»¹⁰. I quali, poi – come spiega Antonio Viscardi¹¹ –, non furono altro che i trovatori, i poeti del “dolce stil novo”. Guardini, convinto della piena ortodossia del Poeta, ha osservato a tal proposito: «Se avessero chiesto a Dante quali erano i presupposti per la comprensione del suo poema, egli

¹⁰ Cfr. L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei “fedeli d'Amore”*, Optima, Roma 1928.

¹¹ Cfr. A. Viscardi, *Fedeli d'Amore*, in *Encyclopedie Dantesca*, II, Istituto Encyclopedie Italiana Treccani, Roma 1970, pp. 822-824.

avrebbe citato al primo posto la risoluta fede cristiana... e senz'altro l'essere iniziati alla dottrina misterica dei *fedeli d'amore* e la comprensione del *dolce stil nuovo*... Parimenti la preoccupazione per il giusto ordine delle cose, come si esprime nell'*Imperium* e nel *Sacerdotium* e nel loro rapporto conforme a natura... e sicuramente anche l'amore per la patria martoriata e dilaniata dai potentati di ogni genere. Condizione per eccellenza, però, sarebbe stata per lui la fede cristiana nel suo significato autentico e privo di cedimenti»¹².

Da modestissimo lettore della *Commedia*, che si sforza di interpretarla con gli strumenti del sapere teologico, concordo con Guardini. Anche se ammetto, assieme a John Henry Newman (pure lui autore, nel XIX sec., di una sorta di breve *Paradiso: Il sogno di Geronzio*), che la letteratura in genere, in particolare la poesia, dimostra che la verità è difficile ancorché bella¹³. È difficile la verità, quando viene espressa nella poesia, proprio perché si nasconde – come scrive Dante in *Inferno* IX, 63 – «sotto 'l velame de li versi strani».

Il velo non è la segretezza di tipo pre-massonico che alcuni interpreti della *Commedia* hanno chiamato in causa come elemento fondamentale della biografia di Dante. Sempre Viscardi, criticando la posizione di Valli, annota che l'ermeticità dei versi danteschi, come quelli di molti altri trovatori medievali, è indizio della disciplina letteraria a cui questi si attenevano, calcolando e limando i versi, sperimentando nuove soluzioni idiomatiche e addensandovi dentro raffinati significati dottrinali, peraltro inventando spesso le parole del moderno volgare,

¹² R. Guardini, *La Divina Commedia di Dante*, cit., p. 493.

¹³ Mi permetto di rimandare a M. Naro, *La natura poetica della verità: questioni radicali nella scrittura letteraria di Newman*, in Id., *Sorprendersi dell'uomo. Domande radicali ed ermeneutica cristiana della letteratura*, Cittadella, Assisi 2012, pp. 49-81.

senza più limitarsi a tradurre dal latino e senza accontentarsi della rima facile. Come pure preferendo percorrere le vie allusive dell’evocazione piuttosto che quelle chiare ed evidenti della dimostrazione: non per niente Tommaso, nel proemio della *Summa theologiae*, accingendosi a sviluppare il suo capolavoro di ragionamento credente a suon di sillogismi e di annotazioni esegetiche, dichiarava di voler istruire una buona volta i «principianti» e non soltanto – come invece preferivano altri dottori della verità – gli «iniziati». Gli altri dottori, per lui, erano probabilmente gli altri teologi che non riuscivano a spiegare adeguatamente le loro posizioni dottrinali, ma forse anche i poeti. Ne sortiva un paradosso: la teologia “professionale” di Tommaso era messa a disposizione dei principianti, mentre la poesia troubadorica restava riservata agli iniziati.

D’altra parte, anche l’ipotesi di un quarto senso dei versi danteschi, quello esoterico, oltre il senso letterale, filosofico-teologico e socio-politico, argomentata già nel 1925 da René Guénon, uno degli intellettuali sincretisti più creativi del Novecento, è da prendere con le pinze¹⁴. Guénon neppure metteva in conto che Dante, quando nel *Convivio* parlava dei quattro sensi secondo cui si deve interpretare non solo la sacra Scrittura ma anche la grande poesia (tratt. II, cap. 1), potesse fare riferimento ai padri della Chiesa e ai maestri della scolastica – si pensi ad Agostino di Danimarca –, secondo i quali al senso letterale si accompagnano tre sensi spirituali: quello allegorico per comprendere cosa si deve credere, quello morale per sapere cosa si deve fare, quello anagogico per sapere cosa si deve sperare in faccia al futuro e all’eternità. E, neppure, Guénon metteva in conto che Dante, quando avvertiva che la sua poe-

¹⁴ Cfr. R. Guénon, *L'esoterismo di Dante*, tr. di P. Cillario, Adelphi, Milano 2013⁷, pp. 11-24.

sia era l'esito di costruzioni aritmetiche e perciò musicali, oltre che grammaticali e retoriche, potesse riecheggiare, prima ancora che i principi pitagorici, la lezione di Tommaso, il quale nella primissima *quaestio* della *Summa theologiae* aveva spiegato che anche la teologia è *scientia secunda* al pari della poesia o, per recuperare l'analogia impiegata dall'Aquinate, al pari della musica, perché come la musica si deriva dai principi dell'aritmetica e la prospettiva architettonica si deriva dai principi della geometria, così la teologia si deriva dai principi di una *scientia prima*, che è la scienza di Dio stesso, cioè la rivelazione.

4. *La sfida più ardua: riferire l'Ineffabile*

Anche i versi del XXXIII canto del *Purgatorio* esprimono una “teologia” costitutivamente poetica, pensata cioè per immagini più che tramite concetti, espressa perciò più con registri impliciti che a forza di indicazioni esplicite, nella forma di una «narrazion buia» come Beatrice dice a Dante (v. 46), le cui metafore e i cui simboli sono strettamente imparentati ai simboli e alle metafore di cui s’era servito un secolo prima Gioacchino da Fiore per illustrare la sua apocalittica teologia figurale. Pensiamo, per esempio, all’immagine dell’albero edenico della conoscenza del bene e del male, due volte violato dall’ingordigia incontinente di Adamo e dalla lasciva bramosia del gigante/re, pianta «eccelsa / lei tanto e sì travolta ne la cima» (v. 64): se volessimo raffigurarla, forse, verrebbe fuori uno schizzo simile agli alberi miniati da Gioacchino nel suo *Liber figurarum*, quello delle tre età della storia, oppure l’albero della Trinità, an-

ch'esso a chioma slargata in alto, oppure i due alberi-aquila, l'Antico e il Nuovo Testamento, capovolti a testa in giù¹⁵.

E proprio all'efficacia della pittura e, dunque, del linguaggio artistico Beatrice si appella, suggerendo a Dante di annotarsi i suoi insegnamenti (si consideri il tono icastico del v. 52: «Tu nota») quasi traducendoli in sé plasticamente, superando così lo smarrimento intellettuivo: «Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra, ed impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto, // voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, / che 'l ti ne porti dentro a te per quello / che si reca il bordon di palma cinto» (vv. 73-78). Al che Dante: «E io: “Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / segnato è or da voi lo mio cervello”» (vv. 79-81).

Nondimeno il Poeta chiede come mai ciò che gli dice Beatrice, e che lui docilmente accetta come cera molle impressa da un sigillo, rimanga pur sempre al di là della sua capacità di comprenderla: «Ma perché tanto sovra mia veduta / vostra parola disiata vola, / che più la perde quanto più s'aiuta?» (vv. 82-84). Mi pare che qui sia abbozzato il tema tommasiano del salto della fede, che sovreccede rispetto allo sforzo della ragione: la teologia cristiana è epistemologicamente segnata da questa sovreccedenza ed essere teologo significa anche arrendersi ad essa. Ma ciò non vale soltanto per il teologo di professione: anche il linguaggio artistico può render conto fedelmente e – quindi – attendibilmente di questa sovreccedenza. E il poeta può fungere – “a modo suo” – da teologo.

D'altra parte, Beatrice dà la sua risposta all'interrogativo di Dante: «“Perché conoschi” disse “quella scola / c'hai seguitata, e veggi sua dottrina / come può seguitar la mia parola; // e

¹⁵ Cfr. *Il Libro delle figure dell'abate Gioachino da Fiore*, a cura di L. Tondelli-M. Reeves-B. Hirsch-Reich, SEI, Torino 1990.

veggi vostra via da la divina / distar cotanto, quanto si discorda / da terra il ciel che più alto festina”» (vv. 85-90). Qui, solitamente, i commentatori enfatizzano una certa differenza – anche qualitativa – tra la filosofia naturale e la teologia soprannaturale, la prima attribuita ai maestri di Dante, forse allo stesso Virgilio che l’ha ammaestrato durante il lungo cammino sino alle porte del Paradiso terrestre, la seconda a Beatrice. A me sembra si possa dire che qui Dante stia riecheggiando ancora una volta la concezione tomistica secondo cui tra filosofia e teologia c’è piuttosto una distinzione finalizzata a unirle più che divaricarle. Ci può essere autentico rapporto solo tra i distinti: se questi non si distinguono, finiscono per giustapporsi e perciò per confondersi. Il rapporto tra filosofia e teologia, secondo Tommaso, come quello tra ragione e fede, è di distinzione e – quindi – di congiunzione, oltre che di funzionale propedeuticità della prima alla seconda. Ma se è vero che il maestro di Dante, nella *Commedia*, sino a quel punto, è stato proprio Virgilio, allora il rapporto di ancillarità, oltre che di distinzione e di congiunzione, che si deve tematizzare è quello tra poesia e teologia, o – anche – tra *affectus et fides*. O, più precisamente, tra poesia e rivelazione, tra parola umana e darsi divino. Qui la poesia viene incaricata e persino sfidata a diventare un’altra teologia, una «nuova terza teologia» – per prendere in prestito un’espressione di Balthasar¹⁶ – tra quella “filosofica” e quella “teologica” di cui Tommaso aveva parlato nella già citata *quaestio prima* della *Summa theologiae*.

Fallani, a mio parere opportunamente, osserva che in questi versi si va prospettando la teologia “altra” di cui Dante dovrà

¹⁶ Cfr. H.U. von Balthasar, *Dante*, tr. di G. Magagna, Morcelliana, Brescia, 1973, p. 8.

farsi discepolo e assertore nella terza cantica della *Commedia*¹⁷. Il problema precipuo di quest'altra teologia, o di questa poesia teologica (che in realtà è “in opera” anche nei versi dell'*Inferno* e del *Purgatorio*), non sarà più quello di capire ciò che Beatrice dirà o farà vedere al Poeta, bensì quello di spiegarlo ai lettori: si tratterà di trovare le parole giuste per riferire la visione mistica e l'esperienza spirituale che l'accompagna¹⁸. Per dirla ancora in termini tommasiani, si tratterà di *contemplari et contemplata aliis tradere*. Ma già nel XXXIII canto del *Purgatorio*, ormai ai confini col Cielo, questo passaggio si va compiendo per il Poeta stesso. Per questo Beatrice a un certo punto gli dice: «Veramente oramai saranno nude / le mie parole, quanto converrassi / quelle scovrire a la tua vista rude» (vv. 100-102).

La teologia-altra di Dante, presentata nei versi della *Commedia*, rimane difficile anche oggi, per noi. Ma pure noi, con la nostra sensibilità d'impronta esistenziale, possiamo apprezzarne la bellezza e la verità. Penso a *Purgatorio* XXXIII, 54, dove Dante scrive «del viver ch'è un correre a la morte». Chissà se Heidegger o Sartre si sono mai accorti di questo verso, della sua malia suggestiva, della sua drammatica veridicità.

E che questa teologia-altra sia vera poesia – anche in questi versi in cui culmina la seconda cantica della *Commedia* – è mo-

¹⁷ Cfr. le annotazioni che si leggono a p. 381 in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di G. Fallani, G. D'Anna, Messina-Firenze 1966. Cfr. inoltre G. Fallani, *Le visioni cosmiche di Dante e il suo «libero officio di dottore»*, in AA.VV., *Interrogativi sull'u-manesimo*, II, Olschki, Firenze 1976, pp. 47-52.

¹⁸ Cfr. M. Naro, *Alta fantasia: la teologia poetica di Dante Alighieri*, in *Studium*, CXII, 1, 2016, pp. 110-120.

strato dalla misurata, matematica, attenzione alle parole e al loro fascino. Un’attenzione di lunga gittata, perché lega non semplicemente una strofe all’altra, ma persino una cantica all’altra: alla fine del *Purgatorio* Dante si ritrova ormai «puro e disposto a salire a le stelle» (XXXIII, 145); alla fine dell’*Inferno*, dietro al suo Virgilio, aveva concluso: «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (XXXIV, 139); alla fine del *Paradiso* potrà cantare ancora «l’Amor che move il sole e l’altre stelle» (XX-XIII, 145).

Un’attenzione di lunga gittata soprattutto perché ci proietta in avanti. Anzi, in alto.

Massimo Naro

SOMMARIO

Queste pagine costituiscono una rilettura del *Purgatorio* XXXIII. L’autore, riferendosi a Dante, parla di una teologia poetica, o di una poesia teologica, elaborata nella *Divina Commedia*. Dante, con i suoi versi, ha accettato una sfida molto ardua: raccontare l’Ineffabile. Così, nell’ultimo canto del *Purgatorio*, emerge la “teologia-altra” di Dante, cioè una teologia nuova rispetto a quella dei teologi della sua epoca, nella quale la figura di Beatrice risalta come un’icona escatologica di Cristo.

SUMMARY

These pages constitute a rereading of *Purgatory* XXXIII. The author, referring to Dante, speaks of a poetic theology, or of a theological poetry, elaborated in the *Divine Comedy*. Dante, with his verses, accepted a very difficult challenge: telling the Ineffable. Thus, in the last canto of *Purgatory*, the “other-theology” of Dante emerges, that is a new theology compared to that of the theologians of his time, in which the figure of Beatrice stands out as an eschatological icon of Christ.

VII. Guerra vissuta, guerra rappresentata: il teatro di Euripide *

di Ester Cerbo

1. Guerra esterna e lotta civile ($\piόλεμος$ e $\sigmaτάσις$)

«Ogni guerra è una guerra civile [...]. Ora che ho visto cos'è guerra [...] so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: “E dei caduti che facciamo? perché sono morti?”. Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero». Con questa riflessione si conclude *La casa in collina*, il racconto scritto da Cesare Pavese nel 1947.

Dopo quel tragico periodo, oggi noi moderni occidentali, quando parliamo di guerra, pensiamo alla cosiddetta “guerra giusta o necessaria”, una guerra vista come contraccambio di un attacco terroristico (pensiamo all’11 settembre 2001) o come azione di difesa per minacce che hanno una certa consistenza (ma poi, in verità, la cosiddetta giusta causa cela sempre altre motivazioni); la pace è invece considerata una norma nella nostra vita, una norma infranta appunto da tale tipo di guerra, che però si combatte spesso, sempre lontano da noi (Siria, Africa, Afghanistan). Eppure viviamo ormai nella continua paura che certi delicati equilibri possano rompersi e condurci ad un nuovo disastroso conflitto.

Nell’antichità, invece, la pace era avvertita come una tregua prolungata, uno stato transitorio di interruzione di uno stato naturale di conflitto, quasi una deviazione dalla norma. La

pace cosiddetta “olimpica” in realtà era denominata *ekecheiria* (ἐκεχειρία) che significa letteralmente «situazione in cui ci si astiene dall’usare le mani», dunque «sospensione delle ostilità»¹. Una sorta di inviolabilità, di immunità accordata nell’ambito delle feste religiose a persone, territori e persino agli agoni, che in esse si svolgevano; la sua origine risalirebbe alle pause concesse durante le lunghe battaglie per permettere il recupero e la sepoltura dei caduti.

La guerra, al contrario, costituiva un aspetto fondamentale della vita, era in un certo senso concepita come naturale e necessaria, persino interpretata come «padre di tutte le cose»², rappresentava una sfida positiva per l’uomo di valore. Era infatti il luogo privilegiato in cui il *polites* (πολίτης), il giovane aristocratico, misurava le proprie attitudini e capacità in riferimento agli ideali tradizionali, per acquisire il *kleos* (κλέος), la *time*

* Il presente lavoro costituisce la rielaborazione del testo presentato all’Università degli Studi di Salerno (1 marzo 2018) per il ciclo di seminari tenuti nell’ambito del progetto FARB interdisciplinare, dal titolo “Vivere e raccontare la guerra. Pratiche e conseguenze, narrazioni e rappresentazioni dei conflitti armati”. Ringrazio tutti i partecipanti per i preziosi interventi e gli stimoli offerti alla discussione.

¹ Si veda M. Lämmer, *La cosiddetta «pace olimpica» nell’antichità greca*, in *Lo sport in Grecia*, a cura di P. Angeli Bernardini, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 119-152.

² Così Eraclito, fr. 53, 1 DK: πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς «*polemos* di tutte le cose è padre, di tutto poi è re». Si tratta di un argomento di ampia portata, al quale in questa sede si può solo accennare; per un opportuno approfondimento sul modo di concepire la guerra e la pace nella Grecia classica, e sui diversi aspetti ad esse collegati si rimanda a K.-J. Hölkeskamp, *La guerra e la pace*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, 2. II, a cura di S. Settimi, Einaudi, Torino 1997, pp. 481-539.

(τιμή), per conseguire la “bella morte”, la sola che avesse un significato sociale, secondo quanto risulta dall'*Iliade* e dai versi del poeta Tirteo (fr. 10 W.)³.

Su questa linea, Platone, nel V libro della *Repubblica*, sostiene che la città ideale prepara e pratica costantemente la guerra e che la migliore città usa la guerra per educare i suoi cittadini e per insegnare alle altre città greche a non rendere schiavi i Greci. I giovani dovranno allora ricevere una *paideia* guerriera ed assistere alle battaglie, per imparare il loro compito futuro; bisogna dunque cominciare da questo, rendere i figli «osservatori della guerra» (*Θεοροὺς πολέμου*, 467c). Ai giovani più valorosi la città dovrà allora riservare dei premi, come era già in Omero (468d; cfr. *Il.* 8. 162). Ma, da un’altra prospettiva, la guerra, *polemos*, è secondo Tucidide anche un *didaskalos biaios* (*διδάσκαλος βίαος*), un maestro violento, e forse di violenza: un maestro brutale che insegna ad usare la violenza⁴. Accanto a *polemos*, che indica propriamente la guerra esterna, è di norma presentata la *stasis*, la lotta tra fazioni all’interno della *polis*; questa distinzione è richiamata da Eschilo in un celebre passo delle *Eumenidi* (vv. 861-865), dove Atena ammonisce le Erinni a non suscitare la discordia intestina tra i cittadini; la guerra rimanga all’esterno (v. 864 θυραῖος ἔστω

³ Si veda A. Iannucci, *Parole per la guerra: Omero, Tirteo e gli altri*, in *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell’umanità*, a cura di A. Bonandini-E. Fabbro-F. Pontani, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 23-47.

⁴ Su questo aspetto si rinvia a D. Piovan, *Tucidide, la stasis e la corruzione del linguaggio*, in *Teatri di guerra*, cit., pp. 131-143.

πόλεμος), a portata di mano per chi abbia in sé tremendo amore di gloria (v. 865 *δεινὸς εὐκλείας ἔρωτος*)⁵.

Una puntualizzazione di queste due diverse forme di contesa, espresse da due termini distinti, la troviamo ancora in Platone, sempre nel V libro della *Repubblica* (470b-c): «A me pare che come ci sono questi due nomi, *polemos* (guerra) e *stasis* (lotta intestina), così ci siano due cose diverse, in due diversi tipi di conflitti. E intendo per queste due cose l'elemento familiare e affine, e quello estraneo e straniero. Quando, dunque, c'è l'inimicizia con il familiare, si chiama *stasis*, quando con lo straniero, *polemos* [...]. La stirpe ellenica è a se stessa familiare e affine, e alla barbara straniera ed estranea». Pertanto, *polemos* indicherebbe la guerra contro i barbari, in quanto Elleni e barbari sarebbero per natura nemici, mentre la *stasis* comprenderebbe le lotte all'interno della stessa *polis* e quelle tra le *poleis* greche, essendo gli Elleni per natura amici e familiari a se stessi.

Considerata la guerra come dato naturale della vita, anche gli effetti della guerra, dal trattamento dei prigionieri alla distruzione delle città, alla schiavitù di intere popolazioni ed esecuzioni di massa dei soldati, pur se terribili, erano accettati come un'inevitabile necessità, che porta comunque lutto e dolore.

Ed è sugli effetti della guerra, ma anche sui suoi prodromi, e su come essi vengano discussi, affrontati e subiti che la tragedia focalizza principalmente il proprio sguardo.

Quando viene rappresentata a teatro, la guerra in sé, vissuta nella realtà, occupa lo spazio extrascenico e confluisce nello spazio scenico attraverso la viva voce dei personaggi e del coro; la guerra difatti non si addice alle forme e ai mezzi espressivi

⁵ Per un'ampia trattazione del concetto di *stasis* si veda H.J. Gehrke, *La stasis*, in *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, cit., pp. 453-480.

del teatro, al suo tempo concentrato, al suo spazio limitato: esige piuttosto le grandi narrazioni, come avviene nell'epica e con la storiografia (e la storia in antico coincideva con le guerre, soggetto delle opere degli storiografi). Sulla scena, nella *performance* assistiamo, per l'appunto, al prima, al dopo, ai retroscena, a violenze e violazioni per noi al di là di ogni limite, ascoltiamo la voce del dissenso, dei vinti, e soprattutto delle donne superstite, deportate e ridotte in schiavitù, private del proprio *oikos* e *gamos*⁶.

Insomma, la tragedia disgrega il racconto bellico consegnato dall'epica e lo riflette in molti punti di vista, che inglobano certamente riferimenti, allusioni ai problemi e ai fatti contemporanei: un *miroir brisé*, secondo la bella immagine di Pierre Vidal-Naquet⁷, uno specchio infranto della realtà restituita dalla lettura dell'artista, dal suo modo personale di interpretarla ed

⁶ Un'esauriente e puntuale panoramica sulla presenza della guerra nel teatro del V sec. a.C., con particolare riferimento al mito della guerra di Troia, si ha in A. Beltrametti, *La guerra di Troia ha avuto luogo. Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne*, in *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Camerotto-M. Fucecchi-G. Ieranò, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 131-144. Sul rapporto contrastivo tra *polemos*, la sfera pubblica e maschile, e *gamos*, la sfera privata e femminile, come modello ideologico veicolato attraverso il mito dall'universo tragico, si veda V. Andò, *Matrimonio e guerra nel discorso tragico: una lettura delle Troiane di Euripide*, in AA.VV., *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1991, vol. I, pp. 251-264.

⁷ P. Vidal-Naquet, *Le miroir brisé: tragédie athénienne et politique*, Les Belles Lettres, Paris 2002.

esprimerla, ma non fonte documentaria di quella medesima realtà⁸.

2. *Euripide e la guerra del Peloponneso*

È soprattutto la tragedia euripidea a rappresentare da varie prospettive il tema della guerra, ad analizzarlo attraverso i conflitti tra i singoli individui e tra individui e detentori del potere. Il teatro di Euripide attraversa il periodo in cui la guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), «il più grande sconvolgimento che abbia interessato i Greci, una parte dei barbari ed esteso anche alla maggior parte dell'umanità»⁹, diventa più violenta e cruda: essa ingloba in sé *stasis*, nella sua duplice forma di scontro tra le *poleis* greche e di lotta tra fazioni all'interno della città, e *polemos*, per l'intervento della Persia a fianco di Sparta.

⁸ Si veda A. Beltrametti, *Introduzione. La storia sulla scena attica di V secolo*, in *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, a cura di A. Beltrametti, Carocci, Roma 2011, pp. 13-30. Tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento si è diffuso un tipo di critica – esercitata in particolare dalla scuola franco-belga (Goossens, Grégoire, Delebecque) –, che mirava a rintracciare spasmodicamente nelle tragedie allusioni a fatti e personaggi contemporanei, perdendo di vista il senso complessivo della struttura drammatica; per una diversa e più equilibrata prospettiva si rinvia a G. Cerri, *Messaggi etico-politici nella tragedia euripidea: dalle Supplici all'Oreste*, in *Il teatro e la città. Atti del Convegno Internazionale. Siracusa, 19-22 settembre 2001*, a cura di M.G. Bonanno-G. Mastromarco, Palumbo, Palermo 2003, pp. 62-91.

⁹ Così afferma Tucidide (I 1, 2): κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἑλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δὲ εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων.

In questa sede, dapprima passerò brevemente in rassegna le opere più significative di Euripide composte tra il 430 e il 407-406, per cogliere la reazione del poeta, di un intellettuale, di fronte agli avvenimenti contemporanei e alla crisi in atto ad Atene e in Grecia¹⁰. Mi soffermerò poi sulle *Troiane*, rappresentate nel 415, in una fase cruciale della guerra; la tragedia mette in scena le sofferenze e il misero destino delle donne di Troia, dopo la presa della città. Il titolo dell'opera indica allora non solo il coro, come avviene di norma con i nomi collettivi, ma significativamente tutte le Troiane, in quanto personaggi che agiscono sulla scena.

2.1. *La guerra giusta in difesa dei supplici*

Gli *Eraclidi* (circa 430 a.C.) è la tragedia che tratta dei figli di Eracle, perseguitati dall'argivo Euristeo, i quali trovano ospitalità a Maratona presso Demofonte, il re di Atene; il re rifiuta di riconsegnarli all'araldo argivo e di conseguenza scoppia un conflitto tra Atene e Argo, che volgerà in favore di Atene grazie al sacrificio – imposto dall'oracolo per conseguire la vittoria – della vergine eraclide Macaria. Questo dramma presenta dunque la prospettiva di una guerra giusta in difesa dei supplici. Traspare ancora il senso di una *polis*, Atene, armonica e fiduciosa in se stessa; il soccorso prestato dagli Ateniesi ai supplici figli di Eracle era uno degli elementi del *cliché* propagandistico ateniese che nacque in funzione della politica di Pericle.

¹⁰ Sul rapporto tra il teatro di Euripide e la realtà a lui contemporanea di fondamentale importanza e tuttora valido lo studio di V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971. Per gli eventi storici relativi alla guerra del Peloponneso si rimanda a D. Musti, *Storia greca*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 394-467.

2.2. *Primi segni di crisi della polis e inasprimento del conflitto con Sparta*

Con la scomparsa del regime pericleo – Pericle muore nel 429 a.C., vittima anche lui della famosa pestilenza – si assiste al contrasto tra radicali e moderati, tra chi voleva continuare la guerra e chi arrivare ad una pace con Sparta. Euripide non prende posizione, ma esprime il proprio sbigottimento di fronte alla lacerazione della polis. In questo periodo, tra il 429 e il 425, prima dell’insuccesso spartano a Sfacteria, si colloca l’*Andromaca*, la tragedia della moglie di Ettore data come concubina a Neottolemo, il figlio di Achille, e osteggiata dalla legittima sposa di lui, Ermione, figlia di Elena e Menelao. Ermione non riesce ad avere figli e, temendo che possa diventare erede del marito il bambino che Neottolemo ha avuto con Andromaca, vuole uccidere la donna troiana.

Al 425 a.C. con molta probabilità si può ricondurre la rappresentazione del frammentario *Cresonte*, più precisamente a seguito dei fatti di Corcira del 427-425, vale a dire quando si verificano le aspre lotte interne tra oligarchici e democratici a sostegno dei quali interviene Atene¹¹. L’argomento del dramma riguarda la vendetta di Cresonte nei confronti dello zio Polifonte che aveva ucciso suo padre omonimo, uno degli Eraclidi, e ne aveva usurpato il regno.

Andromaca e *Cresonte* sono dunque due tragedie in cui emerge uno spirito antispartano: siamo nel periodo in cui si inaspisce il conflitto con Sparta, ma anche la lotta tra le fazioni politiche. L’uno devasta i campi, l’altra divide i gruppi familiari, tra

¹¹ Così Tucidide (III 82-83) commenta questi eventi: «a tal punto di ferocia arrivò quella *stasis* (*n.d.r.* la guerra civile di Corcira) e parve ancora più feroce, perché fu la prima fra tutte».

loro e persino al loro interno. In tale contesto l'invocazione alla Pace, contenuta in un frammento del coro del *Cresonte* (fr. 453 Kannicht), si configura come un chiaro messaggio pacifista di Euripide, fortemente preoccupato di fronte alla situazione politica di Atene e nella Grecia in generale; d'ora in poi sarà costante nel poeta una netta posizione a favore della pace. Così recita il testo: «O Eirene, dispensatrice di ricchezza e la più bella tra gli dèi beati, io ho desiderio di te che tardi; temo che la vecchiaia mi coglierà con le sue pene, prima di vedere la tua amabile bellezza e i canti dai bei cori e i conviti ornati di corone. Vieni, o signora, nella mia città, e l'odiosa contesa allontana dalle case e la folle discordia cui è gradito il ferro affilato»¹².

2.3. Invito a non esasperare i contrasti con Sparta

Al desiderio di concludere la pace con Sparta Euripide – e con lui Aristofane (non dobbiamo dimenticare il fronte della commedia) – assocava una forte avversione nei confronti di Cleone e dei democratici radicali. È questo lo sfondo che si delinea nell'*Ecuba* (circa 424 a.C.): il dramma tratta della sofferenza atroce della protagonista privata ingiustamente dei figli Polisenna e Polidoro, e della sua vendetta nei confronti di Polimestore, il re dei Traci che aveva ucciso a tradimento Polidoro. In questa tragedia viene posta grande enfasi al comune fondamento umano tra le donne troiane e quelle di Sparta e ciò doveva costituire anche per il pubblico ateniese un invito implicito a non esasperare i contrasti con Sparta. È significativo, al proposito, il secondo stasimo, in cui il coro delle donne troiane immagina il lutto e il dolore delle donne greche che hanno per-

¹² Si veda il commento al testo in V. Di Benedetto, *Euripide*, cit., p. 130.

so i propri cari; evidente anche il messaggio antibellicista: la guerra fa soffrire tutti, vinti e vincitori. In modo raffinato, per rappresentare il dolore dei Greci viene evocata l'immagine di una giovane spartana che piange in riva all'Eurota, il fiume di Sparta (vv. 650 ss.), e ciò sembra voler dire che Sparta, la città che ha aggredito Atene, subisce le amare conseguenze della sua aggressione¹³.

Nel solco di questo atteggiamento antibellicista si colloca il frammentario *Eretteo* (tra il 423 e il 422), un dramma patriottico cronologicamente vicino all'*Ecuba*, che mette in rilievo le sciagure di una guerra considerata giusta. Questa la trama: il re di Atene, Eretteo, grazie anche al sacrificio della figlia, prescritto dall'oracolo di Delfi, respinge i Traci guidati da Eumolpo, ma muore in battaglia; si uccidono anche le altre due figlie ed Atene è scossa da un terremoto: solo Atena, alla fine, può salvare la città. Notevole il frammento corale (fr. 369 Kannicht) che richiama quello del *Cresfonte* – sopra citato – sul rifiuto netto e deciso della guerra, ma con in più l'auspicio di una vecchiaia dedicata al canto e alla poesia: «Giaccia per me la lancia così che tutto intorno intreccino l'ordito i ragni, ed in tranquillità possa io convivere con la canuta vecchiaia e coronato il capo canuto di corone possa io eseguire canti, dopo aver appeso il tracio scudo alle dimore di Atena circondate di colonne; e possa io dispiegare la voce delle tavolette, grazie alla quale i sapienti ricevono fama».

Sono gli anni in cui maturava in Euripide l'esigenza di un disimpegno dagli interessi politici e questo determina da parte del poeta un volgere con maggiore intensità la propria indagine nel campo degli affetti familiari.

¹³ Cfr. L. Battezzato, *Vinti e vincitori: da Omero a Euripide*, in *Uomini contro*, cit., pp. 112-113.

2.4. Rifiuto della guerra e ripiegamento sugli affetti familiari

Ciò si constata già con le *Supplici*, tragedia forse del 422, che presuppone la sconfitta subita dagli Ateniesi a Delio nel novembre del 424 e l'accordo per la tregua del 423. Ancora una volta Euripide invita i propri concittadini a sentire l'orrore di ogni guerra e a valorizzare i vincoli di carattere familiare. Come l'*Eretteo*, si tratta di una tragedia patriottica, definita dalla stessa *hypothesis* «encomio degli Ateniesi», per l'intervento di Teseo, re di Atene, a favore dei supplici. Tuttavia l'accento batte sulla rappresentazione del lutto del coro, le madri arge che hanno perso nella guerra contro i Tebani i propri figli e ora ne richiedono i corpi per la sepoltura; e riguarda anche il lutto dei *paides*, i figli dei caduti che piangono i propri padri e ai quali Euripide con abile regia attribuisce una significativa presenza scenica, assegnando loro il ruolo di secondo coro. In questo modo il lamento, che in varie forme – canto corale, amebeo con l'attore – caratterizza nel corso della tragedia l'intervento delle donne argive, diviene nel finale un vero e proprio *kommos* (vv. 1116-1164), il dialogo lirico antifonale di estrema intensità drammatica tra il coro delle madri e quello dei *paides*, sulle urne contenenti le ceneri dei caduti, portate in scena dai figli.

2.5. Effetti devastanti della guerra e critica verso il comportamento degli Ateniesi

Dopo l'*Andromaca* e l'*Ecuba*, Euripide ritorna alla materia troiana con l'*Elettra* (tra il 421 e il 416 a.C., ma non riguarda specificamente il tema della guerra) e soprattutto con la trilogia *Alessandro*, *Palamede* (entrambi frammentari) e *Troiane*, rap-

presentata nel 415 a.C.; della guerra di Troia l'*Alessandro* racconta l'antefatto, il *Palamede* un episodio marginale e le *Troiane* gli effetti devastanti da essa prodotti, in particolare sulle donne, vittime innocenti del conflitto.

È la stagione che segue l'efferato eccidio di Scione (421 a.C.) e, poco dopo, verso la fine del 416 la feroce repressione dei Melii da parte degli Ateniesi e la loro ripresa delle ostilità spostate sul fronte siciliano. In questo contesto la scelta del poeta, fautore di una politica di pace e critico verso il comportamento assunto da Atene, sembra quasi obbligata: attraverso il mito della guerra di Troia (e i suoi antefatti) mostrare a teatro gli infelici esiti di un conflitto – diretti e indiretti – sia per le vittime sia per i vincitori, rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria, in una sorta di predizione ai propri concittadini, confermata poi dalla storia¹⁴.

2.6. Il distacco dalla realtà politica: la tragedia ad intrigo e lieto fine

Dalle *Troiane* del 415 si giunge all'*Oreste* del 408, attraverso l'*Ifigenia fra i Tauri* (tra 414 e 413), lo *Ione* (tra 413 e 410) e l'*Elena* (412); è il periodo in cui Euripide sperimenta un nuovo tipo di tragedia, quella ad intrigo e lieto fine, senza la messa in evidenza della morte e del lutto, un rovesciamento di segno, sintomo del suo sempre maggiore distacco dalla realtà politica. In particolare nell'*Elena* Euripide evidenzia la futilità di una guerra combattuta per il fantasma della donna più bella (v.

¹⁴ Per una lettura di questa tragedia come rappresentazione di un discorso civico che a teatro svolge una funzione didattica nel contesto drammatico della guerra e delle sue conseguenze, si veda N. Croally, *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

1136 εῖδωλον ἱερόν, l’immagine sacra forgiata da Era): la contesa sorta per lei – afferma il coro – poteva ben risolversi con le parole (v. 1159 διορθῶσαι λόγοις). L’amara constatazione del coro conclude il severo monito sullo stolto agire degli uomini, monito che apre la seconda antistrofe del primo stasimo: «dissennati (ἄφρονες) voi che ricercate onori in guerra e nelle lance dell’infuriante battaglia, cercando di porre fine alle pene dei mortali. Se a dirimerla sarà la lotta del sangue, ma la discordia cesserà tra le città degli uomini» (vv. 1151-1157).

Dopo l'*Elena*, Euripide fa misurare nuovamente lo spettatore con gli esiti crudi del conflitto più grave, la lotta tra fratelli per il potere, portando in scena – tra il 411 e il 409 – le *Fenicie*. È la tragedia in cui sono presenti tutti i membri dell’*oikos* di Edipo¹⁵, tutti segnati da un triste destino: Eteocle e Polinice si uccidono a vicenda, Giocasta si uccide sui corpi dei figli, Creonte vede sacrificarsi il figlio Meneceo per la salvezza della città, Edipo ormai vecchio e cieco parte per l’esilio, abbandonando una Tebe desolata, insieme con la figlia-sorella Antigone, «baccante dei morti» (v. 1489 βάκχα νεκύων).

2.7. L’abbandono di Atene e il trasferimento in Macedonia

Dopo l’*Oreste* del 408, Euripide lascia Atene e si trasferisce in Macedonia, dove compone le sue ultime tragedie (*Ifigenia in*

¹⁵ Per questo l’*hypothesis* al dramma lo definisce πολυπρόσωπον «dai molti personaggi», ma anche παραπληρωματικόν «ridondante», pur riconoscendo la bellezza della messa in scena dello spettacolo (ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν).

*Aulide, Baccanti, Alcmeone a Corinto) prima di morire nel 406 a.C. Ancora una volta, con l'*Ifigenia*, il poeta sceglie un soggetto dal mito troiano, per osservare da un'altra prospettiva, attraverso gli occhi e le emozioni di una giovane, le cose della guerra, e torna indietro all'avvenimento che consente la partenza della flotta greca per Troia e rende possibile la spedizione: il sacrificio di Ifigenia.*

Con questa tragedia, messa in scena da Euripide il giovane, figlio o nipote del poeta, presumibilmente nel 405, si conclude il percorso tematico e teatrale concomitante con lo svolgimento della guerra del Peloponneso ed esemplificato soprattutto dal ciclo troiano. E si conclude, a mio avviso, con una raffinata *liaison* che su vari piani il poeta sembra stabilire con le *Troiane*, attraverso una sorta di *Ringkomposition* su larga scala.

Troiane ed *Ifigenia in Aulide*: due tragedie speculari e contrattive al tempo stesso, quasi due facce della stessa medaglia. Nella prima, la guerra è già vissuta ed è rappresentata nei suoi esiti disastrosi da chi l'ha subita, con una perfetta identificazione nel dolore e nel pianto tra individuo e collettività; nella seconda, la guerra incombe ed è giustificata da chi la promuove, con un intrecciarsi di interessi familiari e “bene comune”. In entrambe le tragedie è la guerra, nelle sue conseguenze come nei suoi presupposti, a scardinare le regole del *gamos* e addirittura a produrre una giustapposizione tra le nozze di giovani e la loro morte prematura. Nell'una assistiamo al ribaltamento della concezione tradizionale che oppone come termine positivo a termine negativo i Greci ai barbari, i vincitori ai vinti (*Troad*. 764 s.); nell'altra, il poeta sembra riabilitare, forse con amaro

sarcasmo, tale punto di vista¹⁶. In entrambe le tragedie il culmine del *pathos* è costituito dal sacrificio di una giovane vittima ancora più innocente di tutte quelle che subiscono la guerra: nelle *Troiane*, è il sacrificio del piccolo Astianatte, l'unico vero *drama*, nel senso etimologico del termine, in un dramma dominato dal lamento e privo di azione; nell'*Ifigenia* è quello della protagonista, perno su cui ruota tutta l'azione teatrale, ricca di colpi di scena¹⁷. E ancora, in entrambe le tragedie domina dietro le quinte un personaggio inquieto e inquiante, caricato di valenza negativa: è Odisseo, che con la sua capacità oratoria nelle *Troiane* persuade i Greci a decretare la morte di Astianatte; nell'*Ifigenia* è l'individuo più temuto da Agamennone: egli potrebbe infatti rivelare l'oracolo di Calcante e indurre i Greci ad uccidere insieme con la fanciulla gli stessi Atridi (v. 525 ss.). E anche per quanto riguarda il coro, se è grande la distanza tra quello delle *Troiane* fortemente coinvolto e quello dell'*Ifigenia*, costituito dalle giovani donne di Calcide, estranee alla vicenda, eppure sarà quest'ultimo ad immedesimarsi nel primo e ad assumerne la voce dolente, quando prefigura nel secondo stasimo la caduta di Troia e le tante lacrime versate dalle donne dei Frigi e dalla sposa di Priamo (vv. 783-792).

A conclusione della propria carriera artistica, con l'*Ifigenia in*

¹⁶ Così Ifigenia ai vv. 1400-1401: «È giusto che i Greci comandino sui barbari, e non i barbari sui Greci; quelli sono schiavi, questi sono uomini liberi».

¹⁷ Un confronto tra queste due tragedie che prende spunto dalla rappresentazione del sacrificio delle due giovani vittime, per giungere alla messa in luce del loro significato politico, si ha nel saggio di V. Andò, *Guerra, politica e funzione poetica tra Troiane e Ifigenia in Auleide*, in *Troiane classiche e contemporanee*, a cura di F. Citti-A. Ianucci-A. Ziosi, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2017, pp. 1-18.

Aulide – una sorta di *Prequel* dell’*Agamennone* eschileo – Euripide sembra dunque riavvolgere questo anomalo *fil rouge* che lo riporta alla sua trilogia troiana, creando, con abile regia, un interessante *pendant* nel mostrare dalla parte del campo greco gli antefatti dell’evento bellico, filtrati attraverso una dimensione familiare.

3. *L’insensatezza della guerra: le Troiane.*

«Invecchiò tra l’incendio di Troia e le cave di pietra di Sicilia»: così il poeta greco moderno Ghiorgos Seferis inizia la poesia dedicata ad Euripide, ponendo subito l’accento sul problematico rapporto – alla base dell’arte euripidea e del teatro tragico in generale – tra modelli mitologici ed esperienza del presente. E proprio l’incendio di Troia e le sue macerie fumanti fanno da sfondo alla messa in scena delle *Troiane*, la tragedia delle donne sopravvissute alla distruzione della città e destinate a servire il letto del nemico. Spetta all’araldo greco Taltibio il difficile compito di riferire alle Troiane il misero destino di schiavitù, stabilito dai Greci: Ecuba sarà assegnata ad Odisseo, Cassandra ad Agamennone, Andromaca sarà di Neottolemo, Polisse na immolata sulla tomba di Achille. Anche il piccolo Astianatte verrà sacrificato alla causa dei vincitori, facendolo precipitare dalle mura per decisione di Odisseo¹⁸.

Un dramma atipico per la carenza di trama, per lo spazio eccezionale dato alle situazioni dolorose, agli stati d’animo di impo-

¹⁸ Per un approfondimento di questo specifico evento drammatico si rimanda a V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide*, in *Annali Online Ferrara – Lettere*, I, 2009, pp. 255-269.

tenza e frustrazione provati dai personaggi di fronte ai danni causati dalla guerra, che, là dove si abbatte inesorabile, non lascia alcuna possibilità se non l'abbandono alla disperazione. Un dramma in apparenza costruito a quadri, ma che trova coesione nella coralità della *performance*, nella variegata polifonia di voci convogliate verso un effetto musicale unitario – quello del lamento¹⁹ –, nelle diverse forme sceniche del dolore, che si tramutano esse stesse in azione: canto e movimento corporeo diventano anch'essi espressione e denuncia delle atrocità della guerra, nel costante *Leitmotiv* della dicotomia tra triste presente e passato felice, unico baluardo rimasto cui ancorare la propria identità.

Elemento aggregante del dramma è Ecuba, per la sua figura di regina, madre, sposa, privata ormai di tali prerogative – Troia è crollata, Priamo ucciso, i figli morti (vv. 100-107) –, ma lo è anche il coro, nel ruolo di *synagonistes*; esso partecipa ai *commoi* con la protagonista e fornisce la cornice unitaria al dramma di Troia, delineando nei canti corali il legame tra mito, storia e attualità.

Così la *sympatheia* tra Ecuba e il coro, che si manifesta sia verbalmente sia nella gestualità antifonale del lamento, dà coerenza ed amalgama agli eventi e mostra il forte vincolo tra individuo e comunità, rinsaldato dalla costante presenza di entrambi nello spazio teatrale.

¹⁹ Sul significato politico che a teatro, e in particolare in questa tragedia, assume il lamento femminile come voce pubblica, negata alle donne dalle istituzioni civiche, si veda P. Burian, *Voce di donna: le Troiane nella guerra del Peloponneso*, in *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Firenze, 25-26 Novembre 2002), a cura di A. Casanova-P. Desideri, Università degli Studi di Firenze, Firenze 2003, pp. 35-53.

Euripide affida dunque alla protagonista Ecuba il ruolo di “catalizzatore” delle vicissitudini dei personaggi che si susseguono sulla scena, e ciò scandisce il tempo e anche il ritmo della rappresentazione. In sostanza, una drammaturgia dell’incontro patetico (con Taltibio, Cassandra, Andromaca, il corpo di Astianatte) e dello scontro dialettico (con Menelao ed Elena), dove grande impatto emotivo ha la modalità di presentare al pubblico il personaggio, nel suo primo e – tranne per l’araldo Taltibio e il piccolo Astianatte – unico arrivo in scena. Tutto ciò doveva dare «l’idea di un’instabile provvisorietà, e in particolare per la protagonista [...] di una profonda frustrazione»²⁰. Ecuba è l’emblema fisico dei vinti: lo spettatore la vede subito, all’inizio della tragedia, gettata a terra, come crollati a terra sono gli edifici di Troia: il destino comune unisce la protagonista e la città, con un nesso evidenziato sulla scena e dalla parola, con il termine “devastare” riferito ad entrambe (cfr. v. 9 πορθηθεῖσ’ per Troia ~ v. 142 ἐκπορθηθεῖσ’ per Ecuba). Alla fine del prologo, subito dopo l’uscita di scena di Poseidone e Atena – anche gli dèi abbandonano la città – Ecuba intona una monodia (vv. 98-152), dove con una serie di patetiche allocuzioni richiama l’attenzione sulla propria testa, sul collo e poi ancora sulle povere membra e le tempie; la sua postura supina e l’ondeggiare ritmico su un fianco e sull’altro, accompagnato da melodie lamentose, creano un gioco di corrispondenze tra il corpo della donna e la nave sballottata dalle onde (vv. 115-118), secondo un’immagine che lo spettatore antico associa immediatamente a quella dello stato travolto dai

²⁰ V. Di Benedetto, *Il pathos tragico e la realtà ostile*, in *Euripide. Le Troiane*, a cura di E. Cerbo-V. Di Benedetto, Rizzoli, Milano 1998, p. 80.

marosi²¹. Ma poi la metafora si trasforma in realtà, quando la stessa Ecuba descrive in modo elaborato il viaggio dei Greci a Troia; frequenti sono le metafore nautiche e i riferimenti al viaggio in mare, una linea tematica che attraversa l'intera tragedia fino a concluderla in modo circolare: «muovi il tuo piede verso i remi degli Achei» (v. 1332) dice il Coro ad Ecuba, associando ancora una volta il dato fisico del passo malfermo della donna alle navi dei Greci: sulla straziante fisicità del corpo di Ecuba si apre e si chiude la tragedia.

In questo dramma, particolare per struttura e messa in scena²², c'è da parte di Euripide un'attenta ricerca di soluzioni teatrali ad effetto, per caratterizzare i personaggi e variare il registro monocorde del diffuso lamento. Soffermiamoci in breve su Cassandra, Andromaca, Elena, protagoniste – nel loro incontro con Ecuba – rispettivamente del primo, secondo e terzo episodio; esse sono espressione di tre diverse figure femminili, ognuna presentata in modo differente nel proprio passaggio nello spazio teatrale, via di transito dalle macerie di Troia alle navi dei Greci.

3.1 Cassandra: la profetessa delirante

Un improvviso bagliore, scambiato per un incendio, preannuncia l'arrivo in scena di Cassandra, la figlia di Ecuba (v. 308). La profetessa entra di corsa, agitando una fiaccola, in preda al delirio come una baccante; canta e danza, immagi-

²¹ Cfr. il famoso frammento di Alceo (fr. 208a V.) sull'allegoria della nave: essa rappresenta la città di Mitilene in preda al malgoverno che la conduce alla rovina.

²² Si veda U. Albini, *Linee compositive delle «Troiane»*, in Id., *Interpretazioni teatrali. Da Eschilo ad Aristofane*, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 78-91.

nando di celebrare le proprie nozze con il re di Argo Agamennone e di guidare il festoso corteo nuziale verso il tempio di Apollo. Forte è il contrasto con la rappresentazione della sofferenza patita dalle donne troiane e con la menomata fisicità di Ecuba, cui la figlia rivolge l'invito a danzare, a volteggiare il piede, ad adeguare il passo malfermo al proprio passo più vitale²³. Alla profetessa delirante, che si serve di vari registri performativi (il canto, il recitato dei trimetri giambici, il recitativo dei tetrametri trocaici catalettici), è affidato il compito di dimostrare “razionalmente” che la guerra è assurda e senza effettive motivazioni, ma anche di dimostrare “paradossalmente” che la gloria più bella è toccata in sorte ai Troiani vinti, non ai Greci vincitori, e che la fama di Ettore rifulge grazie all’occupazione da parte dei Greci. Assistiamo al capovolgimento delle argomentazioni utilizzate nei discorsi celebrativi pronunciati – negli anni di guerra – da parte di un eminente personaggio politico in onore dei caduti²⁴, ed è notevole il fatto che qui sia una donna a farsi portavoce del discorso politico. Tuttavia – afferma Cassandra – «deve evitare la guerra chi è assennato» (v. 400), un grave monito che richiama le parole di Poseidone nel prologo: «stolto è tra i mortali colui che distrugge le città» (v. 95).

²³ Per l’analisi drammaturgica e metrica della monodia eseguita da Cassandra al suo ingresso in scena si veda E. Cerbo, *La monodia di Cassandra (Eur. Troad. 308-340) fra testo e scena*, in *Quaderni Urbini di Cultura Classica*, n.s. XCIII, 2009, pp. 85-96.

²⁴ Come esempio basti ricordare il discorso di Pericle per i caduti ateniesi nel primo anno di guerra, riportato da Tucidide (II 34-36).

3.2. *Andromaca: la sposa fedele*

Diversamente da Cassandra, Andromaca, la vedova di Ettore, arriva lentamente sulla scena trasportata da un carro straniero, insieme con il figlio Astianatte, stretto al suo seno, e le spoglie frigie, tra cui lo scudo e le armi del marito (vv. 568-576). Il carro, che a teatro serviva per ingressi fastosi di personaggi regali, diviene qui veicolo di schiavitù, strumento di costrizione, a ribadire il rovesciamento della sorte di Andromaca; e sul carro la donna rimarrà – immobile – per tutto l'episodio e col carro verrà portata via, verso le navi dei Greci.

In questo episodio viene dato l'annuncio che Astianatte deve morire, l'ha deciso Odisseo; e il figlio di Ettore deve morire, perché sia del tutto annientata la stirpe e non sopravviva chi potrà in futuro vendicarsi sui Greci. È un atto di violenza estrema, esercitata su un bimbo inerme, che dà la misura dell'assurdità della guerra di aggressione e che per noi va oltre i limiti consentiti dal codice bellico²⁵. Suona allora come una dura accusa nei confronti dei Greci l'apostrofe pronunciata dalla “barbara” Andromaca (vv. 764-765): «O Greci inventori di barbare crudeltà, perché uccidete questo bambino che di nulla ha colpa?». Alla tremenda accusa – i veri barbari sono i Greci – segue, con grande effetto teatrale, il gesto disperato della madre che allontana da sé, dalle proprie braccia il figlietto, perché sia preso dai soldati e condotto via per una desti-

²⁵ Così V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri*, cit., p. 258; sul destino di Astianatte associato ad elementi simbolici della tragedia (le torri di Troia da cui il bimbo viene gettato, lo scudo di Ettore col quale è seppellito) si veda M. Gigante, *Lo scudo di Ettore: una lettura delle Troiane di Euripide*, in *Atti del XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico* (Siracusa 1995 e 1997), a cura di C. Barone, INDA, Siracusa 2002, pp. 185-211.

nazione di morte (vv. 774-775): «trascinate, portate, gettate, se gettare è deciso. Cibatevi delle sue carni», un'altra accusa potente, quella di cannibalismo, con cui si sottolinea l'efferatezza dell'azione. E il bimbo che piange e si stringe ancor di più alla madre, mentre i soldati tentano di separare i due, conferisce ulteriore *pathos* all'intero *tableau*: questa scena è davvero «the most absolutely heart-rending in all the tragic literature of the world»²⁶.

3.3. *Elena: la femme fatale*

Elena trascinata in scena per i capelli dai soldati (v. 895) è un altro spunto ad effetto della regia euripidea nel gioco dei contrasti. Elena porta ancora bei capelli e vesti lussuose, invece le donne troiane hanno chiome recise e cenci laceri indosso. Anche lei sarà condotta via, non da un nuovo padrone, ma dal marito Menelao, e andrà in patria, non in una terra straniera. Questo episodio, l'unico senza parti liriche e con lo scontro dialettico tra Ecuba ed Elena, concede una pausa dalla dominante tonalità del lamento, prima che il pubblico assista all'arrivo del cadavere di Astianatte sullo scudo di Ettore. Sarà Ecuba, la nonna, ad addobbare con pepli e corone il piccolo corpo e ad eseguire, da sola, il rito funebre, del tutto anomalo

²⁶ G. Murray, *Euripides and His Age*, Williams and Norgate, London 1913, p. 135; di seguito il filologo inglese afferma che proprio grazie a questa scena è possibile comprendere il giudizio di Aristotele su Euripide come «il più tragico dei poeti» (*Poet.* 1453a *τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν*).

per la sua “irritualità”²⁷. In luogo del lamento antifonale, Ecuba pronuncia un *epitaphios logos*, un discorso funebre in trimetri giambici, come se ormai pianto, gestualità e lamento lirico si fossero esauriti e rimanesse solo la parola recitata.

3.4. *Finale di tragedia*

Lo spettacolo finale della tragedia è potente e di grande impatto visivo. Uomini armati arrivano in scena, portando in mano delle fiaccole accese: l’ordine è di appiccare il fuoco e di condurre le donne alle navi dei Greci, quando verrà emesso uno squillo di tromba. Ecuba vuole correre per gettarsi nel rogo, ma può solo fare qualche stentato passo con le gambe tremananti, prima di venire bloccata dai soldati. Il corpo di Ecuba che non risponde, la fisicità lesa dalla sofferenza riconducono al quadro di frustrazione e di desolazione con cui si apriva il dramma; lo stesso dialogo lirico tra la donna e il coro richiama con un’efficace *Ringkomposition* la parte iniziale della tragedia, quasi a ribadire come fin dall’inizio tutto era già compiuto. Ma con il primo e definitivo allontanarsi di Ecuba dalla scena insieme al coro e con la scena che si svuota tra fuoco, fumo e crolli di rovine si impone il senso di una distruzione totale, di

²⁷ Diversi elementi concorrono a rendere anomala la sepoltura di Astianatte: è presente la nonna e non la madre, il corpo sarà lavato dai Greci e non dai familiari e sarà sepolto in una fossa, scavata dai nemici, su uno scudo e non in una cassa, gli ornamenti destinati al matrimonio sono usati invece per il seppellimento: cfr. L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 153-154. E cfr. anche M. Dyson-K.H. Lee, *The Funeral of Astyanax in Euripides’ Troades*, in *Journal of Hellenic Studies*, CXX, 2000, pp. 17-33.

una fine a cui è sottratto persino il conforto del rito: solo morte e desolazione, esiti naturali della guerra.

Tutto ciò fa risuonare con grande eco il messaggio antibellicista di Euripide in riferimento alla situazione politico-militare a lui contemporanea, ma evoca anche esperienze a noi vicine. Per questo le *Troiane*, definite «the first great denunciation of war in European literature»²⁸, sono state spesso rivisitate in momenti cruciali della nostra storia più recente. Pensiamo alla *Bearbeitung* di Franz Werfel messa in scena a Berlino nel 1916, nel pieno della I guerra mondiale²⁹; e ancora al famoso adattamento di Jean Paul Sartre rappresentato a Parigi nel 1965 come atto di denuncia e di impegno politico contro le spedizioni coloniali, mentre era in corso la guerra di Algeria. Persino in ambito giapponese vengono proposte, la prima volta nel 1974, da Tadashi Suzuki, che dà voce ad un Giappone umiliato e distrutto dalla bomba atomica americana. Ma ricordiamo anche lo spettacolo del 2011 «Quando gli dèi hanno sete» che racconta il genocidio di Srebrenica del 1995, attraverso una

²⁸ G. Murray, *How can War ever be Right?*, in Id., *Faith, War, and Policy. Addresses and Essays on the European War*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1917, p. 20.

²⁹ Sul rapporto tra le *Troiane* di Euripide e la *Bearbeitung* di Franz Werfel si veda E. Cerbo, *Un mito antibelicista a teatro. Le Troiane di Euripide e la Bearbeitung di Franz Werfel*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich-C. Occhipinti-D. Orecchia-P. Parenti, Universitalia, Roma 2013, pp. 57-70.

profonda e inquietante commistione tra le *Troiane* di Euripide e le testimonianze dirette delle donne bosniache³⁰.

Dunque, le *Troiane* si configurano non solo come una metafora per le sofferenze belliche dei Greci del V secolo, ma anche come una tragedia archetipica, i cui personaggi femminili, madri in lutto e donne rese schiave, sono rappresentativi – in ogni luogo e in ogni epoca – della crudeltà e dell’insensatezza della guerra, con il suo corredo di stragi e di violenze. Emblematica, al proposito, la statua della Pietà di Käthe Kollwitz nella Neue Wache di Berlino, con ai piedi l’incisione: «Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft». È raffigurata una madre che stringe tra le braccia il figlio perduto in guerra e lo piange nella sua struggente immobilità; «il dolore della madre per il figlio irrimediabilmente perduto contro la legge di natura, che esige la *pietas* del figlio verso la madre, è universale, perché universale è la poesia, universale è il messaggio di Euripide: solidarietà per i vinti e per chi ha generato i vinti e condanna pateticamente severa della strage degli innocenti che accompagna ogni guerra, anche oggi»³¹.

³⁰ Molto ampia la bibliografia sulle riprese e sulle rielaborazioni delle *Troiane*. Si segnala, da ultimo, il contributo di M. Treu, *Quattro donne e un coro: Euripide destrutturato. Riscritture e allestimenti recenti delle Troiane*, in *Troiane classiche e contemporanee*, cit., pp. 217-244; si veda anche M. Giovannelli, *Sulle macerie della città (e di Euripide): le Troiane del contemporaneo*, in *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, XVI, 2010, pp. 103-123, con particolare attenzione a tre moderne produzioni teatrali italiane.

³¹ M. Gigante, *Lo scudo di Ettore*, cit., p. 211.

4. “Theater of War”: una recente esperienza

Già solo da questi pochi esempi si può affermare che il teatro tragico, con il suo portato di sofferenza e la capacità di problematizzare le situazioni umane, è sempre attuale e vitale, è sempre contemporaneo: rimane ad ammonire, a consolare, a vincere le insidie della vita e della morte. Non stupisce allora che negli Stati Uniti il dramma antico sia stato utilizzato come mezzo per sensibilizzare la popolazione militare e quella civile al problema del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD), diagnosticato dall’Associazione Psichiatri Americani negli anni Ottanta nei reduci della guerra del Vietnam. Accennerò brevemente a questo genere di iniziative, rinviaando per un approfondimento all’esauriente rassegna di Rosanna Lauriola³².

Tra i primi ad usare la lettura dei classici, e in particolare di Omero, come *cultural therapy* per curare dal trauma della guerra i militari ritornati in patria, è stato lo psichiatra Jonathan Shay, che descrive la propria esperienza nel libro *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character* (New York 1994), e, poi, in una sorta di *sequel*, nel testo *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (New York 2002). Sulla scia di questa iniziativa si pone il «Philoctetes Project/Theater of War» (ora «Outside the Wire»), ideato nel 2008 da Bryan Doerries, un giovane direttore di teatro newyorkese; partendo dall’affermazione di Shay che il teatro tragico ateniese era «a theater of combat veterans, by com-

³² R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne. Per un diverso riuso del teatro greco negli Stati Uniti... e non solo*, in *Maia*, LXV, 2013, pp. 373-389; e si veda anche Ead., *From Reception of Classics to Outreach: Classical Reception and American Response to War. A Case Study. Part I*, in *Acta Scientiarum. Language and Culture*, XXXVI, 2014, pp. 37-49.

bat veterans, and for combat veterans»³³, Doerries propone ai militari in servizio, ai veterani, alle loro famiglie, e, in generale, ai civili una serie di letture drammatizzate – precedute da una presentazione e seguite dal dibattito – di passi selezionati e adattati da tragedie greche³⁴; ad esempio, la lettura del *Filotte* di Sofocle ha permesso di affrontare temi quali il senso di abbandono, il tradimento da parte dei compagni, l'isolamento e la sofferenza fisica e mentale, mentre con l'*Aiace*, sempre di Sofocle, è stato possibile focalizzare l'attenzione sul tema del suicidio di giovani militari sia al fronte sia a casa, un problema spesso rimosso tra le forze armate americane.

Confidando nell'immedesimazione con i personaggi tragici, Doerries ha indotto militari e civili a parlare delle proprie esperienze e difficoltà, soprattutto di reintegrazione sociale. In un'intervista dell'ottobre del 2012, Doerries, convinto dell'efficacia di questo metodo e, naturalmente, della forza ancora vi-

³³ Riprendo la citazione da R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne*, cit., p. 381.

³⁴ Si veda l'interessante recensione di P. Meineck, "These are men whose minds the Dead have ravished": *Theater of War/The Philoctetes Project*, in *Arion*, XVII, 2009, pp. 173-191. Come evidenziato da Meineck, queste letture sono affidate ad attori professionisti che anche in questo modo testimoniano la propria passione civile e si fanno portatori del messaggio pacifista contro ogni tipo di guerra. Lo stesso Meineck nel 2011 ha dato vita ad un analogo progetto, dal titolo "Ancient Greeks/Modern Lives. Poetry-Drama-Dialogue"; tra le opere scelte spiccano, per il loro riferimento alle problematiche della guerra, l'*Odissea*, l'*Aiace* sofocleo e, di Euripide, l'*Eracle*, le *Troiane* e l'*Ifigenia in Aulide*; la performance dell'*Eracle*, andata in scena nel luglio del 2012 in collaborazione con l'Aquila Theatre Group, si segnala per l'uso particolare della maschera: si veda al proposito N. Mercouri, *Combat Veterans, Neuroscience, and the Tragic Mask: Euripides's Herakles*, in *Didaskalia*, X, 2013, pp. 19-21.

vida del teatro antico, così si esprime: «the plays can be conversation starters, telling the audience that their experiences are not new or unique. [...] When someone does that, when they speak the truth of their experience and break through the silence and the shame and the stigma associated with talking about war and its aftermath, it gives other people in the audience permission to talk»³⁵.

Doerries ha riportato l'esperienza di questa iniziativa nel libro, dal titolo molto significativo, *Theater of War. What ancient greek tragedies can teach us today* (New York 2015). La dimensione del “teaching” non è certamente nuova per il teatro antico, e in particolare per la tragedia. Basti qui ricordare la battuta che nelle *Rane* del 405 a.C. Aristofane fa pronunciare ad Eschilo: «per i fanciulli è il maestro che insegna, ma per gli adulti sono i poeti» (v. 1055); e i “poeti” – nella battuta di Aristofane/Eschilo – sono proprio i poeti tragici.

Dunque il recupero della persona e della sua salute mentale passa attraverso la narrazione, il racconto drammatizzato, dove è la sola parola che domina e che suscita forti emozioni: λόγος «sovraffondo potente» (δυνάστης μέγας), secondo la definizione di Gorgia; la parola «minuta e invisibile, compie azioni assai straordinarie, divine (θειότατα ἔργα)»³⁶. Anche quella di recuperare da un passato lontanissimo gli *erga* e i *pathē* – le gesta e le sofferenze – dei grandi personaggi del teatro antico e vivificarli nella nostra quotidiana esistenza di gente comune; ed è la voce poetica dei tre grandi tragediografi, voce

³⁵ Riprendo anche questa citazione da R. Lauriola, *Tragedie greche e guerre moderne*, cit., pp. 382-383.

³⁶ Gorgia, fr. 11, 8 DK; il testo continua così: «la parola può spegnere la paura, eliminare la sofferenza, alimentare la gioia, accrescere la compassione».

universale e perenne, a rendere possibile questo dialogo: *dialogos*, parola che attraversa, che mette in relazione. E dove c'è dialogo, non c'è conflitto.

Come dice Euripide: «Eppure si poteva risolvere con le parole la contesa sorta per te, Elena»³⁷.

Ester Cerbo

SOMMARIO

Il presente lavoro si focalizza sulla rappresentazione della guerra nelle tragedie di Euripide, composte tra il 430 e il 407-406, ovvero durante la Guerra del Peloponneso. Ci si sofferma, poi, sulle *Troiane* del 415 a.C.: con questa tragedia, che mette in scena le sofferenze e il misero destino delle donne troiane prigioniere, Euripide vuole rappresentare la follia della guerra e la vacuità della vittoria, e comunicare agli spettatori un deciso messaggio antibelicista. Nella parte finale del lavoro, si riporta una recente esperienza, realizzata negli Stati Uniti: si tratta di progetti finalizzati al superamento del *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) mediante la lettura con discussione di brani di drammi antichi, condivisa tra veterani di guerra e popolazione civile.

SUMMARY

This paper highlights the representation of war in Euripides' tragedies; these works were performed in Greece in the period between 430-406 B.C., during the War of Peloponnesus. Among his tragedies, special focus is on the *Trojan Women* (415 B.C.): this play shows the sufferings and the terrible fate of the captive Trojan

³⁷ Eur. *Hel.* 1159 s.: ἔξὸν διορθῶσαι λόγοις/ σὰν ἔριν, ω̄ ‘Ελένα. È la battuta del coro nel primo stasimo della tragedia.

women. Euripides reveals how foolish war can be and how useless the victory is, conveying to the audience a strong message against war. The last section of this work presents a recent experience in the U.S.A., where different projects based on the lecture and discussion of ancient drama are used in the treatment of the *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD).

VIII. August W. Schlegel, la folla, il narratore. «I promessi sposi», capitolo tredicesimo¹.

di Ottavio Ghidini

Nella lettera del 16 novembre 1827 a Diodata Saluzzo Roero, Alessandro Manzoni manifesta il proprio interesse nei riguardi della coesione dell'opera letteraria e dell'impressione di totalità che essa deve determinare nel lettore:

Io sono profondamente persuaso della verità di quel principio, espresso la prima volta ch'io sappia dal sig.r A. G. Schlegel, che la forma de' componenti vuol essere organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dal-

¹ Riproduco qui la lezione tenuta il 15 novembre 2017 presso l'Università Cattolica di Milano nell'ambito della V serie dei *Pomeriggi manzoniani* (2017-2018), organizzati dal Dipartimento di Italianistica e Comparatistica dell'Università Cattolica e dal Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, con il patrocinio della Casa Manzoni. Ringrazio Pierantonio Frare, Giuseppe Polimeni e Francesco Spera, docenti responsabili dell'iniziativa, per avermi invitato in quell'occasione. Ringrazio, inoltre, i docenti presenti all'incontro e in particolare Michele Colombo e Salvatore Silvano Nigro, nonché gli amici e colleghi Federica Alzati, Gabriele Antonini, Isabella Binda, Monica Bisi, Marco Corradini, Massimo Migliorati, Pietro Montorfani, Matteo Sarni. Un ringraziamento ulteriore a Pierantonio Frare, che ha discusso con me le considerazioni svolte in questo saggio, ampiamente debitore dei suoi accurati e numerosi studi manzoniani.

le relazioni delle sue parti, e dal loro, per dir così, andare a luogo; e non dall'improntamento d'una stampa esteriore, estrania².

L'autore fa qui riferimento a un passo del *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel, letto in traduzione francese. Si tratta di un brano della *Treizième leçon* del *Cours*, dedicata al teatro shakespeariano e già fulcro di riflessione per le considerazioni svolte anni addietro da Manzoni nella *Lettre à Mr. C**** sull'opportunità o meno di realizzare, in un testo drammatico, un «mélange du grave e du burlesque»³. Poiché la *Treizième leçon* era dunque ben presente all'autore prima che egli iniziasse a comporre il romanzo, non sarà superflua una citazione estesa⁴:

Il n'est pas permis aux ouvrages de génie d'être informes, mais aussi cela n'est point à craindre. De tels ouvrages ne peuvent mériter ce reproche que si l'on considère, ainsi que le font la plupart des critiques qui s'en tiennent uniquement au pédantisme des règles, la forme comme mécanique et non pas comme organique. La forme est mécanique quand elle est le résultat d'une cause extérieure, sans rapport avec l'essence de l'œuvre même, quand elle est pareille à la

² Alessandro Manzoni, *Carteggi letterari*, a cura di Laura Diafani e Irene Gambacorti, introduzione di Gino Tellini, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2017, t. II, n. 106, pp. 294-295.

³ Alessandro Manzoni, *Lettre à Mr. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Salerno, Roma 2008, pp. 82-89.

⁴ Cito dall'esemplare posseduto e postillato da Manzoni (si veda *Analisi manzoniana*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano, VI, 1981, p. 182), conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense (collocazione Manz. XII 44). Le postille sono edite in Alessandro Manzoni, *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, vol. II, Fratelli Rechiedei, Milano 1885, pp. 430-443.

figure qu'on donne à un matière molle, pour qu'elle la conserve en se durcissant. La forme organique, au contraire, est innée avec le sujet, elle passe pour ainsi dire du dedans au dehors, et n'atteint sa perfection que par le développement entier du germe dans lequel elle réside. Nous retrouvons des pareilles formes dans la nature, partout où les forces vivantes agissent, depuis la cristallisation des sels et des minéraux, jusqu'aux plantes et aux fleurs; et depuis les plantes et les fleurs jusqu'à la figure humaine. Dans l'empire des beaux arts comme dans celui de la nature, qui est le plus sublime des artistes, toutes le véritables formes sont organique, c'est-à-dire déterminées par le sujet même de l'ouvrage; en un mot, la forme n'est rien que l'extérieur significatif, la physionomie expressive des choses, telle qu'elle existe lorsqu'elle n'a été altérée par aucune circonstance accidentelle, et lorsqu'elle manifeste ainsi l'essence intime de l'objet auquel elle appartient⁵.

Applicando tali considerazioni – così determinanti per Manzoni – al capitolo XIII, notiamo che esso presenta una calibrazione strutturazione ad anello⁶. Leggiamo l'avvio e la conclusione:

Lo sventurato vicario stava, in quel momento, facendo un chilo agro e stentato d'un desinare biascicato senza appetito, e senza pan fresco, e attendeva, con gran sospensione, come avesse a finire quella

⁵ Wilhelm August Von Schlegel, *Cours de Littérature dramatique*, Paschoud, Paris-Genève 1814, t. II, pp. 323-324.

⁶ È fatto notare in Alessandro Manzoni, *Gli sposi promessi. Seconda minuta* (1823-1827), a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, t. II, *Apparato critico*, Casa del Manzoni, Milano 2012, p. 203 (abbr.: SP).

burrasca, lontano però che dal sospettar che dovesse cader così spaventosamente addosso a lui⁷.

Che avvenisse poi di questo suo proponimento [*sc.* vivere in una grotta, lontano da Milano] non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi (PS 1840 XIII 64).

La situazione iniziale, con il vicario collocato in un luogo chiuso, si ripresenta alla fine del capitolo, dove, per di più, con il riferimento al «nostro autore», si rimanda a un altro passo dell'inizio, quando il narratore pone in dubbio la possibilità, da parte dell'anonimo, di essere realmente a conoscenza della reazione del vicario all'arrivo della moltitudine: «Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza» (PS 1840 XIII 5). Tale *Ringkomposition*, che abbraccia l'intero capitolo, ha un corrispettivo sul piano sintattico nel periodo d'apertura, che riproduce in minore e in qualche modo riassume i punti salienti dell'episodio: all'inizio lo sventurato vicario, nel mezzo la burrasca, alla fine ancora il vicario.

L'attacco del capitolo istituisce, inoltre, una serie di corrispondenze interne alla macrostruttura del romanzo, accrescendone la coesione. Si pensi, per cominciare, al capitolo XII e al confronto suggerito tra la moltitudine affamata di Milano, la quale, «per sua sventura», «trovò l'uomo secondo il suo cuore» (XII 8), ossia Antonio Ferrer, e, appunto, lo «sventura-

⁷ *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, edizione riveduta dall'autore. Storia della Colonna infame, inedita*, Milano 1840-1842, 2 voll., ed. critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, Salerno, Roma 2006, XIII 1 (abbr.: PS 1840).

to vicario»: sono le uniche due occorrenze, in questi capitoli, di vocaboli riconducibili al nucleo semantico della sventura, di particolare rilievo nella riflessione critica e nella pratica compositiva manzoniana. La scelta dell'autore è significativa, giacché in questi capitoli si riflette in modo critico attorno all'agire morale di realtà collettive (la folla, ma anche le istituzioni del governo spagnolo) e di singoli personaggi: ponendo sotto il segno della sventura sia la moltitudine sia il vicario, si vuole ricordare che essi sono anzitutto vittime dell'agire sconsiderato di altri, in particolare di Antonio Ferrer, ritenuto un "galantuomo" da Renzo e dalla folla, in ricerca di pane e giustizia (sebbene sia proprio lui ad essere il principale responsabile della cattiva gestione della carestia), e visto come un salvatore dal vicario stesso (sebbene questi stesse rischiando di subire un linciaggio per colpa principalmente degli spropositi e dell'ostinazione del cancelliere). Si deve prestare attenzione alla densità semantica della frase «la moltitudine [...], per sua sventura, trovò l'uomo secondo il suo cuore», giacché, in modo affine a quanto avviene nell'icastico «la sventurata rispose»⁸, se l'occorrenza del termine «sventura» rimanda al soggiacere passivo all'ingiustizia, il verbo attivo «trovò» e soprattutto l'espressione «secondo il suo cuore» dicono invece di una responsabilità morale ineludibile della folla, troppo disposta a credere a quello che vuole, irriflessiva e impulsiva, e quindi incline ad assecondare un agire politico demagogico come quello del gran cancelliere. Per farsi un'idea non corriva del pensiero dell'autore implicito attorno alla "moltitudine" non si può pertanto trascurare l'inestricabile nesso di colpa e sventura individuato

⁸ Si veda Pierantonio Frare, *La parola che impedisce: il principe padre e Gertrude*, in Id., *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Interlinea, Novara 2010, pp. 64-65.

in questo resoconto critico dei fatti della carestia e del tumulto⁹. Le “colpe” della folla non devono indurre il lettore a dimenticare la sventura che essa subisce, per cui le responsabilità di un agire collettivo moralmente cecepibile, e biasimato come tale dal narratore, sono anzitutto la conseguenza di errori individuali compiuti da persone che avevano responsabilità di governo nella Lombardia spagnola. Non paia inopportuno, tra l’altro, l’impiego del binomio di stampo aristotelico per l’analisi del romanzo, poiché sono proprio le parti della *Poetica* dedicate ai concetti di colpa, innocenza e sventura ad attrarre maggiormente l’attenzione di Manzoni e a costituire un asse portante della sua riflessione morale¹⁰.

Si noti che anche le illustrazioni di Gonin concorrono a evidenziare i legami tra capitolo XII e XIII: per quanto riguarda l’intestazione del XII, l’immagine della nave travolta da una tempesta rimanda con evidenza alla «burrasca» che sta per addensarsi sul capo del vicario nel capitolo successivo, mentre, per quanto riguarda il capolettera, la singola figura del “contadino che accatta” (XII) va posta in relazione con quella del vicario, che apre, sempre nell’intestazione, il XIII. Il contadino però non sta dormendo sul proprio seggiolone come il magistrato, ma è in piedi, rivestito di cenci, nell’atto di chiedere l’elemosina: le due immagini si richiamano per la loro posizione incipitaria e perché ritraggono un singolo individuo, eppure tale accostamento pone maggiormente in risalto le differenze tra le due figure, svolgendo una funzione di giudizio nei confronti del magistrato milanese, il cui temperamento morale ri-

⁹ Lo si raccomanda anche in Franco Suitner, «*I promessi sposi*, un’idea di romanzo», Carocci, Roma 2012, soprattutto alle pp. 101-109.

¹⁰ È quanto si dimostra in Claudio Scarpati, *Pietà e terrore nell’«Adelchi»* [1986], in Id., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 265-287.

sulta ancora più evidente se si presta attenzione a un secondo accoppiamento giudizioso del romanzo. L'attacco del capitolo XIII, infatti, è perfettamente ricollegabile all'inizio del capitolo VIII, dove viene ritratto don Abbondio in atto di ruminare (a confronto con il «chilo agro e stentato» del vicario), chiamato «pover'uomo» (esattamente come il magistrato alla fine del XIII), ignaro, come lui, di quale «burrasca gli si addensasse sul capo»¹¹. L'apparato figurativo della Quarantana rinsalda il collegamento, con i due bracci che, nell'intestazione, cacciano una lepre: una lepre che alla fine non sarà “catturata” né nel capitolo VIII né nel XIII. In tal modo, anche solo leggendo l'*incipit* di questo capitolo XIII, il lettore, che non sa nulla, in effetti, del vicario, è in grado di intuire qualcosa del suo carattere, del suo uomo interiore, come direbbe Manzoni, grazie a rimandi interni al testo che stabiliscono un nesso con don Abbondio. Momigliano, trattando della «figurazione caratteristica» del vicario, sostiene, a ragione, che il magistrato è «confratello del fantastico don Abbondio spaurito»¹². Tale corrispondenza riguarda non solo l'attacco dei due capitoli, ma anche altri passi dell'opera, come quelli del capitolo XXIX, allorché vengono descritti i comportamenti del sacerdote dopo che si è diffusa la notizia dell'arrivo dei lanzichenecchi: «Il pover'uomo correva, stralunato e mezzo *fuor di sé, per la casa*» (5), mentre Perpetua aveva già stabilito «di prenderlo per un braccio, come

¹¹ Rimanendo all'interno della stessa area semantica, il legame tra i due personaggi viene rinsaldato anche dall'immagine della «grandine» che compare nel capitolo XIII (2), riferita al vicario, e nel capitolo XXVI (14), nei pensieri di don Abbondio, in colloquio con il cardinale Borromeo.

¹² Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commento di Attilio Momigliano, Sansoni, Firenze 1968 (ristampa dell'edizione corretta e rivista del 1958), p. 286.

*un ragazzo, e di strascinarlo su per una montagna» (6). Allo stesso modo quel «*pover'uomo*» (XIII 64) del vicario, ricevuto l'avviso del tumulto, «*girava di stanza in stanza*, pallido, senza fiato», e poi, «*come fuori di sé*», «*stendeva le braccia, e punta-va i piedi*» (XIII 4-5); mentre, uscendo dalla propria abitazione accompagnato da Ferrer, dopo esser stato «*mezzo strascicato e mezzo portato dai suoi servitori*» (55), viene descritto «*rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma*» (XIII 56); alla fine, poi, egli esprime il desiderio di andare a vivere lontano da Milano, «*in una grotta, sur una montagna*» (XIII 64)¹³.*

La suggerita affinità tra il magistrato e l'ecclesiastico non va certo enfatizzata, essendo appena necessaria al narratore per conferire una qualche profondità psicologica al personaggio; eppure essa non può essere nemmeno disconosciuta, poiché il vicario si mostra non così dissimile dal curato per un atteggiamento misto di pusillanimità e di indifferenza: il narratore, infatti, anche attraverso un raffinato utilizzo dell'*oratio obliqua*, raggiunge un'efficace ipotiposi, per cui nel primo periodo del capitolo l'anafora di «*senza appetito, e senza pan fresco*», nella sua pateticità ironica, mima i «*tratti querimoniosi*» del magistrato¹⁴, privo di colpe eccedenti quelle della classe politica in genere cui appartiene, ma comunque ritratto nella condizione inattiva di «dormiente», nonché interessato più a sé stesso – così parrebbe – e ai propri comodi e incomodi, che al benessere complessivo del popolo affamato.

Rimane tuttavia indubbio che il vicario costituisce pur sempre una comparsa nel romanzo e per questo alcuni commentatori

¹³ Corsivi miei.

¹⁴ Si veda il commento di Angelo Stella e Cesare Repossi, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, p. 797.

hanno ritenuto che il magistrato fosse soltanto un ‘tipo’, una sorta di ‘caricatura’, privo di carattere. Eppure, quanto può essere percepito come un segno di trascuratezza da parte del narratore scaturisce invece da una scelta consapevole di Manzoni, che nel romanzo ha modo di sviluppare con libertà quanto aveva già previsto e giustificato per la scrittura drammaturgica in un passo piuttosto esteso della *Lettre allo Chauvet*¹⁵, dove egli difende quel sistema teatrale nel quale l’azione prende i personaggi quando li trova, per così dire, sulla sua strada e li abbandona nel momento in cui non hanno più con essa relazioni interessanti. Il Manzoni teorico del teatro offre delle considerazioni che ben si prestano a rispondere alle critiche mosse al Manzoni romanziere. Se un personaggio, si sostiene nella *Lettre*, nel tempo lungo o corto che passa sulla scena, «il dit des choses qui caractérisent une époque, une classe d’hommes, une passion individuelle, et qui les caractérisent dans le rapport qu’elles ont avec l’action principale à laquelle elles se rattachent [...]; si elles entrent, pour leur part, dans l’impression totale de l’ouvrage, ce personnage ne se sera-t-il pas fait assez connaître? Qu’il disparaisse ensuite, quand l’action ne le réclame plus, quel inconvenient y a-t-il?»¹⁶. L’analisi particolareggiata della psicologia di un personaggio rischierebbe di essere allotria rispetto a quella che Manzoni chiama «l’impression totale de l’ouvrage».

Si tratta allora di capire quali sono le finalità narrative dell’episodio e del personaggio nella configurazione complessiva dei *Promessi sposi*. Manzoni stesso nei *Materiali estetici* sostiene che «[t]re cose si devono esaminare nel giudizio di un’opera letteraria: Qual è l’intento dell’autore? Questo intento è ragio-

¹⁵ Alessandro Manzoni, *Lettre*, cit., pp. 46-51.

¹⁶ *Ibidem*.

nevole? L'autore l'ha egli ottenuto»?¹⁷ A tal proposito, il capitolo XIII viene a collocarsi con una fisionomia sua propria tra il capitolo precedente e quello successivo: il primo dedicato alla folla e al tumulto di san Martino, mentre il secondo soprattutto a Renzo (in piazza e poi all'osteria della luna piena). Il XIII è il capitolo nel quale questi due “protagonisti”, la folla e Renzo, si incrociano: viene dunque, da un lato, portata avanti l'analisi della massa popolare avviata nel capitolo precedente e, dall'altro, si inizia ad attribuire a Renzo quella rilevanza che gli sarà accordata in modo quasi esclusivo nel XIV. I meccanismi di involuzione della folla che distrugge i forni raggiungono il loro culmine nella decisione di andare alla casa del vicario per “fare giustizia” e, in un crescendo di aggressività e violenza, si arriva alla figura del vecchio mal vissuto, che manifesta addirittura l'intenzione di andare oltre l'uccisione del vicario, fino a voler appendere il suo corpo «a un battente della sua porta, ammazzato che fosse» (13). Il vecchio mal vissuto raffigura quanti nella folla vogliono che il tumulto non abbia «né fine né misura» (22). Se il capitolo XII esprimeva qualcosa di, in fondo, comprensibile (il bisogno di nutrirsi a causa di una fame temuta e già in parte esperita), il capitolo XIII, invece, rende evidenti altre pulsioni latenti, che si manifestano nel desiderio di vilipendio del corpo. Il nemico («“Il vicario! Il tiranno! L'affamatore!”», 3) deve essere “ucciso due volte”: la seconda morte è la profanazione, l'ostentazione del cadavere ed è questa che smaschera le pulsioni istintive e l'ostinazione ideologica

¹⁷ Alessandro Manzoni, *Materiali estetici*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. V, *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Mondadori, Milano 1991, pp. 5-6.

di quanti vorrebbero ucciderlo¹⁸. È naturale che sia proprio l'intervento di questo personaggio a “giustificare” dal punto di vista narrativo l'ingresso in scena di Renzo, che si attribuisce in modo graduale un ruolo nel tumulto. Nel capitolo XIV egli diventerà il sermocinatore che tutti sappiamo («“signori miei! [...] devo dire anch'io il mio debol parere? Il mio debol parere è questo...”», 7-8), ma la sua prima “comparsa” in pubblico è qui: «“Oibò! vergogna!” scappò fuori Renzo, inorridito a quelle parole, alla vista di tant'altri visi che davan segno d'approvarle, e incoraggito dal vederne degli altri, sui quali, benché muti, traspariva lo stesso orrore del sangue del quale era compreso lui» (XIII 14). Nel passo corrispondente del *Fermo e Lucia*, invece, il giovane si rivolge alla folla senza alcun appello da parte di chicchessia, senza che il suo intervento sia sollecitato da una qualsiasi realtà esterna: «“Andiamo andiamo,” diceva egli ai suoi vicini; “è una vergogna! vogliamo noi fare il boja? assassinare un cristiano? Come volete che Dio ci dia del pane a buon mercato se commettiamo di queste iniquità?”» (III, VI 56)¹⁹. Nel testo definitivo cade quell’«andiamo andiamo», che di troppo anticipa la disinvoltura del giovane del capitolo XIV, per lasciare spazio a un'interiezione; inoltre, la breve allocuzione alla folla viene collocata, come si diceva, subito dopo l'immagine del vecchio mal vissuto per dare una più efficace rappresentazione della natura impulsiva e ‘schietta’ del giovane. La parlata di Renzo, per di più, è accostabile a quanto egli aveva affermato, ma soltanto tra sé e sé, nel capitolo XII:

¹⁸ Riprendo qui un passo del saggio di Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. XVI-XVII.

¹⁹ Alessandro Manzoni, *Il Fermo e Lucia*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Casa del Manzoni, Milano 2006 (abbr.: FL).

«“Questa poi non è una bella cosa, [...] se concian così tutti i forni, dove vogliono fare il pane? Ne’ pozzi?”» (PS 1840 XII 41). Il legame intratestuale – posto in risalto anche dalla strutturazione sintattica dei periodi – è segno di una acquisita, maggiore coerenza nella delineazione del personaggio (entrambe le battute compaiono solo all’altezza della Seconda minuta)²⁰, nonché di un migliore capacità di amalgamare aspetti diversi del racconto, curando con attenzione i momenti di transizione: un’istanza di armonizzazione compositiva presiede alla fusione dei materiali narrativi nella totalità della pagina romanzesca.

L’autore si rivela assai abile nell’opera di sutura tra storia e invenzione e pare opportuno ricordare sempre lo scavo storiografico compiuto da Manzoni per la scrittura del romanzo²¹.

Già nel *Fermo e Lucia* sono individuabili gli elementi che Manzoni desume dalle fonti storiografiche di riferimento; soprattutto, in questo caso, dal *De peste* di Ripamonti, come la scala e il vecchio mal vissuto. Ma nel romanzo definitivo, a partire dagli *Sposi promessi*, tali elementi vengono collocati in punti diversi del racconto rispetto a quanto avveniva nella Prima minuta. In FL III VI 51-58, infatti, anzitutto si descrive la porta del vicario, «travagliata» dai colpi della folla (51), in seguito il «vecchio malvissuto» (52) e l’arrivo della scala (53), l’allocuzione agli astanti di Fermo e la reazione del «viso d’indemoniato» alle sue parole (56) e poi di nuovo la scala (57), che salva il giovane dall’accusa di essere un «amico del Vicario, e dei ti-

²⁰ Si legga SP XII 41 e XIII 14.

²¹ A tal proposito rimando a Tano Nunnari, «Il più di quello studio se n’è andato...». *Le fonti storiche dei «Promessi sposi»*, Casa del Manzoni, Milano 2013, e, per il rapporto tra storia e invenzione, a Federica Alziati, «Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano». *Manzoni tra verosimile e verità*, ETS, Pisa 2017.

ranni» (III VI 56). Nel testo definitivo, invece, Renzo compare subito dopo la riflessione del narratore sulle capacità divinatorie della «storia» (XIII 6), per cui la porta viene descritta attraverso una focalizzazione interna; in seguito si trovano la rappresentazione dei guastatori della porta e degli spettatori (12), il vecchio mal vissuto (collocato in un capoverso a sé stante, guadagnando dunque rilevanza nel testo), l'impulsiva (e coerente con il personaggio, come abbiamo visto) reazione di Renzo (14) e la successiva reazione del «viso da indemoniato»; infine l'arrivo, non presagibile come invece avveniva nel *Fermo e Lucia*, della scala (16-17). Tutti gli elementi vengono resi funzionali alla costruzione complessiva dell'episodio, il quale guadagna considerevolmente in verisimiglianza grazie ai rapporti di necessità/causalità tra le sue diverse componenti.

In queste pagine viene poi offerto un breve ma notevole saggio di demopsicologia, una «chiacchierata» (27) – come la chiama il narratore –, nella quale, sospesa la tensione patetica dell'assedio alla casa del vicario, si analizzano i comportamenti della folla secondo quel «gusto intellettuale delle distinzioni anche sottili»²² proprio del romanziere. La folla è composta da tre fazioni principali, due attive, una che opera a fin di bene e l'altra a fin di male, e una terza fazione che il narratore definisce la «massa, e quasi il materiale del tumulto» (PS 1840 XIII 24). I primi «fanno di tutto per ispinger le cose al peggio» (22); i secondi «s'adoprano» «per produr l'effetto contrario» (23). La massa invece consiste un «miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno o dell'altro estremo» (24). Nel capitolo emerge una dura condanna

²² Franco Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni* [1973], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 1462.

nei confronti di coloro che sostengono la causa del sangue, ma anche una critica nei riguardi della volubilità di quella che il narratore definisce, pur attenuando con una significativa formula di *excusatio*²³, una «accozzaglia».

Il punto però è capire qual era l'obbiettivo che Manzoni si prefiggeva attraverso una siffatta rappresentazione della folla. Per alcuni commentatori in questo capitolo si intenderebbe dimostrare che essa, secondo l'autore, non è portatrice di alcun valore positivo: Spinazzola, ad esempio, afferma che in queste pagine emergerebbe con chiarezza l'«estraneità acre e sprezzante del romanziere verso ogni entità corale»²⁴. Eppure – a ben vedere – tale estraneità sembra in fondo poco attagliarsi allo scrittore della *Pentecoste* e del *Marzo 1821*, del *Proclama di Rimini* e del coro del *Carmagnola*. Pensare invece che Manzoni volesse sollecitare l'attenzione dei lettori attorno ai comportamenti immorali della folla per dare il proprio contributo alla formazione di una coscienza popolare, cioè di una realtà coesa, unita nella realizzazione di un obbiettivo comune, moralmente giustificabile e concreto, costituisce un'ipotesi che forse si salda maggiormente con il sistema manzoniano, ossia con il pensiero di un uomo del Romanticismo e del Risorgimento. In buona sostanza, l'evidente condanna degli automatismi della folla avrebbe la funzione di sollecitare atteggiamenti diversi rispetto a quelli che qui, concretamente, storicamente la folla sta assumendo. Se è vero, infatti, che nei *Promessi sposi* non abbiamo la narrazione di un riscatto epico nazionale di cui sarebbe protagonista il popolo, è pur vero che nella celebre lettera al marchese Cesare d'Azeglio del 1823 è esattamente la

²³ «Lì non era altro che una, *lasciatemi dire*, accozzaglia di gente varia d'età e di sesso» (PS 1840 XIII 10; corsivo mio).

²⁴ Vittorio Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»*, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 111.

«moltitudine» a rappresentare il destinatario ideale dell'opera letteraria che vuole proporsi – ed è quanto auspica per sé, programmaticamente, l'autore – «l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo»²⁵. È noto, infatti, che Manzoni intende i *Promessi sposi* come opera per tutti, utile alla realizzazione di quella unità sulla quale sola si sarebbe potuto costituire lo stato italiano.

Mentre si leggono queste pagine del romanzo, non si può dimenticare che Manzoni è stato, tra i maggiori autori della tradizione letteraria italiana, quello che più ha creduto nella possibilità della formazione di un soggetto collettivo popolare, accomunato dall'adesione agli ideali di libertà e giustizia. Una dimensione utopica, inoltre, e di un'utopia che si vuole compiere già nella storia, e di un'utopia che riguarda propriamente il popolo, attraversa tutto il romanzo, avvertibile nella coralità dei fedeli, che prima, accorrendo alla chiesa per la visita pastorale di Federigo, riempiono di interrogativi l'animo dell'innominato, incuriosito dalla cima del proprio castello, nella conclusione del capitolo XXI, e che in seguito accolgono benevoli l'avvenuta conversione, nel capitolo XXIII. Così il lazaretto, nel capitolo XXXVI, diventa «il luogo di un'esperienza utopica» e il «piccol popolo», sopravvissuto alla moria, «viene salvato, da padre Felice e da Manzoni, come la *nova progenies* di

²⁵ Alessandro Manzoni, *Lettera a Cesare d'Azeglio* [22 settembre 1823], in Id., *Sul romanticismo. Lettera al Marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di Pietro Gibellini, a cura di Massimo Castoldi, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2008, p. 114.

virgiliana memoria», il «seme della città futura», rinata «dalle ceneri della storia»²⁶.

È già indicativo che nel capitolo XIII, osservando la folla, l'autore mantiene un non scontato atteggiamento di analisi, che riflette una volontà di individuare, all'interno di essa, comportamenti diversi, senza alcuna disapprovazione generalizzata. Il biasimo del romanziere riguarda quanti nella folla agiscono secondo modalità che sarebbero parimenti esecrate dall'autore implicito qualora fossero fatte proprie da un singolo individuo: non c'è differenza tra l'agire individuale e l'agire collettivo. Con ogni probabilità la diffidenza nei confronti del popolo, «partout un bon jury et un mauvais tribunal»²⁷, nasce anche da fatti storici vissuti personalmente o quantomeno conosciuti a fondo dall'autore, dal Terrore giacobino all'eccidio di Giusep-

²⁶ Giuseppe Langella, *Il cronotopo del lazzeretto e la città futura. Capitoli XXXV-XXXVI*, in «Questo matrimonio non s'ha da fare». *Lettura dei «Promessi sposi»*, a cura di Paola Faldella, Pierantonio Frare, Giuseppe Langella, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 155-156.

²⁷ Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, t. I, Adelphi, Milano 1986 [a Claude Fauriel, Milano, 24 aprile 1814], nr. 98, p. 142.

pe Prina²⁸: il saccheggio e l'omicidio sono una pessima scuola della giustizia, poiché i mal provvisti, dopo aver depredato coloro che possiedono qualcosa, ben presto iniziano a derubarsi ed opprendersi a vicenda. Leggendo la non breve riflessione del narratore, che Momigliano riteneva «una delle più belle pagine ragionative e psicologiche dei *Promessi sposi*»²⁹, all'interno della folla viene individuata anche una realtà collettiva determinata ad agire secondo modalità di comportamento corrette. L'autore implicito auspica la formazione di tale soggetto collettivo, perché solo in tal modo il vicario può essere portato in salvo; solo attraverso questa «uniformità de' voleri» (PS 1840 XIII 23) si può impedire il compimento di un'ingiustizia.

Che poi, anche a proposito delle azioni dei «partigiani della pace», il narratore non si astenga dal metterne in luce motivazioni non affatto ineccepibili (non tutti, infatti, agiscono «senz'altro impulso che d'un pio e spontaneo orrore del sangue e de' fatti atroci»; alcuni sono mossi soltanto «da amicizia o da parzialità per le persone minacciate», 23) dimostra semplicemente che, come nel romanzo non esistono personaggi assolu-

²⁸ A tal proposito si veda Diego Ellero, *Da Giuseppe Prina al Vicario di provvisione: la «giustizia del popolo» nel capitolo XIII dei «Promessi sposi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXVI, 2009, pp. 194-236, nonché Salvatore Silvano Nigro, *La funesta docilità*, Sellerio, Milano 2018. Di Diego Ellero ricordo inoltre *Manzoni, la politica e le parole*, Casa del Manzoni, Milano 2010. La descrizione della folla qui offerta da Manzoni riecheggia finanche certi passi del *Viaggio in Italia* di Goethe (cfr. la trad. it. di Emilio Castellani, Mondadori, Milano 1983, pp. 39-40), secondo quanto viene proposto in Gian Piero Maragoni, *A che serve parlare di fonti? (Cortese invito a farsi venire qualche dubbio)*, in *Parole rubate/Purloined Letters*, XVII, 2018, pp. 3-20: 13-14.

²⁹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commento di Attilio Momigliano, cit., p. 286.

tamente positivi, così non c'è neppure nessuna fazione della folla assolutamente irrepreensibile dal punto di vista morale. Questo però non implica una riprovazione totale: la complessità della pagina manzoniana esclude qualsiasi forma di idealizzazione, ma ciò riguarda allo stesso modo tutti i soggetti, individuali o collettivi, del romanzo, senza alcuna distinzione.

Si noti, inoltre, che certi elementi di connotazione della folla in senso bestiale, disseminati nei capitoli XII e XIII, sono ascrivibili a personaggi interni alla vicenda, in particolare a personaggi che rivestono una posizione di potere: la «canaglia» del capitano di giustizia (XII 27), la «marmaglia» della statua di Filippo II (XII 49), la «ciurma» dell'ufiziale di porta Giovia (XIII 11), la «gente bestiale» del vicario di provvisione (XIII 64). Tali espressioni non riflettono il pensiero dell'autore, il quale semmai intende stigmatizzare la retorica (e l'orizzonte ideologico) delle classi dominanti³⁰. Secondo l'autore, inoltre, la retorica del potere può essere assimilata anche dalle classi subalterne, in un fenomeno di mimetismo al negativo per cui la folla arriva a denigrare quanti non si adeguano alle sue aspettative e rivendicazioni: all'«“Oibò! vergogna!”» di Renzo un viso da indemoniato grida «Ah cane! ah traditore della patria!» (XIII

³⁰ Tale intento si manifesta in più passi del romanzo, come dimostra Ezio Raimondi nel saggio *Ironia polifonica*, in Id., *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, nuova edizione, il Mulino, Bologna 2004, pp. 45-80: 45-49.

15): «cane»³¹, che richiama il «canaglia» del capitano di giustizia, ma qui sulla bocca di un uomo del popolo³². E così pure a una ingannevole retorica del potere, il linguaggio doppio di Ferrer, corrisponde una folla che nelle sue reazioni e nelle sue asserzioni si mostra incline a una distorsione della realtà, per

³¹ L'epiteto non compariva nel *Fermo e Lucia*. «Traditore della patria» vale probabilmente, con astuta sineddoche di responsabilità del personaggio, per traditore «della comune causa della città insorta» (*Commento a «Fermo e Lucia»*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, collaborazione di Ermanno Paccagnini per la *Appendice storica su la Colonna infame*, Mondadori, Milano 2000, p. 1100). In questa accezione anche in FL III VIII 34: «“Ohe! fratelli! mi menano su; e non ho fatto niente: solo perché jeri ho gridato: pane e abbondanza: non mi abbandonate, fratelli: patisco per la patria: son legato; ad uno per volta vi faranno la stessa festa”». Si veda inoltre PS 1840 XXXI 35, dove è citato un passo del *De peste* di Ripamonti, nel quale si ricorda che le gride erano arrivate a definire «nemici della patria» (<*pro patriae hostibus*>) i medici del tribunale della sanità.

³² Si pensi anche all'immagine di Pedro, il cocchiere di Ferrer, che quando si tratta di blandire la folla «con un garbo ineffabile, dimentava adagio la frustra, a destra e a sinistra, per chiedere agli incomodi vicini che si ristringessero e si ritirassero un poco», mentre alla fine del capitolo, dopo aver superato le due file di micheletti e tra i moschetti rispettosamente alzati, si rivolge agli astanti gridando e sferza i cavalli, per farli correre verso il castello. Si veda il commento di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi *ad locum* in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, ed. diretta da Francesco de Cristofaro, BUR, Milano 2014, p. 443, assai pertinente anche quando si afferma che l'«osso in bocca» gettato alla folla da Ferrer, ossia la promessa di condurre in prigione il vicario, mostra «l'essenza predatoria e demagogica del politico». D'altronde, anche l'interiezione «Ox! ox!» del cancelliere è il verso con il quale il contadino scaccia le galline (Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, Mondadori, Milano 1985, p. 225).

cui i fenomeni esterni vengono in genere interpretati in modo capzioso: «“Cos’è? dov’è? chi è? Un servitore del vicario. Una spia. Il vicario travestito da contadino, che scappa. Dov’è? dov’è? Dalli, dalli!”». La folla si trova lì perché vuole punire il vicario e questo orienta tutto ciò che la folla sente, vede, afferma: i processi ragionativi, resi evidenti dalle enunciazioni dei personaggi, seguono un percorso circolare per cui si ritorna sempre al punto di partenza. Tale circolarità al negativo del processo di formazione delle idee viene denunciata in modo esplicito dal narratore quando, descrivendo l’azione delle due anime nemiche che tentano di entrare nel «*corpaccio*», nel «*materiale del tumulto*», si afferma che queste due parti ambiscono a individuare il «*grido*, che ripetuto dai più e più forte, esprima, attestì e crei allo stesso tempo il voto della pluralità» (26).

Manzoni, che nel saggio comparativo sulle due rivoluzioni si farà esaminatore avveduto della retorica della rivoluzione per individuare in essa i germi dell’involuzione giacobina, già prevede il problema che caratterizzerà le nostre democrazie odierne, quello appunto della corretta concezione delle idee e della irrilevanza conferita ai fatti e alle opinioni altrui nella formazione dell’opinione pubblica: alcuni sociologi, al riguardo, utilizzano la metafora dell’*echo chamber*, della camera dell’eco, per descrivere i fenomeni di amplificazione e di rafforzamento delle idee o delle credenze in un sistema chiuso, auto-riferenziale. Manzoni vive in un cotoesto storico nel quale la libertà di parola e di espressione non era ancora pienamente riconosciuta – ed egli ben sapeva cosa questo comportasse, essendo tenuto a sottoporre i propri scritti ai controlli della cen-

sura austriaca³³; eppure, con acutezza e perfino – oseremmo dire – con coraggio, Manzoni sembra sostenere che il raggiungimento di tali diritti, pur necessario, rimane tuttavia insufficiente alla realizzazione degli ideali di giustizia: senza un’educazione alla parola e al pensiero non può esistere una democrazia autentica.

Per il resto, l’involuzione bestiale della folla è determinata dalla carestia che induce l’uomo a occuparsi della soddisfazione dei propri bisogni materiali: il popolo imbestialisce, afferma il narratore (XII 15), si muove a branchi per la città (XII 20) perché ha fame. La degradazione è evidente e non giustificabile, ma nella valutazione delle reazioni della folla a una situazione di ingiustizia non bisogna dimenticare una dichiarazione tra le più decise del narratore a proposito della reazione di un personaggio singolo a un’altra analoga ingiustizia subita: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi» (PS 1840 II 47): la colpa dell’imbestialire della folla va attribuita in primo luogo a chi l’ha provocato, al di là di quanto con troppa facilità si potrebbe arguire osservando in modo superficiale la moltitudine fuori della casa del vicario. Al riguardo, va ricordata la «riflessione» offerta dal narratore nel bel mezzo del tentato matrimonio a sorpresa (VIII 26), quando il lettore viene sollecitato a sviluppare un pensiero critico au-

³³ Al proposito, si vedano gli studi di Isabella Becherucci, *Il testo ingabbiato* [2009] e *Della prudenza* [2011], ora raccolti in Ead., *Scampoli manzoniani*, Cesati, Firenze 2012, pp. 109-154.

tonomo sulla dicotomia vittima-oppressore, muovendosi oltre le apparenze³⁴.

Che sia più ragionevole credere che l'autore, attraverso queste pagine, volesse sollecitare una riflessione critica collettiva attorno ai processi di formazione di una coscienza popolare può essere dimostrato anche ponendo in relazione il romanzo con un altro passo manzoniano, ossia il primo Coro dell'*Adelchi*³⁵, nel quale si parla, come sappiamo, del «volgo disperso che nome non ha», il volgo che «s'aduna voglioso» per poi sperdersi tremante (strofa 3, v. 13), mentre i due popoli dei Franchi e dei Longobardi ne decretano la sorte: «dividono i servi, dividon gli armenti» (strofa 11, v. 64). Il senso dell'utilizzo di un termine degradante come «armenti» nell'invettiva del Coro è abbastanza pacifico, ma forse getta una luce in grado di orien-

³⁴ «In mezzo a questo serra serra, non possiam lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione. Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso. Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo».

³⁵ Al proposito si veda il ricco studio di Gianmarco Gaspari, *Calpesti e derisi. Il primo coro dell'«Adelchi»*, in *I «cantici» di Manzoni, «Inni sacri», cori, poesie civili dopo la conversione*, Atti del Convegno (Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013), a cura di Giovanni Bardazzi, in *Quaderni ginevrini d'italianistica*, III, Pensa MultiMedia, Lecce 2015, pp. 265-284. Molto ricche le note di commento al Coro offerte in Alessandro Manzoni, *Poesie e tragedie*, testo e note a cura di Walter Boggione, UTET, Torino 2002, *ad locum*, e in Id., *Adelchi. Tragedia*, intr. e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, nota al testo di Isabella Becherucci, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2015, *ad locum*.

tare l'interpretazione delle pagine del romanzo di cui stiamo discorrendo: non si dimentichi che il primo Coro dell'*Adelchi* viene scritto nel gennaio del 1822, mentre dal maggio dello stesso anno Manzoni riprende la stesura del romanzo, scrivendo il secondo e, dal 28 novembre all'11 marzo del 1823, il terzo tomo. Sono per l'appunto i giudizi sprezzanti del Coro a rendere evidenti gli impulsi risorgimentali che stanno alla base del dramma. Non è improbabile che gli interventi del narratore, nelle pagine del romanzo, svolgano una funzione analoga: sollecitare l'acquisizione di una coscienza critica da parte dei lettori e indurli non alla deplorazione di qualsiasi entità collettiva, ma a comportamenti diversi da quelli impulsivi e, in ultima analisi, inefficaci assunti, nelle giornate del tumulto, dalla folla.

I capitoli XII e XIII, inoltre, vanno osservati alla luce di quel racconto della sollevazione che viene offerto nel capitolo XVI dal mercante all'osteria di Gorgonzola: un altro resoconto dei fatti, svolto secondo una mentalità, questa sì, borghese e di fatto meschina, del tumulto popolare. Quanto si legge nel capitolo XIII, anche gli interventi del narratore, va confrontato dialetticamente con la scena del capitolo XVI, dove viene data una descrizione affatto negativa della rivolta, vero inferno rovesciato in terra: «“Voi altri non sapete di tutte quelle diavolerie di ieri?” [...] “Che diavolo c’era?” disse uno degli ascoltanti. “Proprio il diavolo: sentirete”» (39-41); «Ma vedete un poco se non era il diavolo che li portava» (46); «C’era bensì de’ diavoli che, per rubare, avrebbero dato fuoco anche al paradiso» (48); e poi, parlando anche di Renzo, «già ieri, nel forte del baccano, aveva fatto il diavolo...» (56) e infine «“Son gente che non ha né casa né tetto, e trovan per tutto da alloggiare e da rintanarsi: però finché il diavolo può, e vuole aiutarli”» (57). Il mercante, che considera la folla come il «mucchio

di sudiciume» che ingrossa quando si spazza la casa, è deferente nei confronti dell'autorità, non solo politica, ma anche religiosa³⁶, come si evidenzia quando si racconta del crocifisso esposto al forno del Cordusio e della processione dei «monsignori del duomo [...], a croce alzata, in abito corale» (49), che escono dall'edificio sacro per sollecitare la folla a tornare a casa. Il mercante commenta questi fatti, dicendo che «in un Milano c'è ancora del timor di Dio» (48). Al riguardo, l'esegesi di Attilio Momigliano è molto acuta: «la frase, genialmente trasportata dal discorso comune, fa un effetto complesso. Il mercante ringrazia Dio che non sia stato compiuto un atto di violenza; ma lo ringrazia non in virtù della sua onestà ma in virtù della sua politica e dei suoi interessi: di qui il valore ambiguo, e in fondo empio, della sua frase»³⁷. La stessa empietà di cui parla Momigliano ricompare più avanti, in un altro passo del dialogo tra gli avventori dell'osteria:

“Milano, quand’io ne sono uscito, pareva un convento di frati.” “Gl’impiccheranno poi davvero?” “Eccome! e presto,” rispose il mercante. “E la gente cosa farà?” domandò ancora colui che aveva fatta l’altra domanda. “La gente? anderà a vedere,” disse il mercante. “Avevan tanta voglia di veder morire un cristiano all’aria aperta, che volevano, birboni! far la festa al signor vicario di provvisione. In vece sua, avranno quattro tristi, serviti con tutte le formalità, accompagnati da’ cappuccini, e da’ confratelli della buona morte; e gente

³⁶ È quanto viene fatto notare opportunamente in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Teresa Poggi Salani, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2013, p. 496.

³⁷ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commento di Attilio Momigliano, cit., p. 356.

che se l'è meritato. È una provvidenza, vedete: era una cosa necessaria”» (51-52)³⁸.

Come scriveva Franco Fortini, in Manzoni viene sempre avvertito «con eccezionale lucidità il tema della storia come luogo della tragedia e della commedia umana»³⁹: il vicario di provvista nel capitolo XIII è tratto in salvo, ma quattro uomini si trovano condannati alla pena capitale⁴⁰. Questa pagina mette bene in luce altri due aspetti necessari per comprendere il capitolo XIII del romanzo. In primo luogo, l'estrazione sociale borghese del mercante mostra quanto sia semplicistico ritenere che per Manzoni la denigrazione della folla rifletta la condanna di un moto rivoluzionario non diretto da un’élite borghese: non ci sono per l'autore implicito classi sociali di per sé migliori di altre o più adatte a compiere alcunché. In secondo luogo, notiamo che l'atteggiamento costantemente critico di Manzoni nei confronti delle istituzioni riguarda, come in numerose altre parti del romanzo, anche quelle religiose, che nel racconto del mercante paiono più interessate a calmare il popolo inducendolo alla pazienza e alla rassegnazione che ad adoperarsi fattivamente per cercare di individuare rimedi alla carestia.

La pagina manzoniana necessita dunque di questa disponibilità a cogliere i sottointesi del testo, nel quale convivono sempre

³⁸ La frase conclusiva sarà riecheggiata nel capitolo XXXVIII (18) nella parlata di don Abbondio: «“Vedete, figliuoli, se la Provvidenza attiva alla fine certa gente”».

³⁹ Franco Fortini, *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, cit., p. 1468.

⁴⁰ Si tratta di un elemento non secondario della ricostruzione romanesca del tumulto. Su di esso, infatti, si appunta l'attenzione del narratore anche in un passo del capitolo XXVIII (37), dove i condannati vengono definiti «quattro disgraziati», che «avevan portata [...] per tutti» la pena della sommossa.

un’istanza di chiarezza e un’istanza di problematizzazione. È quanto risulta evidente anche se ci mettiamo brevemente a riflettere attorno all’identità del narratore, ossia attorno alla sua rilevanza, al suo ruolo, alla funzione dei suoi interventi⁴¹. Il confronto con il *Fermo e Lucia* è utilissimo al proposito, perché nella Prima minuta gli interventi del narratore sono più numerosi che nel testo finale⁴². Questo vuol dire che Manzoni avverte sì la necessità che il suo romanzo ponga in luce un insegnamento morale (e d’altronde nei *Materiali estetici* si afferma che «allora le belle lettere saranno trattate a proposito quando le si riguarderanno come un ramo delle scienze morali»)⁴³ e tuttavia il lavoro di revisione del romanzo ha come obiettivo quello di dare una risoluzione narrativa a quei principi di ordine morale, di una morale che si fonda sulla teologia⁴⁴, che sono all’origine della scrittura manzoniana⁴⁵. Se Manzoni cerca di ridurre gli interventi del narratore, nel testo si avvertono parallelamente 1. una presenza più consistente di riferimenti metaforico-simbolici (si pensi, ad esempio, all’impiego di termini legati all’area semantica della tempesta); 2. un uso più calibrato dei rimandi intertestuali; 3. una migliore caratte-

⁴¹ Hanno scritto pagine importanti al riguardo Clara Leri nel capitolo *Scott e Manzoni* del suo *Manzoni e la «littérature universelle»* (Casa del Manzoni, Milano 2002, pp. 59-80) e Massimiliano Mancini, *Scrittura del tumulto e tumulto della scrittura. Aspetti metanarrativi e metalinguistici in «Promessi sposi» XI-XVI*, in *Italica*, LXXXIV, n. 4, 2007, pp. 708-722.

⁴² Si veda, in particolare, FL III, VII 1-2 e 23-29.

⁴³ Alessandro Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 20.

⁴⁴ Come viene raccomandato nel capitolo III, *Sulla distinzione di filosofia morale e di teologia*, delle *Osservazioni sulla morale cattolica*.

⁴⁵ È quanto viene proposto in Georges Güntert, *Manzoni romanziere: dalla scrittura ideologica alla rappresentazione poetica*, Cesati, Firenze 2000.

rizzazione dei personaggi e dei loro interventi diretti. Sia chiaro: gli interventi diretti del narratore permangono, ma non sempre sono finalizzati – come generalmente si crede – a indurre il lettore a un giudizio morale, relativo alle vicende narrate, che coincida con quello dell'autore. Come ha dimostrato Pierantonio Frare⁴⁶, tali interventi, invece, concorrono alla formazione di un lettore chiamato a mantenere un costante atteggiamento critico nei confronti di quello che sta leggendo; un lettore giudice e non complice, in grado di pensare diversamente e più altamente non solo dei personaggi, ma anche dell'autore stesso. Si pensi all'«epigrafe ironica»⁴⁷ che conclude la descrizione di quanti cercavano di divellere la porta della casa del vicario e di quelli che, dietro di loro, non potendo aiutare, facevano «coraggio con gli urlì», rendendo però, con il loro «star lì a pigiare», ancora più impicciato il lavoro «de' lavoranti» (9). Commenta il narratore: «Per grazia del cielo, accade talvolta anche nel male quella cosa troppo frequente nel bene, che i fautori i più ardenti divengano un impedimento». Si tratta di un'affermazione che da sola mette in crisi non tanto le motivazioni etiche che sostanziano la scrittura dei *Promessi sposi* quanto qualsiasi tentativo di imputare alle pagine manzoniane prevaricanti finalità moralistiche: se in questi capitoli risalta con chiarezza la visione morale dell'autore implicito attorno all'agire appassionato della folla, nonché attorno alla violenza e all'aggressione, si riconosce però allo stesso tempo che anche un'azione in apparenza eticamente corretta non si può sottrarre al rischio di essere improduttiva e, addirittura, osta-

⁴⁶ Cfr. *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006, soprattutto il capitolo III, *Retorica della complicità, retorica del giudizio*, pp. 85-110.

⁴⁷ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Biancamaria Travi, cit., p. 217.

colante per quanto riguarda il raggiungimento di un fine moralmente ineccepibile: Manzoni invita così il lettore a rifuggire facili certezze e a individuare in modo autonomo le concrete possibilità di realizzazione dei principi morali assunti a guida delle proprie azioni.

Alla formazione di un lettore giudice concorre inoltre l'utilizzo insistito dell'ironia, la quale non riguarda soltanto Renzo, la folla o le figure popolari, ma tutti i personaggi del capitolo, a cominciare dal vicario fino a quella «zucca monda» di Antonio Ferrer⁴⁸. Anzi, i non pochi interventi del narratore non solo pongono il lettore di fronte alla dimensione finzionale del testo⁴⁹, per cui egli diventa a pieno titolo, come auspicava il Manzoni drammaturgo, una mente estrinseca che contempla⁵⁰; esse assumono a volte una funzione autoironica, che si riflette sul narratore stesso: Angelo Marchese, ad esempio, a proposito della battuta relativa alle capacità divinatorie della «storia» che conclude la sequenza iniziale del capitolo, parla di «un'arguta autocritica, perché il romanziere non può non ricreare con la fantasia fatti e personaggi reali»⁵¹. Ed è parimenti interessante che la digressione sulla folla venga definita dal narratore stesso una «chiacchierata», definizione per Momigliano «troppo modesta»; anzi, il critico arriva a definirla senz'altro una «smorza-

⁴⁸ Cfr. Carlo Annoni, *Gramsci. Note sulla letteratura*, in Id., *Capitoli sul Novecento. Critici e poeti*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 30-31.

⁴⁹ Lo ribadisce ancora Pierantonio Frare, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., p. 109.

⁵⁰ Alessandro Manzoni, *Materiali estetici*, cit., p. 37.

⁵¹ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Arnoldo Mondadori, Milano 1985, p. 262. Faccio notare che tale considerazione del narratore compare nel testo solo a partire dall'edizione del 1827.

tura importuna»⁵². Essa fa parte, invece, di quei numerosi esempi di *topos modestiae* avvertibili nelle pagine di Manzoni, nei quali si rivela la volontà di formare un lettore che mantenga la sua istanza di giudizio anche nei riguardi di quanto afferma il narratore, nella convinzione che il testo scritto non è in grado né di esaurire la complessità del reale né di esprimere compiutamente quella verità verso la quale essa intende rivolgere l'attenzione della moltitudine dei lettori.

A proposito di ironia, si noti che tutto l'episodio presenta molti riferimenti, con finalità antifrastiche, desublimanti, a testi della tradizione epica e in particolare di Virgilio (soprattutto il primo e il secondo libro dell'*Eneide*, la tempesta sedata e la presa della città di Troia). «La macchina fatale» di Manzoni riprende con evidenza – com’è noto – lo «scandit fatalis machina muros» di *Eneide* II 237⁵³, così come il gesto di Ferrer che si ferma sul predellino e dà un’occhiata in giro al di sopra della moltitudine pare ricordare l’ingannatore per eccellenza, Sinone, il quale «costitit atque oculis Phrygia agmina circum-

⁵² Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commento di Attilio Momigliano, cit., p. 288.

⁵³ Con anastrofe forse non immemore della traduzione del Caro (II 397). La ripresa del testo eneadico è, anche in questo caso, un’evidente parodia, finalizzata alla demistificazione della concezione fatalistica propria della mitologia pagana. A tal riguardo mi permetto di rimandare al mio *Sulla ricezione della «Gerusalemme liberata» nella cultura europea tra Sette e Ottocento*, in *Rivista di letteratura italiana*, I, 2019, pp. 47-64.

spexit» (*Aen.* II 68)⁵⁴. Ma soprattutto, in queste pagine, viene riecheggiato il primo libro virgiliano (142-156), con l'episodio della tempesta suscitata da Eolo, su invito di Giunone, e poi sedata dall'intervento di Nettuno. In particolare, la pagina manzoniana attinge abbastanza diffusamente dalla similitudine di Virgilio tra Nettuno che sesta la tempesta e l'uomo autorevole per la pietà e per i meriti che placa la sedizione dell'oscuro volgo con il suo semplice apparire:

Ac veluti in magno populo cum saepe coorta est
seditio saevitque animis ignobile vulgus,
iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat:
tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
conspexere, silent arrectisque auribus adstant;
ille regit dictis animos et pectora mulcet:
sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam
prospiciens genitor caeloque inventus aperto
flectit equos curruque volans dat lora secondo (*Aen.* II 148-156).

⁵⁴ Il rinvio al passo eneadico in Giovanni Negri, *Sui «Promessi sposi» di Alessandro Manzoni. Commenti critici estetici e biblici*, Scuola Tip. Salesiana, Milano 1903-1906, vol. II, p. 32. A proposito delle diverse modalità di citazione nel romanzo rimando, anche per la bibliografia critica precedente, a due saggi: Valter Boggione, *Citazioni e rifrazioni da Manzoni a Gozzano*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del XV Convegno Internazionale della MOD, Sassari-Alghero, 12-15 giugno 2013, a cura di Aldo Maria Morace e Alessio Giannanti, t. I, ETS, Pisa 2016, pp. 99-123; Corrado Viola, *Citare (e non) nei «Promessi sposi»*. *Storia e invenzione*, in *Parole Rubate/Purloined Letters*, XI, 2015, pp. 47-76. Più complessivamente sulle fonti dell'opera si veda lo sguardo d'insieme delineato in Pierantorio Frare, *Leggere «I promessi sposi»*, il Mulino, Bologna 2016, pp. 89-114 (al quale rimando anche per la bibliografia critica precedente, indicata *ibid.*, pp. 165-166).

Stiamo leggendo una scena particolarmente memorabile del testo virgiliano, che verrà ripresa anche da Tasso nella *Gerusalemme liberata*, come Manzoni mostra più volte di ben ricordare: all'episodio tassiano egli fa riferimento sia nella parodia del *Canto XVI del Tasso* sia nel *Fermo e Lucia*⁵⁵. Nella *Gerusalemme liberata* Goffredo seda la ribellione di Argillano con il suo semplice apparire, in coerenza con il *decus* eroico di un personaggio alto-mimético. In modo ben diverso è invece rappresentato Ferrer e tale differenza viene enfatizzata proprio dal confronto con gli ipotesti attivi nella pagina di Manzoni. Si noti, tra l'altro, che tali ipotesti non compaiono nel *Fermo e Lucia*, per cui andrebbe forse ridimensionata l'idea secondo la quale le fonti del romanzo sono meglio individuabili nella Prima minuta; piuttosto a volte le citazioni dell'abbozzo sembrano avere un valore quasi esornativo, mentre nel testo finale manifestano una maggiore attinenza con gli elementi complessivi di significazione dell'opera.

⁵⁵ Nel *Canto XVI del Tasso*, scritto nel 1817, Goffredo «seda sedizioni col mostrarsi»; nel *Fermo e Lucia* si racconta che il Conte del Sagrato, mentre si prepara a difendere il suo castello dalle truppe mercenarie «come l'Ariosto sognò di Carlo in Parigi, di qua di là, non istava mai fermo: dava ordini, visitava posti, metteva a luogo quelli che arrivavano, governava ogni cosa; e dove nascesse qualche garbuglio, qualche contesa, si mostrava, e tutto era finito» (FL IV, II 41). Il passo contamina il ricordo della sedizione di Argillano con *Or. fur.* XIV 103, dove si descrive Carlo che dà indicazioni ai paladini per la difesa di Parigi: «E li dispone in oportuni lochi, / per impedire ai barbari la via: / là si contenta che ne vadano pochi, / qua non basta una grossa compagnia; / alcuni han cura maneggiare i fuochi, / le machine altri, ove bisogno sia. / Carlo di qua di là non sta mai fermo: / va soccorrendo, e fa per tutto schermo».

Il tentativo di dare una risoluzione narrativa ai principi sottostanti la scrittura manzoniana riguarda anche la caratterizzazione dei personaggi e in particolare i loro interventi. Già abbiamo osservato con quale abilità Manzoni ricreia la ridda delle voci della folla, la quale attraverso i propri atti locutori rivela l'assurdità di processi ragionativi deviati dall'impulsività irriflessa. Per quanto riguarda invece Antonio Ferrer, si noti che in questo capitolo – a differenza che nel capitolo XII – il narratore offre soltanto un giudizio esplicito negativo su di lui, accusandolo di esser «stato causa, o almeno occasione di quella sommossa» (21): Ferrer viene a spender bene una popolarità mal acquistata, compiendo pertanto un'azione moralmente corretta. Eppure l'autore attribuisce a questo personaggio dei tratti negativi che vanno al di là del giudizio qui espresso: Ferrer spende bene la sua popolarità, ma lo fa con la menzogna, con il raggiro, che si manifesta non tanto attraverso giudizi esplicativi del narratore, quanto piuttosto attraverso i gesti del personaggio stesso, le sue stesse parole e, in particolare, attraverso il saporoso *escamotage* delle due lingue. Tale gioco linguistico, tra l'altro, non compare solo quando Ferrer si trova in mezzo alla folla, ma anche quando è fuori dalla ressa del tumulto e parla tra sé e sé: «“*Que dirà de esto su excelencia*, che ha già tanto la luna a rovescio, per quel maledetto Casale, che non vuole arrendersi? *Que dirà el conde duque*, che piglia ombra se una foglia fa più rumore del solito?”». La pratica simulatoria è all'origine di un vero e proprio tic linguistico, che rivela una personalità ormai intimamente scissa; un automatismo analogo agli automatismi che contraddistinguono le affermazioni della folla. Se prima lo spagnolo era la lingua delle «passioni sincere dell'animo turbato» e l'italiano invece «la lingua

della menzogna»⁵⁶, qui invece lo spagnolo è la lingua di rappresentanza, che dovrà essere impiegata nel dialogo con i futuri interlocutori, mentre l’italiano trasmette i sentimenti autentici del personaggio, in un controcanto comico, con impiego di metafore proverbiali, del linguaggio ufficiale. Ferrer si sta già predisponendo al *redder rationem* presso i suoi superiori, quando gli sarà ancora una volta necessario simulare e dissimulare. Guardando invece al piano metaforico-simbolico, si nota il collegamento stabilito tra la similitudine della toga del cancelliere con la «coda d’una serpe, che si rimbuca inseguita» e la «lunga scala a mano» che «s’avanza balzelloni e serpeggiando»⁵⁷: un collegamento tra la scala, strumento in mano ai furibondi che vogliono la morte del vicario, e il cancelliere che invece si trova lì per liberarlo. Interessante anche il personaggio di Renzo, salvato paradossalmente proprio dall’arrivo di questa scala. Alcuni commentatori ritengono che il giovane sia l’espressione più compiuta dei pensieri di Manzoni; ne incarnerebbe, infatti, la visione politica moderata. Al riguardo, però, possiamo dire che Renzo rappresenta certo una figura positiva (come, di fatto, tutti coloro che concorrono alla salvezza del vicario), eppure,

⁵⁶ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, commento critico di Luigi Russo, La Nuova Italia, Firenze 1953 («Diciottesima ristampa integralmente ricomposta e riveduta»), *ad locum*.

⁵⁷ Manzoni corregge entrambi i passi del capitolo, lavorando dopo la Ventisettana e mettendo così maggiormente in rilievo il legame intratestuale. Nell’edizione del ’27 avevamo, infatti, «La macchina fatale procede a balzi, a rivolte» (XIII 18) e «lo strascico, che sparve come la coda d’una bicia, che si rimbuca inseguita» (XIII 53). Mi pare interessante questo esempio di interventi correttori “a sistema”. Per una riflessione complessiva sull’impiego dell’immagine simbolica della serpe in Manzoni rimando a Ottavio Ghidini, *Le parole avvilluppate. Virgilio, Manzoni e un’immagine di «Ognissanti»*, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 2015, pp. 315-333.

nel testo viene descritta con evidente ironia la sua ammirazione nei confronti di Ferrer. Renzo è «invaghito di quella buona grazia», dice il narratore (42), e arriva a credere di aver fatto amicizia con il cancelliere, replicando in tal modo l'atteggiamento complessivo della folla al suo arrivo: gli animi della molitudine sono detti essere «innamorati dalla fiducia animosa del vecchio» (28) e per di più il cancelliere, da parte sua, parlando dalla carrozza, cerca di «far alla meglio un po' di dialogo con quella brigata di amici» (44), ossia con la folla stessa: prende vita quella chimera dell'equiparazione sociale, quell'illusione di uguaglianza, di cui si sostanziano, come riconoscerà nel Novecento Elias Canetti, le maggiori dinamiche di formazione della massa⁵⁸. L'assurdità di tale adesione incondizionata da parte di Renzo verrà ulteriormente stigmatizzata nel capitolo XIV, quando proprio il termine «invaghito», che ricorre solo una volta nel capitolo XIII e solo una volta nel capitolo XIV, indicherà l'atteggiamento del giovane all'osteria della Luna piena, coinvolto dal progetto di distribuzione del pane che gli sta illustrando il suo «amico» (XIV 49) – così lo definisce il personaggio, con evidente rimando alla fantasticata amicizia con Ferrer – Ambrogio Fusella. Ma si rileggono anche la reazione di Renzo di fronte al vecchio mal vissuto: «“Oibò! vergogna! [...] Vergogna! Vogliam noi rubare il mestiere al boia? assassinare un cristiano? Come volete che Dio ci dia del pane, se facciamo di queste atrocità? Ci manderà de' fulmini, e non del pane!”» (14). Questa presa di posizione è coerente con la na-

⁵⁸ Elias Canetti, *Massa e potere* [1960], Adelphi, Milano 1981, p. 22. Si veda, di questo volume, anche il capitolo (*ibid.*, pp. 90-108) dedicato ai *Simboli di massa* (Fuoco, Mare, Pioggia, Fiume, Vento, Sabbia, Mucchi, Mucchio di pietre, ecc.), dove si analizzano alcune immagini diffusamente impiegate da Manzoni in questa sezione del romanzo.

tura di Renzo, «giovine paciffo e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni insidia» (II 47). E infatti, nel capitolo XIII, si dice che «l'idea dell'omicidio» gli «cagionò» «un orrore pretto e immediato» (6). Tuttavia, dall'inizio alla fine del romanzo Renzo è costantemente tentato dall'idea di uccidere don Rodrigo, per cui il vecchio mal vissuto costituisce l'emblema di una tensione a lui tutt'altro che estranea. Noi lettori non possiamo certo collocare sullo stesso piano, in una eventuale scala di valutazione morale dei personaggi, il vicario di provvisione e don Rodrigo. Ma se osserviamo i fatti, calandoci nella prospettiva di Renzo, le cose stanno diversamente: «per quella funesta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato di molti», il giovane, infatti, è «persuasissimo» che il vicario rappresenta «la cagion principale della fame, il nemico de' poveri» (7). La sua reazione, però, è diversa, pur dinanzi a un personaggio parimenti se non maggiormente esecrabile. In tal modo, opponendosi a quanti vogliono fare sangue, Renzo si trova in contraddizione con la parte di sé impulsiva e violenta che vorrebbe l'uccisione di don Rodrigo. La folla vuole farsi giustizia da sola e Renzo fa di tutto perché ciò non avvenga. Eppure anche lui sperimenta a più riprese, lungo il corso del romanzo, un impulso non dissimile: «“La farò io, la giustizia, io! [...] Sì, la farò io, la giustizia: lo libererò io, il paese: quanta gente mi benedirà...! e poi in tre salti...!”» (VII 14). Ma già prima, nel capitolo II, con il sogno di sangue, e nel III, quando Lucia cerca di calmarlo dicendo «No, no, per amor del cielo! Il Signore c'è anche per i poveri; e come volette che ci aiuti, se facciam del male?» (III 8).

«Come volette che ci aiuti, se facciam del male?»; «Come volette che Dio ci aiuti, se facciamo di queste atrocità?»: quanto Ren-

zo dice alla folla replica quanto Lucia aveva detto a lui, per cercare di farlo ravvedere⁵⁹.

Ciò dimostra che nelle vicende della loro storia i personaggi si rivelano e però nello stesso tempo si giudicano; le loro parole si ritorcono su sé stessi, mostrando la fallacia delle loro opinioni o l'incoerenza dei loro comportamenti. È quanto emerge non tanto da interventi diretti del narratore, quanto piuttosto dalla narrazione stessa, dai personaggi stessi, dalle situazioni che vivono e soprattutto da quello che dicono: lo si è potuto notare analizzando gli atti locutori della folla, come pure il doppiogiochismo linguistico del cancelliere. Ma è quanto avviene, per citare un altro esempio relativo al primo protagonista del romanzo, anche nel colloquio tra il dottor Azzecca-garbugli e Renzo, nel capitolo III dei *Promessi sposi*: l'avvocato dovrebbe essere un matricolato azzecca-garbugli, eppure egli ingarbuglia anzitutto sé stesso, cadendo, per superficialità e forse per arroganza, nell'equivoco a proposito dell'identità del suo interlocutore. Renzo, invece, che vuole ottenere giustizia, non si accorge che la grida nella quale si intimano pene per coloro che minacciano un curato riguarda non solo i bravi di

⁵⁹ Con tuttavia un'aggiunta significativa («Ci manderà de' fulmini, e non del pane») che dice di un animo più impulsivo di quello della giovane donna. L'immagine, inoltre, è riconducibile all'isotopia della tempesta che pervade l'intero capitolo. Tale *sententia* conclusiva dell'intervento di Renzo compare nel romanzo soltanto a partire dalla Seconda minuta; allo stesso modo (e coerentemente) è soltanto a partire da questa fase redazionale del testo che, nell'attacco del capitolo, «l'ululato crescente della folla» è paragonato a un tuono che proviene dall'alto (XIII 3).

don Rodrigo, ma anche sé stesso, colpevole di aver minacciato don Abbondio nel capitolo II⁶⁰.

A proposito di questa sistematica attenzione di Manzoni nel creare situazioni narrative che mettano in luce le contraddizioni interne dei suoi personaggi, può essere proficuo ricordare una pagina di Michail Bachtin, contenuta in un suo *Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij*, nel quale il critico russo torna a riflettere attorno al concetto cardine della propria teoria letteraria, il concetto di *polifonia*, e scrive:

Il nostro punto di vista non afferma affatto una passività dell'autore, il quale non farebbe altro che operare un montaggio degli altri punti di vista, delle altrui verità, rinunciando del tutto al proprio punto di vista, alla propria verità. Non si tratta affatto di questo, ma di una interazione completamente nuova, particolare tra la propria e l'altrui verità. L'autore è profondamente attivo, ma la sua attività ha un carattere particolare, dialogico. Un conto è l'attività nei riguardi di una cosa morta, di un materiale muto che si può plasmare e formare come pare e piace, e un altro è l'attività nei riguardi di un'altrui coscienza viva e sovrana. Si tratta di un'attività che interroga, provoca, risponde, acconsente, obietta, ecc., cioè di un'attività dialogica, non

⁶⁰ È quanto si dimostra in Pierantonio Frare, *La giustizia e il suo rovescio nel capitolo III dei «Promessi sposi»*, in *Rivista di Studi Manzoniani*, I, 2017, pp. 77-88. Il legame tra i due capitoli è evidentissimo, anche solo per il rimando alla grida di Antonio Ferrer, letta a Renzo dall'avvocato. Il primo protagonista della storia diventa spesso oggetto di fraintendimenti, fino al capitolo XXXIV, quando viene accusato di essere un untore (il grido «dalli! dalli!» del capitolo XIII ricorre nel «dagli! dagli! dagli all'untore» di XXXIV 63; si noti poi il nesso stabilito tra il vecchio mal vissuto e la vecchia che assale Renzo dinanzi alla casa di don Ferrante: «la quale [...] con cert'occhi stravolti [...], alzando due braccia scarne, allungando e ritirando due mani grinze e piegate a guisa d'artigli» XXXIV 62, corsivo mio).

meno attiva dell'attività che conferisce compimento, reifica, dà spiegazioni causali e uccide, soffoca la voce altrui con argomenti sprovvisti di senso. Dostoevskij spesso interrompe, ma mai soffoca la voce altrui, mai le dà un fine «a proprio nome», cioè in nome di un'altra coscienza, la sua. È, per così dire, l'attività di Dio nei riguardi dell'uomo che permette all'uomo di svelarsi da solo fino in fondo (nello sviluppo immanente), di giudicarsi da solo, di confutarsi da solo. [...] Essa supera non la resistenza di un morto materiale, ma la resistenza di una coscienza altrui, di una verità altrui⁶¹.

Si tratta di una pagina critica utile per capire il romanzo di Manzoni; con una precisazione, però, che riguarda il paragone istituito da Bachtin tra l'azione di Dio nei confronti dell'uomo e quella dell'autore nei confronti dei personaggi. Nei *Promessi sposi*, infatti, i personaggi sono sì indotti a svelarsi da soli, giudicandosi e confutandosi, e tuttavia l'organismo complessivo di significazione del romanzo sollecita un costante atteggiamento riflessivo da parte del lettore, affinché egli prosegua nella ricerca di una giustizia, un'unità, una verità che trascendono la giustizia che pure si realizza nella parte narrativa dell'opera, l'unità compositiva che tale opera raggiunge, le verità possedu-

⁶¹ Michail Bachtin, *Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij* [1961], in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988, p. 322.

te e trasmesse dall'autore implicito⁶². Ciò nonostante, la pagina di Bachtin può aiutarci nella lettura dei *Promessi sposi*, perché indica una strada percorribile per tenere in accordo la dimensione plurivoca e polifonica del romanzo con il suo essere espressione di una volontà autoriale forte, non debole. A partire da queste premesse ci viene forse offerta, inoltre, la possibilità di leggere *I promessi sposi* come un romanzo pienamente polifonico e allo stesso tempo pienamente cristiano, o meglio pienamente polifonico perché pienamente cristiano, per cui la pluralità di voci e di visioni sul reale non determina dispersione.

⁶² Si ricordi quanto scrive Manzoni in un passo del dialogo *Dell'invenzione*: «Tutte le soluzioni, chi ci stia sopra, dopo essersene servito all'intento per cui le cercava, conducono a de' novi problemi, fino a quelle altissime che, trovate da intelletti privilegiati, li lasciano, dirò così, appiedi d'un mistero incomprensibile e innegabile, lieti del vero veduto, lieti non meno di confessare un vero infinito. E questo esser costretti a spezzare lo scibile in tante questioni; questo vedere come tante verità nella verità che è una, e in tutte vedere la mancanza, e insieme la possibilità, anzi la necessità d'un compimento; questo spingerci, lasciatemi dire ancora, che fa ognuna di queste verità verso dell'altra; questo ignorare, che pullula dal sapere, questa curiosità che nasce dalla scoperta, come è l'effetto naturale della nostra limitazione, è anche il mezzo per cui arriviamo a riconoscere quell'unità che non possiamo abbracciare» (Alessandro Manzoni, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di Carlo Carena, introduzione e note di Umberto Muratore, testi a cura di Massimo Castoldi, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2004, p. 190). Nel dibattito sulla natura polifonica o monologica del romanzo di Manzoni non mi pare sia mai stata menzionata questa pagina di Bachtin, in realtà decisiva. Per una non banale interpretazione del pensiero bachtiniano al riguardo, mi pare indispensabile la lettura di Ezio Raimondi, *Voci e intertestualità*, in *Lettere italiane*, XLIX, 1997, 4, pp. 545-554. Dello studioso, a tale proposito, va ricordato anche il classico *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 1974.

ne e tuttavia la tensione unificante del testo non sembra essere determinata da una stampa esteriore, estranea, ma piuttosto dalla natura stessa del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle parti che compongono l'opera e dal loro, per dir così, andare a luogo.

Ottavio Ghidini

SOMMARIO

In questo saggio si propone una lettura del capitolo XIII dei *Promessi sposi*, esaminando soprattutto la funzione che esso svolge, dal punto di vista narrativo, all'interno della struttura complessiva del romanzo. Esso viene analizzato tenendo conto dei saggi metanarrativi di Manzoni nonché delle fonti storiografiche e di alcuni modelli letterari. Inoltre, grazie a uno studio delle fasi compositive del brano in questione, dal *Fermo e Lucia* alla redazione definitiva, si riflette criticamente sulle finalità autentiche che stanno alla base della rappresentazione della folla in tumulto presso la casa del vicario di provvvisione. L'episodio, infine, si presta a una riflessione nuova attorno al rapporto tra la dimensione cristiana del romanzo e la sua natura polifonica.

SUMMARY

This paper offers an interpretation of chapter XIII of *Promessi Sposi* and examines, from a narrative point of view, its function within the overall structure of the novel. Chapter XIII is analysed from a wide perspective, which includes Manzoni's meta-narrative essays, historiographic sources and some literary models. Furthermore, through a comparison of the composition periods, from *Fermo e Lucia* to its final version, it is possible to meditate on the real purpose for the representation of the tumultuous mob at the "vicario di provvigione"'s house. Furthermore, this event offers a reconsideration of the relation between the Christian dimension of the book and its polyphonic nature.