

STUDIUM RICERCA
Anno 116-sett./ott. 2020-n.5
Sezione on-line di Letteratura

STUDIUM

Rivista bimestrale

DIRETTORE EMERITO: 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

COMITATO DI REDAZIONE: Fabrizio Grasso, Irene Montori, Giovanni Zucchelli

Abbonamento 2020 € 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*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffei (*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 ottobre 2020

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Giuseppe Bertagna

Sezione monografica

“Il Romanticismo italiano come *World Literature*”

a cura di Riccardo Antonangeli

Riccardo Antonangeli, *Introduzione. La parola asistematica: traduzione, apolidia e critica creativa nei Romantici* 8

- I. Ernesto Livorni, *«I profughi di Parga» di Giovanni Berchet nel Romanticismo patriottico italiano* 17
- II. Riccardo Antonangeli, *Leggere Paolo e Francesca: i sogni di Hunt, Pellico e Keats* 43
- III. Ida Duretto, *«Que' due lettori (forse voleva dire attori)»: Madame de Staël, Leopardi e la traduzione “perfetta”* 84
- IV. Valentina Sordoni, *Il Leopardi «romantico» di Gina Martegiani. Suggestioni, interrogativi e contraddizioni* 107
- Tavole* 124

Sezione miscellanea

- V. Maria Di Maro, *Un romanzo pastorale del primo Seicento: l'Arcadia felice (1605) di Lucrezia Marinella* 130
- VI. Daniele Maria Pegorari, *L'assenza di Enea: Ungaretti e gli «stati d'animo» di una disillusione* 150

- VII. Salvatore Ritrovato, *La poesia di Penna, un giorno senza tempo* 176
- VIII. Alberto Fraccacreta, *La donna «Immortale» nel Gattopardo e in Lighea di Tomasi di Lampedusa* 195
- IX. Maria Chiara Mattesini, *Luigi Granelli: un cattolico democratico libero e forte* 215

Interventi critici

- X. Fabio Pierangeli, «*Fugo la croce che me devura*». *L'esmesuranza di Iacopone da Todi* 229
- XI. Giovanna Scarsi, *Etica e politica in Dante poeta di contestazione* 236
- XII. Recensione. Rosario Bonavoglia, *Il capobranco* 250

A questo numero hanno collaborato:

ERNESTO LIVORNI insegna Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea, Letterature Compareate e Studi Religiosi alla University of Wisconsin – Madison

RICCARDO ANTONANGELI, assegnista in Letterature Compareate all'Università Sapienza di Roma

IDA DURETTO, borsista di ricerca presso l'Istituto Italiano per gli Studi Storici di Napoli

VALENTINA SORDONI, storica della Scienza

MARIA DI MARO, assegnista in Letteratura Italiana all'Università degli Studi dell'Aquila

DANIELE MARIA PEGORARI insegna Letteratura Italiana Contemporanea all'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

SALVATORE RITROVATO insegna Letteratura Italiana Contemporanea all'Università Carlo Bo di Urbino

ALBERTO FRACCACRETA, assegnista presso l'Università Carlo Bo di Urbino

MARIA CHIARA MATTESINI, ricercatrice presso l'Istituto "Luigi Sturzo" di Roma

FABIO PIERANGELI insegna Letteratura italiana alla Università Tor Vergata di Roma

GIOVANNA SCARSI, saggista, fondatrice e presidente dei "Martedì letterari"

Sezione monografica
“Il Romanticismo italiano come
***World Literature*”**
A cura di Riccardo Antonangeli

Introduzione

La parola asistemica: traduzione, apolidia e critica creativa nei Romantici

di *Riccardo Antonangeli*

In ciascuno dei saggi che si raccolgono in questo volume, il Romanticismo italiano figura quale movimento culturale, letterario, politico dalla natura ibrida, insieme riflesso di quei connotati che accumulavano il pensiero Romantico di tutta Europa, ma anche dotato d'un afflato tutto particolare di differenziazione e *rottura* rispetto agli ideali che s'andavano diffondendo nel più ampio contesto del continente. Quello italiano fu, dunque, un Romanticismo *sui generis*, anti-romantico per certi versi, visto il legame, sicuramente più stretto e dettagliato rispetto all'Inghilterra per esempio, che l'Italia intratteneva con le sue radici ben profonde nella classicità latina e greca.

Nei primi anni del XIX secolo la letteratura italiana divenne per la 'Repubblica europea delle lettere' un laboratorio imprescindibile dove sperimentare ideali di libertà, di lotta contro la tirannia del classicismo francese, in campo letterario, e, in campo geopolitico, contro la schiavitù che il Congresso di Vienna aveva sancito, dopo le speranze sorte con la Rivoluzione Francese e con Napoleone, nei riguardi d'interi popoli e del loro spirito d'unità nazionale, entrambi soffocati nella morsa espansionistica e coloniale dell'Impero Britannico e di quello Austriaco.

Inquadrare il Romanticismo Italiano in un contesto globale significa, innanzitutto, evidenziarne la carica di ribellione,

con cui il Sud, inteso sia nel suo significato geografico che ideale, s'andava emancipando dal Nord e da tutti quei valori che questo rappresentava¹. Da una parte, popoli che incarnavano la decadenza dalle antiche vette della gloria classica, dall'altra la modernità dilagante della civiltà borghese. Ecco che, tra la metà del XVIII e del XIX secolo, Nord e Sud erano divenute categorie profondamente connotate da un valore morale oltretutto geografico nell'immaginario culturale allora dominante in Europa. Il Sud divenne il territorio dove tutto ciò che era *naturale* dominava ancora l'esistenza dell'uomo, mentre il Nord era simbolo di una nuova civiltà, guidata non dalla natura e dalle sue passioni, che ancora ammorbavano e limitavano i popoli d'Italia e Grecia per esempio, ma dalla ragione, regina del progresso scientifico e industriale e in grado di rendere l'uomo superiore, invece che compagno, del mondo. Nella cultura inglese, francese e tedesca dell'epoca, l'Italia funzionava da pietra di paragone attraverso cui intellettuali e viaggiatori del Nord misuravano la superiorità e modernità dei loro rispettivi paesi. Tuttavia, fu proprio questa mancanza di civilizzazione, arretratezza e decadenza a garantire ai popoli sorti intorno al bacino del Mediterraneo un ruolo chiave per il Romanticismo d'inizio '800: quello d'ispirare un desiderio di rinnovamento e riforma nello spirito borghese delle culture più avanzate d'Occidente, un ritorno alle origini impregnato di nuove opportunità di rinascita. L'Italia occupa, così, una posizione liminale, inferiore e allo stesso tempo *tabula rasa* da cui ripartire, imitando i resti e i fasti

¹ Si veda a riguardo: N. Moe, *A View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, Berkeley 2002.

d'antiche civiltà, per correggere lo spirito dell'Europa post-napoleonica, corrotto dalle logiche di mercato di stati conservatori e tiranni.

Non solo Nord e Sud, ma anche Occidente in dialogo con l'Oriente come si può vedere nel saggio di Ernesto Livorni che apre la raccolta. Al centro del suo contributo vi è la nota *querelle* innescata dalla questione di Parga, piccola cittadina arroccata sulla costa dell'Epiro, 'testa di ponte' dell'Occidente cristiano in territorio vicino all'Impero Ottomano. I Pargioti, cristiani perché sin dal XV secolo avamposto della Serenissima e poi protettorato francese, dopo la caduta di Napoleone furono occupati dagli inglesi, salvo poi esser 'venduti' al musulmano e terribile Ali Pascià di Tebelen nel 1817. Il comportamento dell'Impero Britannico, seppur corroborato dagli accordi presi a Vienna, scatenò le reazioni accese e scandalizzate di tutta l'Europa liberale e fiumi di carta si riempirono per convincere l'Impero a venire incontro alle richieste d'aiuto, e di protezione dai musulmani, che il popolo di Parga chiedeva a gran voce e, quindi, affinché gli inglesi mantenessero la cittadina, d'altronde a poche leghe dal territorio britannico di Corfù, quale loro protettorato. Parga, però, non era un'isola come lo erano quelle del vicino arcipelago ionico e le richieste rimasero inascoltate, nonostante, anche grazie alla mediazione clandestina di Ugo Foscolo, il 26 maggio 1819 la questione fosse portata all'attenzione della Camera dei Comuni da un discorso di Sir Charles Monck.

La disputa ebbe vasta eco anche in Italia. Il saggio di Livorni prende spunto da *I profughi di Parga* di Giovanni Berchet per evidenziare come lo *status* apolide dei Pargioti trovi eco ancora oggi nella condizione d'interesse popolazioni costrette a migrare entro i confini europei, sia dal Sud africano che dall'Oriente asiatico. Il discorso romantico italiano intorno a

Parga, pertanto, mostra di essere quanto mai ‘spendibile’ anche nella nostra modernità. Nel componimento di Berchet si può, prima di tutto, osservare il formarsi di una lingua che sia capace di *nominare* l’identità ‘asistematica’ di individui sradicati dal loro suolo natio e ancora non inseriti pienamente nel contesto della società che li ospita. La coppia di profughi greci che il britannico Arrigo descrive e con cui cerca di instaurare un dialogo impossibile, sono dei moderni eroi senza nome, destinati a rimanere per sempre esuli. Persino nella lingua che scandisce la comunicazione tra ospitante e ospitato, inglese e greco, gli apolidi non sembrano trovare spazio. Le coordinate spaziali della deissi hanno un valore per Arrigo e un altro per loro, tanto che l’avverbio ‘qui’, come fa notare Livorni, può trovare il suo riferimento concreto solo nel discorso dell’inglese, nella sua «Anglia». Privati persino della libertà di poter dire *qui*, i loro sentimenti verso l’Inghilterra, che pur li accoglie dopo averne determinato lo sradicamento, non possono che rimanere ostili, nonostante Arrigo si sforzi di presentare l’Impero come nuova madre al cui seno gli orfani di patria potranno trovare rifugio. Ai loro occhi, però, troppo fresca è la memoria delle donne chine al suolo per sradicare, e portarsi via con sé, un po’ di «quei cedri del nostro terreno»², di quegli alberi della propria terra che la spada britannica aveva, invece, ‘sfrondato’.

Un *leafy dream*, un sogno, invece, ancora ‘fronzuto’, è il posto *ameno* che la tradizione letteraria italiana occupa per i romantici inglesi della seconda generazione. Ben prima di due lavori ritenuti chiave per il rinnovato interesse degli intellettuali

² G. Berchet, *I profughi di Parga*, v. 56, citato in questo numero a p. 26.

britannici verso le lettere della penisola, ovvero *Histoire littéraire d'Italie* di Pierre Louis Ginguené (1816) e *De la littérature du Midi de l'Europe* di Sismondo Sismondi (1813), il radicale Leigh Hunt, inizia, nel 1809, a riscoprire Dante e la *Commedia*, interesse che troverà un primo sfogo con la pubblicazione di *The Story of Rimini*, pubblicato nel 1816 ma concepito almeno sin dal 1811. Il mio contributo a questo volume prende le mosse proprio a partire da questo *romance* che il Foscolo definì «una bella amplificazione» dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca e che guiderà, come una cometa, anche John Keats nella stesura dello splendido sonetto *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* (1819). Dopo essere stato pressoché ignorato durante tutto il '700, Dante poté godere, agli inizi del secolo XIX, di una nuova fortuna, proprio grazie a una rivalutazione in chiave Romantica della *Commedia*³. Dopo che il secolo dei Lumi l'aveva relegato nell'oscurità di un'epoca e di una civiltà barbare e inferiori, dominate dall'oscurantismo religioso e ignare persino dei tesori dell'età classica, Dante non conosceva Omero, la seconda generazione dei romantici inglesi, quella di Byron, Shelley e Keats per intenderci, vide in Dante il primo poeta della modernità, il paladino di una letteratura intesa quale arma sguainata contro l'oppressione della tirannide, l'eroe emblema e l'interprete dello spirito nazionale. Della *Commedia* essi apprezzarono soprattutto quei singoli episodi di *brief*

³ Si vedano, almeno: C.P. Brand, *Italy and the English Romantics*, Cambridge University Press, Cambridge 1957, pp. 49-72; J. Luzzi, *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2008, pp. 104-159; N. Havely, *Dante's British Public*, Oxford University Press, Oxford 214, pp. 68-194.

pathos, come ebbe a dire Keats, in cui il poeta italiano era riuscito a delineare tramite pochi, rapidi tratti i caratteri *sublimi* di certi personaggi, ora letti quali predecessori dell'eroe tragico moderno. In queste figure naturale e ideale s'armonizzavano in una sintesi perfetta, in cui l'artificio letterario non era mai freddo *escamotage* fine a se stesso, cieca obbedienza al 'sistema' del bello, ma potente veicolo espressivo delle passioni più sfrenate. Oltre a Ugolino, il più amato, il ritratto più sublime era, appunto, quello tragico di due Romeo e Giulietta *ante litteram*: Paolo e Francesca.

Se la critica si è principalmente soffermata sull'interpretazione romantica di Francesca ora quale eroina tragica *contro* la tirannide patriarcale, il padre le combinò il matrimonio per convenienza politica, ora quale incarnazione della passione adultera e naturale contro l'oppressione del matrimonio, nel mio saggio oggetto d'esame sarà soprattutto l'altro volto del dittico infernale: Paolo. Infatti, attraverso l'analisi della funzione assunta da questo personaggio in tre riscritture dell'episodio, oltre alle già citate opere di Hunt e Keats anche la tragedia di Silvio Pellico *Francesca da Rimini* (1816), sarà possibile notare un aspetto finora trascurato della lettura che romantici inglesi e italiani fecero del quinto canto dell'*Inferno*. Il silenzio di Paolo durante l'incontro con Dante diventa l'occasione testuale non solo per ampliare il personaggio, ma anche per l'ingresso, per così dire, che i tre autori adoperano per entrare *dentro* alla loro finzione poetica, senza rimanerne esclusi in quanto creatori che trascendono l'opera. Paolo diviene, così, l'*alter ego* ideale su cui l'ombra dell'autore può proiettarsi, avviando l'immedesimazione tra narratore e narrato. L'identificazione in Paolo, però, porta a conseguenze diverse nei due autori inglesi rispetto a Pellico. I primi sembrano interpretare lo svenimento di Dante al

termine del discorso di Francesca come segno di una sua immedesimazione in Paolo, in quella *compassione* muta e rivelata solo dal pianto che anche Dante sente come propria. La pietà del poeta è, dunque, non tanto il segno del riconoscimento di essersi anche lui macchiato dello stesso peccato, quanto la testimonianza di un'identità tra il poeta e il suo eroe, tra realtà e mito, verità e finzione. Perciò, al centro di una sorta di cortocircuito tra narrato e narratore vi è l'atto di leggere, quello che spinge Paolo e Francesca a baciarsi imitando ciò che leggono in *Lancelot du Lac* e quello di Dante che, ascoltando la loro storia, si sente uguale a loro, reagisce come Paolo e, all'apice della compassione, non solo lo imita ma è Paolo. Hunt e Keats leggono la *Commedia* come Dante 'lesse' dentro al testo l'episodio che egli stesso stava componendo. Ora, agli occhi dei due inglesi è la *Commedia* ad esser diventata «galeotta» del loro amore verso il mito in essa raccontato. L'amore per la poesia scardina il sistema teologico che condanna i due lussuriosi all'Inferno, mentre in Pellico, come vedremo, i personaggi saranno ancora succubi della logica provvidenziale di Dio.

Anche Giacomo Leopardi desiderava entrare dentro al testo al punto da «far suo quello che legge»⁴ e trovò nell'esercizio della traduzione l'arte più adatta per farlo. Ida Duretto, nel saggio che si pubblica in questa raccolta, prende in esame proprio l'arte del tradurre e l'acceso dibattito che, in età romantica, si scatenò sul significato, sulla natura e sul giusto metodo delle traduzioni. Punto di partenza dell'indagine è, ironia della sorte, una *svista* nella traduzione in italiano della seconda celebre lettera che Madame de Staël scrisse per *Biblioteca italiana* nel 1816, nella quale l'autrice metteva in guardia dai pericoli delle

⁴ Come scrive in una delle sue lettere, qui citate a p. 85.

traduzioni troppo tecniche e dal destino di fallimento connotato all'atto di tradurre. Affinché il vero senso del testo originale si rifletta fedelmente nella copia tradotta, bisogna che i due autori si comportino come gli strumenti di una stessa orchestra e che tra i testi si crei *armonia* e non un'uguaglianza raggiunta scientificamente, parola per parola, attraverso un'identità formale. Il senso originale di una lingua straniera è destinato per sempre a perdersi nel processo di una traduzione che non sia essa stessa *arte* ma semplice calco esatto. Questo perché, scrive la Duretto commentando il testo della de Staël, parola e significato, immagine e suono, memoria testuale e retroterra culturale di autore e interprete sono divisi da una distanza che rimane impossibile da colmare. Se Madame de Staël utilizzò un'immagine teatrale per rendere l'idea dell'inalienabile imperfezione a cui è condannata qualsiasi traduzione – quella dei due attori, e non *lettori*, impegnati nel recitare i versi di uno stesso poema, uno recitandolo a voce, l'altro interpretandolo a gesti – Giacomo Leopardi espresse lo stesso pensiero servendosi, però, di un paragone tratto dalle arti figurative: una bella traduzione, consapevole della propria irrimediabile fallacità, sarà simile a un'imitazione, mentre la cattiva traduzione è una copia. È la stessa differenza che corre tra una statua e un automa. Nel pensiero di Leopardi è ancora attiva l'influenza di altre opere di Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813) e *De l'Esprit des traductions* (1816): il buon interprete deve rintracciare nell'originale lo *spirito* del testo e non cercare di contraffarne la forma, deve, insomma, tradurre *col palato* e non *col compasso*. I lettori e traduttori Hunt e Keats, Leopardi e Madame de Staël sono tutti esempi di come la letteratura romantica seppe farsi veramente 'mondiale', capace di abbattere i confini tra le diverse nazioni

grazie all'idea di un rapporto 'asistematico' con il testo letterario, trascinati dalla meraviglia di sentimenti sublimi, e quindi vaghi e imperfetti, piuttosto che dal calcolo della ragione.

Valentina Sordoni, invece, nel saggio che chiude la raccolta, si sofferma sulla difficoltà nell'includere Leopardi entro i limiti precisi della categoria di romantico. Lo spunto di partenza è offerto dall'opera di Gina Martegiani *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata* (1908), nel quale l'appartenenza del poeta recanatese alla scuola romantica sembra basarsi, in gran parte, su un'interpretazione prettamente emotiva e sentimentale, sul *cliché*, insomma, del genio romantico come spirito titanico, solitario e malinconico, prigioniero di un'opprimente realtà familiare e fisica. In questo caso, seguendo il sentimento, si arriva a una forzatura critica. In realtà, spiega la Sordoni rifacendosi al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, è Leopardi stesso a fornire gli elementi per una rilettura in chiave anti-romantica del suo pensiero, evidenziando, una volta di più, quanto il Romanticismo italiano fosse fuori da qualsiasi schematismo e classificazione, prestandosi bene a letture che non si proponessero di ricrearne una copia contraffatta ma di riscriverlo e imitarlo in forme sempre nuove.

I. «I profughi di Parga» di Giovanni Berchet nel Romanticismo patriottico italiano

di Ernesto Livorni

Gli eventi che coinvolsero Parga negli anni 1817-1819 risuonano persino nel globalizzato mondo contemporaneo, nel quale i profughi sono diventati la norma, i regimi massacrano e sterminano popolazioni inermi, potenti nazioni organizzano transazioni politiche a discapito di popoli impotenti. Curdi, popolazioni dell'America Centrale, il popolo Hmong, per menzionare soltanto alcuni esempi, confermano che la situazione drammatica vissuta a Parga dai parganiotti è paradigmatica di una condizione che attanaglia molti luoghi della terra oggi e soprattutto molte genti alla mercé di politiche spietate. Questa condizione di pedone nello scacchiere internazionale all'indomani del Congresso di Vienna che si tenne nel 1815 è ciò che assunse Parga, suo malgrado, quando le potenze europee apparentemente restaurarono, come affermarono, la situazione politica precedente al luglio 1789, cioè, al tempo della Rivoluzione Francese. L'affermazione di quella Restaurazione era falsa e lo stesso destino della Repubblica di Venezia e dei suoi territori, che furono annessi all'Impero Austro-Ungarico oppure all'Impero Britannico, conferma l'ipocrisia dell'affermazione riguardo alla semantica politica del periodo cosiddetto della Restaurazione.

Parga divenne emblematica espressione di quelle popolazioni, come quella italiana, che erano soggette alle potenze straniere. Parga divenne anche emblematica verifica del già secolare conflitto che gli stati europei conducevano dapprima

contro gli Arabi e quindi, all'inizio del diciannovesimo secolo e almeno fino alla fine della Prima Guerra Mondiale, contro l'Impero Ottomano. Con le opportune differenze storiche e politiche, la ripresa di queste ostilità è tornata ad essere virulenta almeno a partire dal primo quarto del ventunesimo secolo e, come allora a Parga, così in seguito è stata ed è spesso vissuta come lotta di difesa non soltanto dei principi della civiltà europea, ma anche della religione cristiana contro quella musulmana. Parga, insomma, fu un momento cruciale, sebbene doloroso, di presa di coscienza non soltanto dei patrioti italiani, ma di tutti coloro che nelle nazioni dell'Europa occidentale combattevano ancora all'insegna almeno dei principi della Rivoluzione Francese e quella vicenda politica, che fu anche vicenda esistenziale per i pargariotti che dovettero abbandonare la loro terra, ancora può insegnare come la Storia avanza o recede, a seconda delle posizioni ideologiche, fatte le dovute differenze relative alle contingenze per l'appunto storiche.

Parga è una bellissima cittadina situata nella parte nord-occidentale della Grecia, sulla costa adriatica. Divenne simbolo soprattutto del sentimento patriottico non soltanto italiano negli anni dopo il Congresso di Vienna, quando nel 1817 l'Impero Britannico negoziò il passaggio di quella cittadina dapprima al Sultano e quindi nel 1819 da quello all'Impero Ottomano. L'Impero Ottomano era esistito ed era stato una minaccia per la penisola greca e davvero per l'Europa sin dal 1299 e sarebbe continuato ad essere una minaccia per ogni ambizione di indipendenza per la Grecia fino al 1922. L'evento politico che coinvolse Parga, che si dispiegò attraverso una serie di manovre diplomatiche e divenne noto come la compravendita di Parga, scosse le coscienze di molti intellettuali soprattutto nel Regno Unito, in Francia ed in Italia. A sua volta, il Regno Unito era al comando

di quell'impero responsabile di una simile transazione, che fu considerata tanto più perniciosa perché coinvolse un impero nemico quale quello degli Ottomani, ritenuto una minaccia per l'Europa e i suoi valori cristiani. Le proteste che il mondo culturale europeo manifestò ebbero luogo in Grecia, che era il paese direttamente toccato da quelle manovre; in Francia, che era il paese degli ideali della Rivoluzione Francese; nella penisola italiana, che ancora soffriva per la sua frammentata condizione politica. Dopo tutto, il territorio italiano aveva sopportato la presenza di forze straniere per secoli dalla caduta dell'Impero Romano e, nell'ottobre 1797, aveva assistito impotente alla vendita della Repubblica di Venezia ed allo smembramento dei suoi territori grazie al Trattato di Campoformio che Napoleone e l'Imperatore Austriaco ratificarono, sancendo la fine di quello stato indipendente. Il destino di Parga, quindi, rischiava di riaccendere la ferita ancora aperta e mai davvero cicatrizzata del tradimento perpetrato contro Venezia e le speranze d'indipendenza che i patrioti italiani coltivavano durante la prima fase della campagna militare di Napoleone nell'Italia settentrionale. Parga era stata parte della Repubblica di Venezia sin dal Trattato Ottomano-Veneziano ratificato nel 1419. Per l'esattezza, nei paesi dell'Europa Occidentale c'era un atteggiamento di empatia verso Parga perché il suo destino politico rassomigliava quello della sua precedente dominazione, la Repubblica di Venezia.

Mentre il Trattato di Campoformio terminò la vita della Repubblica di Venezia e cominciò il dominio dell'Impero Austro-Ungarico sui territori di quella repubblica ormai smembrata, l'esercito francese prese il controllo di Parga e delle isole nel Mar Ionio. Soltanto al tempo del Congresso di Vienna nel

1815, i cittadini di Parga si ribellarono contro il controllo francese e cercarono protezione sotto l'Impero Britannico. Tuttavia, quel protettorato durò soltanto un paio di anni, visto che il 17 maggio 1817, con il Trattato di Giannina, l'Impero Britannico ratificò il passaggio di Parga nelle mani del Pascià Alì di Tebelen e quindi, nel 1819, da quello all'Impero Ottomano. Per ironia della sorte, i Greci dichiararono guerra al Sultano, volendo avvantaggiarsi a causa della ribellione che era originata in Moldavia e che si diffuse nella guerra del Peloponneso, sebbene Parga e la regione dell'Epiro dovettero attendere fino al 1913 prima di tornare allo stato greco, quando quello vince la Guerra dei Balcani contro l'Impero Ottomano.

Nel 1819, quando Parga cadde nelle mani dell'Impero Ottomano, la sua popolazione di origine greca decise di lasciare la cittadina per evitare la persecuzione da parte dei nuovi padroni. Questo è l'evento sul quale la maggior parte degli intellettuali dell'Europa Occidentale si concentrò nelle proprie opere, fossero quelle saggi o poesie o quadri o addirittura drammi e melodrammi: gli scritti di Ugo Foscolo, *On Parga* e *Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga* (*Narrazione dei Casi e della Cessione di Parga*) (Ottobre 1819); Carlo Gherardini, *Storia di Suli e di Parga*, Milano 1819; T.J. du Viquet, *Les Exiles de Parga* (1820); J. Pons Guillaume Viennet, *Parga: Poème*, (Delaunay – Mongie, Paris 1820); Victor Chauvet, *La Parganiote* (1820); Andrea Mustoxidi, *Exposé des faits qui ont précédé et suivì la Cession de Parga* (1820); Jacques Auguste Galiffe, *The Song of the Parganiotes* (1821); Cesare Malpica, *L'Orfana di Parga*; Cesare Arici, *I Parganiotti - quadro di Francesco Hayez*, composto tra il 1831 e il 1838 (tav. 1); Pietro Paolo Parzanese, il sonetto «I Profughi Parganiotti»; Saverio

Baldacchini, *Il Vecchio di Parga*; Antonio Bindocci, *I Parganiotti*; Massimina Rosellini Fantastici, *I Pargi. Componimento Tragico*¹. Questi lavori appartengono agli anni immediatamente seguenti la compravendita di Parga, ma anche agli anni che

¹ C. Arici, *I Parganiotti - quadro di Francesco Hayez* in *Poesie e prose inedite*, Cavalieri, Brescia 1838, pp. 73-79 (si veda anche Id., *Opere di Cesare Arici, precedute da un elogio di G.B. Niccolini*, Padova 1858; Id., *Poesie scelte*, a cura di Z. Bicchierai, Firenze 1874; Id., *Poemetti di Cesare Arici*, Torino 1888); S. Baldacchini, *Il vecchio di Parga* in *Nuovi canti e traduzioni*, Ghio 1869, pp. 25-29; A. Bindocci, *I Parganiotti* in *Versi*, Favale 1843, pp. 18-21; V. Chauvet, *La Parganiote* (1820); U. Foscolo, *On Parga (Su Parga)* e *Narrative of Events Illustrating the Vicissitudes and the Cession of Parga* (*Narrazione dei casi e della cessione di Parga*) in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. XIII, I: *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*, Parte Prima: *Scritti sulle isole ionie e su Parga*, a cura di G. Gambarin, Felice Le Monnier, Firenze 1964, pp. 103-169, 427-582; J.A. Galiffe, *The Song of the Parganiotes* (1821); C. Gherardini, *Storia di Suli e di Parga*, Milano 1819; C. Malpica, *L'Orfana di Parga* in *Ore Melanconiche*, Napoli 1836; A. Mustoxidi, *Exposé de faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*, Paris 1820; P.P. Parzanese, *I Profughi Parganiotti* in *Opere Complete*, Ariano 1898, vol. IV; M. Rosellini Fantastici, *I Pargi. Componimento Tragico*, V. Batelli e Figli, Firenze 1838; J.P.G. Vignet, *Parga: Poème*, Delaunay - Mongie, Paris 1820; T.J. du Viquet, *Les Exiles de Parga* (1820). Su questi testi, si veda almeno N. Caccia, *L'episodio di Parga in alcuni componimenti francesi e inglesi*, in AA.VV., *Studi sul Berchet*, Pubblicati per il Primo Centenario della Morte, Liceo Ginnasio Giovanni Berchet – Tipografia Grafica, Milano 1951, pp. 387-417; B. Croce, *Il libro inglese di Foscolo sulla cessione di Parga alla Turchia* in *Quaderni della critica*, XIII, marzo 1949, pp. 20-32.

vanno dagli anni Trenta agli anni Settanta dell'Ottocento². A queste opere bisogna aggiungere le seguenti opere pittoriche: Francesco Hayez, *I profughi di Parga*, anche intitolato *Gli abitanti di Parga abbandonano la loro patria* (1831), Cherubino Comienti, *I profughi di Parga* (1843), Leonardo Gavagnin, *L'imbarco dei profughi di Parga* (1843); Carlo Belgiojoso, *I profughi di Parga* (1845); Dionysios Tsokos, *La fuga da Parga* (dopo il 1847). Fu scritta anche un'opera lirica da Angelo Frondoni con libretto di Cesare Perini, *I profughi di Parga* (questo dramma lirico in tre atti fu rappresentato per la prima volta a Lisbona, al Teatro de São Carlos, il 29 aprile 1844). Insomma, la compravendita di Parga fu un evento politico che occupò gli artisti e gli intellettuali dei paesi dell'Europa Occidentale per tutta la prima metà del diciannovesimo secolo. Tra tutti questi lavori artistici c'è anche il componimento poetico «I Profughi di Parga» di Giovanni Berchet, che a sua volta ispirò il quadro *Gli abitanti di Parga abbandonano la loro patria* di Francesco Hayez.

Giovanni Berchet fu tra i primi poeti che commentarono la cessione di Parga con «I Profughi di Parga», che scrisse tra la

² E. Persico, *La letteratura filellenica italiana, 1787-1870*, Tipografia Bondi, Roma 1920, propone tre periodi nei quali intellettuali e artisti dell'Europa Occidentale si concentrarono sulle vicende che Parga soffrì nel 1819: il primo periodo, dal 1770 al 1821, è quello che culmina con la cessione di Parga; il secondo periodo, dal 1821 al 1832, ruota intorno al suo principale evento storico che è la Guerra d'Indipendenza Greca, con la morte del Pascià Ali di Tebelen nel 1822, la Pace of Adrianopoli nel 1829 e la fondazione del nuovo regno; il terzo periodo, dal 1832 al 1870, tratta la trasformazione dei sentimenti di sostegno a favore dell'indipendenza greca. Si veda anche G. Muoni, *La letteratura filellenica nel romanticismo italiano*, Società Editrice Libreria, Milano 1907.

fine del 1819 e la fine del 1820; forse egli revisionò il componimento nei giorni che trascorse a Parigi prima di pubblicarlo nella capitale francese nel maggio 1823³. Nato a Milano il 23

³ G. Berchet, *I profughi di Parga*, Romanza, Paris 1823. Per questa pubblicazione, Claude Fauriel preparò la traduzione del componimento in francese e le note. Un breve testo, «Avvertissement de l'Auteur», precede il componimento e in quello Berchet si scaglia contro il governo britannico e riassume gli eventi che ebbero luogo a Parga così come sono narrati sia nel componimento, sia come Berchet stesso e Foscolo li lessero in Mustoxidi, *Exposé de faits qui ont précédé et suivi la cession de Parga*, Paris 1820. Sia «Avvertissement de l'Auteur» che le note si leggono in G. Berchet, *Opere*, a cura di E. Bellorini, vol. 1: *Poesie*, Giuseppe Laterza e Figli, Bari 1911, pp. 3-5, 15-17. In una lettera a Claude Fauriel, scritta il 29 gennaio 1821, Alessandro Manzoni annuncia al suo amico francese che Berchet ha completato «I profughi di Parga», menziona le difficoltà politiche per la sua pubblicazione e scrive (in A. Manzoni, *Carteggio*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Ugo Hoepli, Milano 1912, p. 512): «[...] depuis longtemps la poésie italienne n'était pas beaucoup employée à expliquer ce qu'on pense, et ce qu'on sent dans la vie réelle, il paraît qu'elle revient un peu à *questa sua* première destination; mais il n'arrivera pas souvent qu'elle soit remplie avec autant de bonheur que dans ce poème. [...]». Dopo tutto, il 3 giugno 1822, lo stesso Berchet scrisse una lettera a Fauriel, nella quale afferma che «I profughi di Parga» potrebbe essere un testo di successo nel Regno Unito «pas pour son mérite littéraire, mais pour la popularité de l'argument» (la lettera è pubblicata in A. Cento, *Fauriel agente dei romantici italiani ovvero le disavventure editoriali di due poeti* in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1957, fasc. 406-407, pp. 346-353; riguardo alla corrispondenza di Berchet con Fauriel, si veda anche R.O.J. Van Nuffel, *Lettere di Berchet a Claude Fauriel* in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fasc. 409,

dicembre 1783, Berchet morì a Torino nel giorno del suo compleanno nel 1851. Se era ancora a Milano nei mesi in cui stava scrivendo «I profughi di Parga», egli presto andò in esilio dopo la sua collaborazione con la rivista *Il Conciliatore*, la fallita insurrezione nel 1821 e l'arresto di Federico Confalonieri⁴. Egli

1958, pp. 98-103). Berchet spesso menziona la sua frustrazione riguardo alle difficoltà incontrate nel pubblicare «I profughi di Parga» mentre era in esilio in Belgio, in Olanda e infine nel Regno Unito, soprattutto nelle lettere alla Marchesa Costanza Arconati, in particolare, quelle scritte il 22 aprile 1822, da Amsterdam; il 29 maggio 1822, da Londra; il 4 agosto 1823, da Londra; si veda Berchet, *Lettere alla Marchesa Costanza Arconati*, a cura di R. Van Nuffel, con il contributo della Fondation Universitaire de Belgique, Vittoriano – Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma 1956, 2 voll., vol. I (Febbraio 1822 – Luglio 1833), pp. 14-15, 17-19, 46 (nos. 8, 10, 31). Oltre alla recensione di M. Scotti in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fasc. 437, 1965, pp. 137-147, ci sono alcuni studi su questa corrispondenza e sulla relazione tra i due: Z. Arici, *G. Berchet e Costanza Arconati Visconti* e G. Bertoni, *Tradizione di generosità e d'amor patrio nella famiglia di Costanza Arconati*, in AA.VV., *Studi sul Berchet*, cit., pp. 171-200, 201-220; la recensione del libro a cura di R. Van Nuffel scritta da M. Pecoraro, *Le lettere di G. Berchet alla Marchesa C. Arconati* in *Lettere italiane*, vol. IX, n.3, 1957, pp. 307 ss.; A. Mangione, *Sullo stile epistolare del Berchet* in *Convivium*, XXVI, n.5, 1958, pp. 607 ss. Riguardo all'amicizia di Berchet con Manzoni, si veda almeno E. Bellorini, *L'amicizia di Giovanni Berchet per Alessandro Manzoni* in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fasc. 180, 1912, pp. 399-415.

⁴ Sull'importanza della rivista *Il Conciliatore* per Berchet, si veda almeno D. Petrini, *La poetica del "Conciliatore" e la poesia del Berchet*

visse in Francia, Inghilterra e Belgio fino al 1845, quando tornò a Milano e partecipò ai moti rivoluzionari nel 1848. Il fallimento di quelli lo costrinse a partire per Torino, dove nel 1850 fu eletto nel Parlamento. Il padre di Berchet era un commerciante originario di Nantua, cittadina della Francia orientale, nel dipartimento di Ain, vicino al confine con la Svizzera; perciò, Berchet conosceva sia attraverso l'esperienza di suo padre che il suo stesso esilio la sofferenza legata alla vita lontano dal proprio paese. Inoltre, al tempo in cui pubblicò «I profughi di Parga», Berchet era diventato uno dei più noti promotori del Romanticismo in Italia grazie alla sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*⁵.

in *La Cultura*, IX, 1930, pp. 555-571; adesso in *Dal Barocco al Decadentismo. Studi di letteratura italiana*, Raccolti da V. Santoli, Felice Le Monnier, Firenze 1957, 2 voll., vol. II, pp. 51-75.

⁵ G. Berchet, *Sul "Cacciatore Feroce" e sulla "Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* in *Opere*, a cura di M. Turchi, Casa Editrice Fulvio Rossi, Napoli 1972, pp. 451-502. Secondo quanto si legge in M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980, pp. 350-351, al tempo della scrittura de «I profughi di Parga», Berchet stava traducendo dal tedesco un manuale che suo padre riuscì a far pervenire all'editore: *Elementi di storia degli stati e popoli antichi*. Tuttavia, Berchet dovette distruggere sia i lavori immaginativi sui quali stava lavorando, sia tanta parte della sua corrispondenza prima dell'arrivo della polizia austriaca. Secondo M. Passanisi (*G. Berchet*, Bocca, Torino 1888, p. 181), «osservava il Berchet che il mercato dei popoli non era un delitto consumato esclusivamente in Italia, ma esteso a buona parte dell'Europa dalla spartizione della Polonia alla vendita di Parga». Nel capitolo su «I profughi di Parga»,

Se Berchet era considerato in vita uno degli scrittori e patrioti italiani romantici maggiormente in vista, il suo componimento «I profughi di Parga» presto divenne una sorta di manifesto del patriottismo italiano. Questo fatto presenta soltanto in apparenza una situazione paradossale, visto che fino al Trattato di Campoformio nel 1797 Parga e altri territori lungo la costa dalmata e greca appartenevano alla Repubblica di Venezia. Quindi, i profughi di Parga finirono per rappresentare tutti quegli italiani esiliati e rifugiati che avevano dovuto abbandonare la penisola italiana in diverse fasi del Risorgimento e specialmente nei primi anni, quelli immediatamente dopo il Congresso di Vienna e il fallimento dei moti insurrezionali negli anni 1820-1821. Berchet fu uno di quei patrioti che dovette partire e spostarsi in Francia e in Belgio, paesi dove probabilmente scrisse e rivide «I profughi di Parga» prima di pubblicare quel testo mentre era ancora in esilio. In altre parole, non è sorprendente che diverse edizioni delle poesie e delle opere di Berchet si aprano con «I profughi di Parga», visto che Berchet appariva agli occhi dei patrioti italiani come uno di loro e addirittura la sua importanza aumentava in virtù del suo statuto come uno dei promotori del Romanticismo italiano⁶.

Passanisi (*G. Berchet*, pp. 175-228) richiama l'importanza del suicidio in *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, sebbene il critico metta in evidenza le diverse intenzioni di quei suicidi, e persino quelli commessi da alcuni patrioti nel 1821 e nel 1843 (in particolare, Francesco Benedetto e Carlo Bianco, rispettivamente).

⁶ Berchet pubblicò la prima edizione delle sue poesie dopo aver raggiunto Londra il 4 maggio 1822: G. Berchet, *Poesie*, London 1824. Quell'edizione e quelle seguenti negli anni 1826, 1829, 1830, comin-

ciano con «I profughi di Parga». Prima della morte di Berchet, l'edizione pubblicata nel 1848 di G. Berchet, *Raccolta delle Poesie* (coi Tipi di Cesare Fabiani, a spese degli editori, Bastia, 1848) si apre con «I profughi di Parga». Gli editori del libretto scrivono nella breve «Prefazione degli Editori» che «Un'edizione a buon mercato delle Poesie di Berchet mancava». Vanno avanti con affermazioni che ricordano versi di *Dei Sepolcri* di Foscolo: «[...] infatti i patriottici Carmi di questo nostro novello TIRTEO valsero già a conservare nel petto ai forti la sacra fiamma del patrio amore [...]» (p. 3). Inoltre, gli editori chiariscono che la pubblicazione delle poesie di Berchet vuole essere un monito affinché Re Carlo Alberto di Savoia si erga all'impresa patriottica dell'unificazione dell'Italia. Concludono la prefazione con una lunga citazione dal discorso tenuto da Giuseppe Mazzini nel 1831, con il quale intendeva sollecitare quel monarca a scegliere se voleva essere «il primo tra gli uomini o l'ultimo de' tiranni Italiani» (p. 4). All'inizio del ventesimo secolo, la pubblicazione di un'edizione che vuole essere comprensiva di tutte le poesie di Berchet (G. Berchet, *Le poesie originali e tradotte*, a cura di G. Targioni-Tozzetti, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1907), apre con «I profughi di Parga» la prima parte dei tre volumi, che è dedicata alle poesie. Nella sua apostrofe «Al Lettore» (pp. III-X) Targioni-Tozzetti specifica che, sebbene molte edizioni delle poesie di Berchet si definiscano complete, soltanto dopo l'unificazione del Regno d'Italia un'edizione raccolse «quasi tutti i versi originali di colui che ben fu detto il Tirteo italiano» (p. IV: si noti la ripetizione del paragone di Berchet con il poeta della grecità classica, paragone trovato anche in M. Passanisi, *G. Berchet*, p. 198, sebbene complicato dall'elaborazione del diverso atteggiamento che Berchet e Leopardi ebbero nei riguardi della cultura classica greca). Il critico fa riferimento alla seguente edizione: *Opere di Giovanni Berchet* edite ed inedite, pubblicate da F. Cusani, Pirotta&C., Milano 1863. Nella sua apostrofe, Targioni-Tozzetti non

Il componimento di Giovanni Berchet «I Profughi di Parga», che consta di 554 versi, si dispiega in tre sezioni («Parte Prima: La disperazione», vv. 1-120; «Parte Seconda: Il racconto», vv. 121-354; «Parte Terza: L'abbominazione», vv. 355-554). Il componimento mette costantemente in scena il dialogo tra tre personaggi⁷: il cittadino inglese Arrigo e una coppia greca anonima e innominata che proviene da Parga. Nella prima sezione, Arrigo chiede alla coppia greca di presentarsi, dopo che i marinai hanno salvato l'uomo dal suo tentativo di suicidarsi annegandosi. Nella seconda sezione, che è la più lunga, le parole della donna greca raccontano la fuga da Parga, dopo l'arrivo dell'esercito del Pascià Alì di Tebelen. Nella terza sezione, Arrigo invano cerca di parlare con l'uomo greco, che mantiene un atteggiamento orgoglioso, mentre il componimento si conclude con l'accettazione da parte del greco di vivere in terra straniera in contrasto con il vagabondaggio di Arrigo attraverso diversi territori, nei quali egli ha modo di osservare i terribili risultati

soltanto chiama Berchet «patriota milanese» (p. V), ma conclude anche con un invito ad erigere un monumento «al più garibaldino de' suoi poeti» (p. X). Ancora nel 1911 l'edizione delle opere complete di Berchet (Berchet, *Opere*, a cura di E. Bellorini, cit.) si apre con il primo volume dedicato alle poesie con «I profughi di Parga». Infine, nel 1972 l'edizione delle opere complete (G. Berchet, *Opere*, a cura di M. Turchi, cit.) ritorna ad aprire il volume con «I Profughi di Parga».

⁷ Secondo E. Li Gotti (G. Berchet. *La Letteratura e la Politica del Risorgimento Nazionale, 1783-1831*, La Nuova Italia, Firenze 1933, p. 204, nota 1), una lettera di Pietro Borsieri scritta da Princeton, in New Jersey, al marchese Arconati, il 20 marzo 1837, conferma che in quegli anni l'interesse di Berchet per il teatro era molto forte. Borsieri frequenta Berchet anche nel 1822 e nel 1824, nei brevi periodi che trascorse a Londra.

della politica imperialistica del suo stesso paese. A seconda della sezione, ciascuna delle tre parti presenta un diverso impiego della metrica: nella prima sezione, Berchet impiega strofe di sei decasillabi (questo metro sembra essere un tributo alla poesia di Manzoni); nella seconda sezione, dopo terzine decasillabiche Berchet utilizza quartine di settenari; infine, nella terza sezione, Berchet fa ricorso a ottave decasillabiche. C'è un'evidente tensione nel fatto stesso che la nominazione del cittadino inglese Arrigo (ll. 25, 38, 49, 115, 403: l'unico personaggio il cui nome sia menzionato) è in contrasto con l'anonimità della coppia che viene da Parga. Dopo tutto, la scena si dispiega, come si inferisce, da qualche parte sulle coste di Corfù, protettorato britannico, dove Arrigo ha un nome e una vita personale e professionale: Arrigo ha un'identità marcata già dal fatto stesso che è un cittadino inglese. Invece, la coppia greca, come succede ai migranti che raggiungono le loro destinazioni finali o persino provvisorie fuori della loro terra madre, non ha un nome, cioè, non ha un'identità. Infatti, Arrigo e persino la voce onnisciente nel componimento distinguono la coppia dagli altri profughi soltanto a causa del tentato suicidio del marito e la conseguente identificazione della donna come moglie. Quindi, la tensione nel componimento vive anche nell'implicito contrasto tra il diverso valore semantico che i personaggi danno a «qui» (v. 306). Infatti, le prime due volte che l'avverbio di luogo occorre nelle parole della donna greca (vv. 306, 330), con questa indicazione deittica ella intende fare riferimento a Parga. Invece, in altre occasioni (v. 345 ancora nelle parole della donna; vv. 376-377, 380, 384-385 nelle parole della voce onnisciente; v. 499 nelle parole dell'esule greco), questa deissi si riferisce al nuovo luogo di approdo e di rifugio. Soltanto Arrigo può menzionare quel luogo correttamente e in maniera appropriata, visto che esso è ancora

sconosciuto alla coppia greca. Infatti, quell'indicazione deittica contrasta con «Anglia» (vv. 412, 539, 546, 553-554) e la sua diversa funzione referenziale, nonché il suo diverso valore, visto che esso è il nome del luogo dove sono, secondo la descrizione che ne dà Arrigo. Costui è un cittadino inglese che è testimone della vendita di Parga e accoglie l'arrivo dei profughi da quella cittadina alla sua stessa patria. Tuttavia, quella terra dove Arrigo li accoglie non è esattamente l'isola del Regno Unito, ma è l'isola di «Corcira» (vv. 3, 35, 357), detta anche «Scheria» (v. 381), come lo stesso Arrigo e la voce onnisciente chiamano l'isola di Corfù con il nome datole dalla greicità classica. Se la voce onnisciente si rivolge ad Arrigo chiamandolo per nome (vv. 25, 38, 49, 115), come anche «il britanno» (vv. 35, 79), l'uomo di Parga salvato dall'annegamento, parlando per l'intero popolo dalla sua cittadina, lo apostrofa come «o vilissimo inglese» (v. 29), mentre sua moglie bilancia l'offesa apostrofando Arrigo come «O cortese» (v. 91). Anche la voce onnisciente elabora alcune definizioni per Arrigo: «uom generoso» (v. 455), «quell'afflitto» (v. 443; in precedenza, nella sua narrazione della presa di Parga, la donna greca menziona «una voce d'afflitto», v. 178, che con tutta probabilità è quella del suo stesso marito); infine, il greco pure si rivolge ad Arrigo chiamandolo «un giusto» (v. 469). A sua volta, la voce onnisciente della narrazione adotta diverse definizioni per la coppia senza nome di Parga. All'inizio della narrazione, nelle sue stesse parole, Arrigo dapprima chiama l'uomo soccorso «quel greco» (v. 1), poi «il furente» (v. 20) e finalmente «il meschino» (v. 23) al tempo del suo tentato suicidio (più tardi, lo chiama anche «deliro infelice», v. 83). Quindi, una voce anonima, ma comunque greca (forse un marinaio, ma più probabilmente quella dello stesso uomo greco che sta annegando nel suo tentativo di suicidio) chiama l'uomo in mare, quindi se stesso,

«un ramingo di Parga» (v. 30; la voce onnisciente ripete la definizione, v. 438). La voce onnisciente lo definisce come «il tuo sposo» (v. 47: la controparte di questo appellativo è la definizione dell'uomo da parte della donna greca come «mio sposo», vv. 139, 181, oppure «o sposo», v. 286) o anche «il consorte» (v. 62) o «lo sposo» (vv. 100, 181, 286, 432: queste sono ovviamente definizioni che la voce onnisciente adotta per descrivere l'uomo dal punto di vista di sua moglie), «il miser» (vv. 50, 508; ma anche vv. 183, 188, nelle parole di sua moglie e v. 431, nelle parole di Arrigo), «quell'uom degli affanni» (v. 59), «il salvato» (v. 71), «L'uom di Parga» (vv. 73, 388, 507), «egro» (vv. 75, 362) e «uomo languente» (v. 119), «un tradito guerrier» (v. 382). In contrasto, la moglie dell'uomo di Parga lo chiama comprensibilmente «il marito» (v. 135), «quest'uomo» (vv. 239, 346), «questo forte» (v. 240). Infine, nell'ultima conversazione che corrisponde all'ultimo confronto che l'uomo di Parga e Arrigo hanno, il cittadino inglese apostrofa il greco come «o straniero» (v. 407), ma anche come «o fratel di dolore» (v. 436). La donna acquisisce la sua definizione in termini generici, come «donna» (vv. 5, 48, 62, 80, 99), ma anche secondo la sua statura morale, quando ella è «la pietosa» (v. 13) nelle parole di Arrigo. Più tardi, la voce onnisciente la guarda attraverso gli occhi del marito e la descrive secondo il suo ruolo sociale, come «la compagna de' tristi suoi dì» (v. 72), ma anche «la sposa» (vv. 75, 384), «l'onesta» (v. 98), «La greca» (vv. 115, 447). Infine, nelle parole del marito, la donna è «questa donna» e «questa cara» (vv. 487-488). In altre parole, come cittadino inglese che accoglie la coppia nel suo paese, Arrigo ha la sua identità affermata nelle parole della voce onnisciente. Tuttavia, la coppia di Parga, avendo perso la propria identità greca, la cittadinanza della città che ha dovuto abbandonare, è intrappolata in una fase di limbo, visto

che non è più chi era, né tanto meno ha acquisito una nuova identità se non quella che fa riferimento al suo essere coppia profuga. La narrazione che la donna dispiega nella seconda sezione conferma fortemente questa condizione, visto che la coppia non è ancora ciò che potrebbe diventare, a prescindere dal suo statuto nel nuovo paese. La gente di Parga è infatti profuga; si tratta di persone in cerca di rifugio e di protezione; sono persone che fuggono via da uno specifico luogo a loro caro e non sono necessariamente certe del luogo di destinazione o di arrivo, della sua bontà e del sentimento di accoglienza dei suoi abitanti. Sono disposti a finire il loro altrimenti erratico viaggio in un luogo, nel caso specifico del componimento di Berchet non soltanto a Corfù, ma addirittura nel Regno Unito; comunque, nelle parole dell'uomo greco questi profughi confermano il loro senso di distacco da quella nuova terra, dal momento che lo sradicamento prevale sulle opzioni di assimilazione e di integrazione.

I primi 24 versi, che aprono il componimento, contengono le parole di Arrigo che descrivono «quel greco» (v. 1) che sta per commettere suicidio, incerto se darsi un colpo di pugnale oppure annegare, fino a quando non opta per quest'ultima soluzione⁸. Infatti, Arrigo dapprima si chiede chi sia «quel greco»;

⁸ Le citazioni da «I profughi di Parga» sono tratte da G. Berchet, *Opere*, a cura di M. Turchi, cit., pp. 49-72. Il componimento comincia con due domande, secondo una formula che ricorda la prima quindicina di versi all'inizio di *Dei Sepolcri* di Foscolo e, come F. De Sanctis suggerisce nei capitoli VII-XI dedicati a Berchet ne *La letteratura italiana nel secolo XIX* (volume secondo: *La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano, in *Opere*, volume VII, [Scrittori d'Italia, n. 210], Giuseppe Laterza e Figli, Bari 1953, pp. 400-479), persino l'«Inno nell'anniversario della decapitazione di Luigi XVI» di

quindi, si concentra su una donna; infine, mette in evidenza l'abilità di quella nello strappare di mano il pugnale dalle mani di quell'uomo. Mentre l'operazione di soccorso procede e viene portata a termine, Arrigo si avvicina al profugo di Parga «qual madre alla culla del figlio» (v. 51). Questa è davvero un'immagine peculiare, data la situazione, che ha da una parte una suggestione omoerotica, mentre dall'altra evoca il gesto di Dio che soffia vita nel corpo di Adamo, secondo il testo di Genesi (1:26-31) e persino l'affresco che ne fa Michelangelo nella Cappella Sistina. L'immagine diventa ancora più accattivante quando si considerano i versi che seguono (vv. 51- 54): «e qual madre alla culla del figlio, / su le labbra alitando gli vien; / della vita il tepor gli ridona, / gli conforta il respiro nel sen». La scena presenta il britannico Arrigo nel ruolo di madre intenta ad instillare nuova vita nel petto del suo figliolo. La similitudine mette in evidenza la nuova fase e davvero la nuova vita che i greci di Parga stanno per iniziare nel Regno Unito o almeno nel suo protettorato. Perciò, quei versi descrivono quei cittadini britannici che, come Arrigo, sono accoglienti nei riguardi dei profughi e, a dire il vero, il Regno Unito stesso come la nazione che offre nuova vita a quelle popolazioni che altrimenti morirebbero, letteralmente o almeno nel contesto del loro traumatico distacco dal loro paese.

Vincenzo Monti. De Sanctis, sebbene metta in evidenza «un uomo nuovo» in Berchet, ancora sottolinea la lezione stilistica che egli aveva appreso leggendo Monti, Giuseppe Parini, Foscolo, persino Gottfried August Bürger, le cui romanze «Der Wilde Jäger» e «Lenore» Berchet aveva tradotto come «Il Cacciatore Feroce» e «Eleonora» e inserito nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*. Altre domande occorrono in «I profughi di Parga», vv. 395-402.

A questo proposito, è anche significativo che, al suo arrivo accanto al marito, Arrigo inviti la donna greca a condividere il dolore della loro dipartita dalla nativa terra Parga. La donna, dopo essere stata rassicurata che suo marito è al sicuro e pregando che non ci siano pensieri che lo turbino «che gli parlin di patria, d'esiglio, / che gli parlin d'oltraggio stranier» (vv. 107-108), acconsente a narrare come loro e i loro conterranei profughi partirono da Parga e raggiunsero Corfù⁹.

La donna comincia a raccontare l'occupazione di Parga da parte delle truppe di Alì di Tebelen, Pascià di Giannina, e la strenua, ma vana, resistenza dei cittadini di Parga, inclusi i due fratelli di suo marito, massacrati nel tentativo di difendere la città (vv. 175-181)¹⁰. I cittadini di Parga hanno organizzato quella resistenza dopo che il Pascià di Giannina aveva costruito a Parga «un feral monumento» (v. 206) in memoria di suo nipote, che era morto sul campo di battaglia di Aghia. Quel monumento è un segnale di avvertimento per la gente di Parga che di conseguenza chiede la protezione del governo britannico. La donna mette in evidenza che adesso «più di libere genti la stanza / non è Parga. Un'estranea bandiera / è il segnal di sua nuova speranza. / La sua spada è una spada straniera: / i non vinti suoi figli all'Inglese / han commesso che Parga non pera» (vv. 225-230). Insomma, è tristemente ironico che la gente di Parga finisca per trovare protezione, o almeno così pensa, sotto la ban-

⁹ Il riferimento nel testo a «patria», «esiglio» e «oltraggio stranier» forma una sorta di ritornello che occorre anche ai vv. 146-147, 196-197.

¹⁰ Un ulteriore riferimento ai «morti fratelli» (v. 349) appare verso la fine della narrazione da parte della donna.

diera straniera del Regno Unito. Ciò nonostante, nessuna bandiera straniera e nessuna spada straniera protegge Parga. Sebbene il Regno Unito abbia promesso nel nome di Cristo che avrebbe protetto Parga, con un accordo ha venduto Parga al Pascià Ali di Tebelen (vv. 249-254). Questa interpretazione di quei fatti storici permette a Berchet e ai patrioti italiani di presentare in termini impliciti la compravendita di Parga come una ripetizione dell'altrettanto oltraggiosa compravendita della Repubblica di Venezia che Napoleone aveva perpetrato soltanto un paio di decenni prima con il Trattato di Campoformio. Le allusioni alle armi continuano, allineate come sineddoci in versi che narrano l'attacco che «il vegliardo dell'empia Giannina» (v. 254) lancia contro Parga e i suoi cittadini: «già già tolta all'inflessa vagina / sfronda i cedri del nostro terreno / l'insultante sua sciabla azzurrina. / Egli viene: dal perfido seno / scoppia il gaudio dell'ira appagata; / la bestemmia è sul labro all'osceno.» (vv. 255-260). Questi versi sono conturbanti per via della terminologia tra guerra e riferimento sessuale che caratterizza alcuni versi in rima, in particolare, vv. 255 e 257-258, con termini come «inflessa vagina», «l'insultante sua sciabla azzurrina» e «perfido seno». Infatti, ci sono specialmente due termini che indicano parti anatomiche di solito associate con parti del corpo femminile, che fanno riferimento ad armi (la «vagina» è la guaina nella quale la spada viene riposta; il «seno» è il petto di un essere umano, più tipicamente, di una donna). Perciò, i tre termini contribuiscono a suscitare immagini di guerra, nel senso letterale della narrazione, e del corpo femminile. La spada, il cui aggettivo descrittivo è in rima con «vagina», distrugge i cedri della terra intorno a Parga, mentre il «seno» stesso del Pascià Ali grida una gioia blasfema (non è un caso che «seno» faccia rima con «osceno»). Sebbene delusi dal comportamento del Regno

Unito e dal tradimento della promessa fatta, la gente di Parga ha preferito l'esilio a una vita sottomessa al nemico (vv. 264-274). A questo punto, dopo aver alluso al fatto che quegli eventi hanno avuto luogo ne «i di santi ed amari» (v. 288), cioè, nei giorni della Settimana Santa nella liturgia della Chiesa Ortodossa Greca, la narrazione della donna si concentra sulle gesta che la gente di Parga ha compiuto. I versi indulgono su un parallelo tra la sofferenza di Cristo durante la Passione (vv. 292-293: «le memorie dei lunghi dolori / con che Cristo redense la terra») e la sofferenza della gente di Parga (vv. 297-299: «Poi, gemendo il novissimo addio, / surse, e l'orme de' suoi sacerdoti / taciturna la turba seguio»). In rapida sequenza, la donna greca racconta le gesta del suo popolo, mentre si preparava ad abbandonare la sua terra, dal disseppellimento delle tombe degli antenati sepolti sotto salici piangenti (vv. 300-311) al falò di quelle ossa bruciate per non lasciarle nelle mani del nemico (vv. 312-323), con una triplice ripetizione della menzione dell'azione del fuoco (vv. 318, 321, 324: «Guizza il fuoco») ed una immagine conclusiva, che sembra essere un lontano riferimento a «Dei Sepolcri» di Foscolo (vv. 40, 83: «Le ceneri di molli ombre consola», «Sparsa per la funerea campagna»)¹¹. A questo punto, la donna greca si concentra sulle azioni e sulle reazioni che le madri compiono con i loro figli (vv. 327-335) come pure sulla raccolta di manciate di terra del suolo nativo oppure di rami e di semi degli alberi da parte del popolo di Parga: «E chi un ramo,

¹¹ Oltre a «il cenere muto» nel sonetto «In morte del fratello Giovanni», la poesia di Foscolo può fornire una reminiscenza per quell'immagine in Berchet, se uno considera anche il verso «Ma al suol sparsa di cenere» (v. 55), che apre l'ultima strofe nell'ode di Foscolo «Il mio tempo».

un cespuglio, chi svolta / dalle patrie campagne traea / una zolla nel pugno raccolta» (vv. 336-338). Questi gesti, che sono anche quelli su cui si concentra Hayez nel suo quadro, sono cruciali rituali che il popolo di Parga esegue per portare via con sé la propria terra, le proprie piante e quegli stessi alberi. Infatti, la sua intenzione è quella di piantare quei rami e quei cespugli nella nuova terra, non importa quando vi giungerà, ovunque quella terra sia. Questi gesti suggeriscono un nuovo inizio, una risorgenza di questo popolo su nuovo suolo o quanto meno la speranza di quella risorgenza, di quella nuova vita. Dolorosamente il popolo di Parga brucia il suo stesso passato e la sua storia, persino le storie di famiglia, quando decide di bruciare le tombe degli antenati. Con gesti significativi, anche donne e bambini sono coinvolti nella raccolta degli oggetti che permetteranno il rinnovamento di se stessi da qualche altra parte, in un nuovo posto dove planteranno la tangibile memoria della città che non vedranno più, nella quale non vivranno più.

Nella terza e ultima parte, intitolata «L'Abbominazione», la narrazione, che torna ad essere affidata alla voce onnisciente, dapprima si concentra sul risveglio dell'uomo di Parga, quindi sulla conversazione tra costui e Arrigo, e infine sui loro destini diversi, financo opposti, eppure complementari. Entrambi sono figure tormentate che avvertono un sentimento straziante sia verso Parga che verso il Regno Unito. L'uomo di Parga comprensibilmente sente la mancanza della sua terra nativa e soffre a causa del fatto che il suo esilio è soltanto agli inizi; allo stesso tempo, egli non riesce ad essere grato al Regno Unito per averlo salvato, visto che quel paese è responsabile per la compravendita di Parga. Arrigo è consapevole di questo dissidio dei sentimenti nell'uomo di Parga e, se da una parte egli ama la sua madre patria, dall'altra non può approvare la mossa politica

fatta dal Regno Unito nei riguardi di Parga. Il conflitto tra il greco e Arrigo è non soltanto quello tra due diverse prospettive riguardo ai rispettivi paesi, che dopo tutto stanno vivendo eventi storici molto diversi, ma anche un conflitto tra due diversi approcci alla propria terra che ciascuno vive nel proprio animo. Si potrebbe dire che il contrasto all'interno di Arrigo sia quello tra l'apprezzamento del proprio paese come madre patria (la terra che gli ha dato i natali) e il suo disappunto nel proprio paese come patria nel senso politico del termine. Invece, il greco, avendo perso la sua terra a causa del tradimento politico da parte del Regno Unito, vive in se stesso il conflitto che il migrante e l'esule e certamente il profugo vivono: da una parte, amore e nostalgia per il proprio paese perduto e, dall'altra, la difficoltà o addirittura la resistenza ad assimilarsi e ad integrarsi nel nuovo paese ospitante. Infatti, quando l'uomo di Parga si sveglia, dapprima ascolta Arrigo come colui che lo ospita e poi gli risponde mostrando un alto livello di consapevolezza a proposito della sua condizione politica ed esistenziale. Arrigo dapprima lo apostrofa come «O straniero» (v. 407), in questo modo riconoscendone lo statuto sulla base del quale il greco opera fuori della sua amata Parga, sebbene egli sia soltanto a Corfù. Quell'isola è un protettorato britannico; perciò, il greco è, da un punto di vista politico, «straniero». A quel punto, Arrigo si scusa con il greco per quello che il governo del suo paese («Anglia») ha fatto al suo popolo, cioè, al popolo greco di Parga descritto come «un popol fidente ed amico, / poi venduto al mortal suo nemico» (vv. 424-425). Tuttavia, Arrigo spiega anche che «non son vili i britanni» (v. 413), mentre fa riferimento alle proteste di parte del popolo nel Regno Unito contro la decisione di cedere il protettorato di Parga. Infatti, nel nome di quella opposizione Arrigo offre la sua mano e il suo aiuto all'uomo di Parga,

mentre sottolinea che entrambi condividono quel tradimento e per quello soffrono. Arrigo finisce il suo discorso con una apostrofe stavolta ben differente per l'uomo di Parga, visto che adesso lo chiama «o fratel di dolore» (v. 436). La risposta che l'uomo di Parga offre non è ciò che Arrigo potrebbe aspettarsi, dal momento che si tratta di una dichiarazione di orgoglio, un rifiuto di quell'aiuto che quella mano offre, giustificando quell'atteggiamento dicendo che, anche se Arrigo è un uomo giusto, egli è «figlio / d'una terra esecranda per me» (vv. 469-470). L'uomo di Parga prosegue denunciando l'ipocrisia dei governi dell'Europa Occidentale, che condannano la schiavitù nera, eppure insultano i loro stessi «fratelli» (v. 476). L'uomo di Parga non esclude che un giorno si possa tutti vivere in fratellanza (vv. 491-498). Nel frattempo, «Qui starò, nella terra straniera» (v. 499) e, ricordando chi egli è ed è stato, educerà i suoi figlioli così che non debbano preoccuparsi di vergognarsi di lui. Un diverso destino attende Arrigo, il cui disappunto con il suo governo lo spinge a viaggiare (vv. 523-524: «La sua patria ei confessa infamata, / la rinnega, la fugge, l'abborre;»). Muovendo «l'errante suo piè» (v. 550), Arrigo come novello e inatteso vagabondo visita molte terre e incontra svariate persone che il suo stesso paese ha tradito e venduto (vv. 553-554). In altre parole, l'abominazione del titolo di questa terza sezione affronta le manovre politiche fatte dal Regno Unito nel suo impero, mentre nuove popolazioni si stabiliscono in colonie e protettorati del loro nuovo paese, non importa quanto volontariamente facciano ciò e quanto almeno alcuni dei suoi stessi cittadini diventino sempre più critici della politica imperialistica del loro paese.

Il componimento «I profughi di Parga» accende l'immaginazione patriottica degli italiani come anche di altri popoli europei, mano mano che quelli fanno i conti con la sparizione della

Repubblica di Venezia, che per i patrioti italiani avrebbe dovuto essere il terreno fondante verso l'unificazione della nazione, e con la conseguente sparizione del suo stesso territorio, a cui anche Parga apparteneva. Quelle popolazioni affrontarono la minacciosa presenza dell'Impero Ottomano e la lotta per l'indipendenza della Grecia in fin dei conti significò anche la lotta per ciò che i patrioti italiani, come pure i loro compagni combattenti nell'Europa Occidentale, considerarono la lotta per la civiltà europea, per la difesa e per la conservazione della cristianità. Da questo punto di vista, nonostante le difficoltà che alcune posizioni del componimento assumono, esso affronta così tante questioni politiche e sociali che attanagliarono le nazioni dell'Europa Occidentale per tutto il diciannovesimo secolo e almeno fino alla fine della Prima Guerra Mondiale. Con le dovute differenze di carattere storico, questo componimento affronta questioni che sono ancora problematiche per i paesi europei e per l'Unione Europea nel primo quarto del ventunesimo secolo. Inoltre, questo componimento indica le disastrose conseguenze di una politica di colonizzazione perpetrata dai paesi dell'Europa Occidentale, specialmente dall'Impero Britannico. Il popolo di Parga prese la risoluzione di chiedere aiuto proprio al paese che era responsabile per il drammatico abbandono della propria terra da parte di quel popolo stesso. Sebbene questo evento apra una nuova fase nella loro vita e soprattutto nuove opportunità per i loro figli, è anche un evento di divisione per loro come pure per i cittadini britannici. Il gruppo di profughi si barcamena tra il desiderio della vita nella terra nativa o almeno la memoria di quella vita, da una parte, e dall'altra la realtà di una vita possibilmente alienata nel nuovo luogo, che richiede un processo di assimilazione e di integrazione che potrebbe an-

che non finire necessariamente con successo. La comunità britannica si divide, da una parte, tra la retorica della liberazione e della protezione (il protettorato) per i paesi colonizzati e, dall'altra, la perplessità davanti al danno fatto a quei paesi. «I profughi di Parga» offre soltanto un esempio, forse uno dei più formidabili esempi che l'Europa poteva presentare a se stessa a proposito dei pericoli di tali transazioni politiche come le compravendite di nazioni (la Repubblica di Venezia) e di protettorati (Parga) al nemico, sia che quello sia l'Impero Austro-Ungarico, sia che esso sia l'Impero Ottomano. Esso offre, sopra ogni cosa, un esempio cospicuo e duraturo del tradimento degli ideali che le popolazioni europee sottomesse alla politica imperialistica di turno (Impero Austro-Ungarico, Francia, Impero Britannico, Impero Ottomano) abbracciarono dopo la Rivoluzione Francese.

Ernesto Livorni

SOMMARIO

Negli anni seguenti al Congresso di Vienna, l'Impero Britannico negoziò la compravendita della cittadina di Parga all'Impero Ottomano per poter mantenere il protettorato delle isole greche nel Mar Jonio. Per questo, il 17 maggio 1817 il Trattato di Giannina ratificò il passaggio di Parga nelle mani dell'Impero Ottomano. Questo slittamento del controllo politico invitò gli abitanti di Parga di origine greca ad abbandonare la cittadina, come appunto fecero il Venerdì Santo nel 1819. L'evento fu così sconvolgente per i poeti e gli artisti italiani che essi dedicarono saggi e componimenti come pure quadri e libretti d'opera. In questo articolo si menzionano gli studi di Foscolo su Parga, ma si discute il componimento di Giovanni Berchet, «I Profu-

ghi di Parga», con riferimento al quadro di Francesco Hayez. Si intende apprezzare l'impatto che gli eventi politici che determinarono la vita della cittadina greca di Parga ebbero sui patrioti italiani almeno fino al 1848 e che li invitarono a riflettere ulteriormente sulla politica italiana nelle prime fasi del Risorgimento.

SUMMARY

In the years after the Congress of Vienna, the British Empire negotiated the sale of the town of Parga to the Ottoman Empire in order to keep the protectorate of the Greek islands in the Ionian Sea. Thus, on May 17th, 1817, the Treaty of Ioannina ratified the passage of Parga in the hands of the Ottomans. This shift in political control invited the inhabitants of Parga who were of Greek origin to abandon the town, as they did on Good Friday, in 1819. The event was so striking to Italian poets and artists that they dedicated essays and poems as well as paintings and opera librettos to it. Although I will mention the works by Foscolo on Parga, I will discuss the poem by Giovanni Berchet, «I Profughi di Parga», with reference to the painting by Francesco Hayez. I intend to appreciate the impact that the political events determining the life of the Greek town of Parga had on the Italian patriots at least until 1848 and invited them to reflect further on Italian politics in the early phase of Risorgimento.

II. Leggere Paolo e Francesca: i sogni di Hunt, Keats e Pellico

di Riccardo Antonangeli

Nell'arco di cinque anni, tra il 1815 e il 1820, ben tre riscritture del celebre episodio dantesco vedono la luce tra Italia e Inghilterra. Nell'agosto del 1815 va in scena a Milano la tragedia di Silvio Pellico *Paolo e Francesca* (pubblicata poi l'anno successivo), mentre nel febbraio del 1816 esce il poemetto narrativo di Leigh Hunt *The Story of Rimini*. Infine, il 28 giugno del 1820 compare sull'*Indicator*, rivista di Hunt, il sonetto *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* di John Keats, composto, in realtà, uno anno prima, il 16 Aprile 1819. Le ombre dei due amanti, dunque, dalle terzine di *Inferno* V, si ammantano, secoli dopo, della forma estetica di tre generi diversi: *romance*, dramma e poesia lirica. La scelta del genere è una prima, decisiva, impronta interpretativa che gli autori lasciano sui personaggi e ciascun autore, infatti, *legge* il loro amore, la loro storia, in maniera diversa e nuova per l'epoca¹. Creazione poetica e lettura sono legati in un unico, stretto nodo negli spiriti romantici dei tre autori: accanto alla passione ora tragica, ora sublime, ora *piacevole* dei due amanti, ecco il profondo *godimento*, il piacere del testo, direbbe Barthes, che

¹ Per un approfondimento dei modi in cui la poesia Romantica rappresentò il problema della ricezione, della lettura e del pubblico si veda: A. Bennett, *Keats, Narrative and Audience. The Posthumous Life of Writing*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 1-36.

quelle parole antiche sono ancora capaci d'infondere nel moderno:

With the coming of Romanticism, ancient tyrannies of taste and government collapse together, and the new vogues are as ephemeral and experimental as the new governments. The individual may now form his own judgement, often based on emotional response rather than on considered standards of style and form. [...] The poet may inspire reverence and affection, and be treated as an *alter ego*, transformed into the likeness of a critic-creator. [...] The poet must be shown to have relevance for the critic's own age, a message which only his interpreter is sufficiently perceptive to discern².

Nell'ottica di questo «creative criticism»³, il genio si rivela avido lettore, scende al suo livello terreno e la vera e propria nobilitazione dell'atto di leggere che i tre testi, in modi diversi, rappresentano, sono il primo, inconfutabile segno che la poesia, l'opera di genio, a volte, può arrivare prima della critica a comprendere il vero significato del testo. Non più, come accadeva

² B. Corrigan, *Italian Poets and English Critics, 1755-1859*, The University of Chicago Press, Chicago 1969, p. 30. «Con l'avvento del Romanticismo, le tradizionali tirannie del gusto e di governo collassano insieme, e le nuove mode sono effimere e sperimentali come le nuove forme di governo. L'individuo può, ora, formarsi una propria opinione, spesso fondata sulla risposta emotiva piuttosto che su una considerazione di parametri stilistici e formali. Il poeta può ispirare reverenza e affetto, ed essere trattato come un *alter ego*, trasformato nelle sembianze di un critico-creatore. Il poeta deve mostrare d'avere rilevanza per i tempi in cui il critico vive, avere un messaggio per l'età contemporanea che solo il suo interprete è abbastanza preparato per riconoscere». [Traduzione a cura dell'autore]

³ *Ibidem*, «critica creativa». [Traduzione a cura dell'autore]

sulla scia dell'Illuminismo, attraverso la ragione che concepiva il libro come sistema di regole precise e aritmetiche, ma grazie al trasporto del *sentimento* che trasforma l'autore in lettore-amante della pagina scritta⁴. Fondamentale per ricreare un'opera della tradizione diventa, così, la *simpatia* che unisce, sovrappone l'autore ai personaggi del proprio racconto. La stessa che provano Paolo e Francesca mentre leggono il romanzo di Lancillotto e Ginevra, la stessa che stordisce Dante dopo aver ascoltato la storia dei *suo*i eroi, e in essa echi della propria, al punto da farlo cadere «come corpo morto»⁵. Punto di partenza per le riscritture oggetto di questo studio è il verso «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»⁶. Keats, Hunt e Pellico, ma soprattutto, come vedremo, i due inglesi, capiscono in pieno che, se la letteratura è *mezzana* dell'amore, allora anche il testo della *Commedia* è per loro, lettori-*amatori* moderni, «galeotta», veicolo delle creazioni poetiche della loro immaginazione, come ha colto in pieno Piero Boitani proprio in riferimento al sonetto di Keats: «La vicenda di Paolo e Francesca, in cui proprio la lettura di un libro fa precipitare gli eventi, diviene a sua volta “galeotta” per la cultura moderna. Il “mito” e il racconto della

⁴ Sono da rileggere in quest'ottica le quattro congetture con cui Borges tentò di spiegarsi il mistero della pietà che chiude *Inferno* V. In particolare, la quarta e ultima, la più vicina al vero: «Dante comprende e non perdona; questo è il paradosso insolubile. Io penso che l'abbia risolto al di là della logica. Sentì (non comprese) che le azioni degli uomini sono necessarie e che è necessaria anche l'eternità, di beatitudine o di perdizione, che da queste consegue» (J.L. Borges, *Il carnefice pietoso* in *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001, p. 58).

⁵ Dante, *Inferno* V, v. 142 in *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1991, p. 166.

⁶ *Ibid.*, v. 137, cit., p. 165.

letteratura cortese si collocano dunque, dal punto di vista storico, alle origini della coscienza moderna»⁷.

Vediamo, dunque, come l'amore *maudit* di Paolo e Francesca veniva letto e riscritto in Inghilterra all'inizio dell'era post-napoleonica e della Restaurazione, divenendo a tutti gli effetti tragedia «europea», mito transnazionale che, sorto nell'Italia medievale a partire da radici romanze e cortesi, verrà poi scoperto dalla seconda generazione di romantici inglesi e da essi elevato a 'teatro' in cui allenare un nuovo modo d'intendere il testo letterario e il talento «galeotto», mezzano, che questo può assumere nel rapporto tra Io e mondo, immaginazione e realtà, ideali politici e storia.

The Story of Rimini è un *romance* «italiano» che amplifica, e di molto, la materia dell'episodio dantesco: se in *Inferno* V sono 70 i versi dedicati all'incontro con la coppia di lussuriosi, nel poema «medievale» di Hunt la loro vicenda si svolge lungo un arco di ben 1706 versi. La particolare versificazione di *Rimini* rappresenta una prima, significativa, novità nel panorama letterario inglese dell'epoca, da inserire nell'ambito della *querelle* tra Classicismo e Romanticismo. Hunt, infatti, sceglie di comporre la sua opera in *couplets*, in distici che, però, s'allontanano dallo stile allora dominante: l'*heroic couplet* di Pope. *Rimini*, infatti, rompe la regolarità del verso di Pope grazie a una versificazione molto più libera e colloquiale, nella quale il verso non rappresenta più un sistema di forma e significato chiuso e definito, ma la semplice tappa di un *flusso* che si estende a oltranza senza arrestarsi di fronte ai limiti imposti dalle leggi della

⁷ P. Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 67.

sintassi e della modulazione. Un nucleo semantico non è contenuto in un singolo *couplet*, ma ‘sfora’ in quello successivo, pervertendo, così, la severa corrispondenza tra rima e contenuto. Hunt sceglie di scrivere di Paolo e Francesca abbandonando le costrizioni del verso neoclassico francese, di cui l’eroe in Inghilterra fu appunto il Pope, rivolgendosi, invece, alla tradizione letteraria italiana e a Dante in particolare, visto come il capostipite di uno stile nuovo e irregolare, capace di esprimere con più fedeltà la natura contorta ed *eccessiva* di emozioni oscure e incontrollabili più di quanto non permettesse la forma casta, monotona e ‘conservatrice’ dell’*heroic couplet*. Questo perché, come vedremo, *The Story of Rimini* è un inno all’amore inteso come piacere, *delight*, una forza primordiale in grado di condurre qui e ora, su questa terra, tramite il puro godimento fisico, alla felicità che l’uomo desidera *per natura*:

The couplets are not self-contained in form or meaning, as Johnsonian ‘good sense’ gives way to a more conversational tone and a syntax more expressive of complex feelings. [...] None of Pope’s concision or aphorism remains in these couplets; the formal variety allows syntax and metre to reinforce the suspense, confusion, and joy of the scene. The couplet become a vehicle for immediacy and reveals the fascination with the “quick of writing”⁸.

⁸ W. Bowers, *The Italian Idea. Anglo-Italian Radical Literary Culture 1815-1823*, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2020, p. 53. «I distici non sono unità autosufficienti di forma e significato, in quanto il “buon senso” Johnsoniano lascia il posto a un tono colloquiale e ad una sintassi più espressiva di sentimenti complessi. Niente della concisione aforistica dei versi di Pope si conserva in questi distici; la varietà formale permette alla sintassi e al metro di rinforzare

Da intellettuale radicale quale era, Hunt guarda a Dante e all'Italia per ribellarsi alle norme vigenti sia in campo letterario che, come vedremo, politico. Non dovrebbe sorprendere, quindi, che gran parte dell'opera fu pensata e scritta nel carcere londinese di Surrey Goal, dove il *whig* estremista era stato imprigionato per circa due anni, dal 1813 al 1815, dopo aver attaccato, sulle pagine della sua rivista *The Examiner*, il Principe Reggente George. Durante la prigionia, grazie anche al materiale che gli fornirà direttamente Byron, in particolare l'antologia *Parnaso Italiano* di Andrea Rubbi, Hunt matura l'idea di scrivere una sua versione di Paolo e Francesca che egli dovette prima di tutto aver conosciuto nella traduzione del Cary, il cui primo volume era stato pubblicato nel 1805⁹. Byron non si limiterà a integrare le fonti italiane che l'amico aveva a disposizione per *Rimini*, ma contribuirà in prima persona alla redazione del poema con appunti e correzioni¹⁰, poi in larga parte non considerate anche se l'opera sarà dedicata proprio a lui, allo stesso tempo cimentandosi in una traduzione di *Inferno* V e covando a lungo

la suspense, la confusione e la gioia della scena. Il distico diviene veicolo dell'immediatezza e rivela la fascinazione per una scrittura "rapida"» [Traduzione a cura dell'autore]

⁹ In carcere Hunt perfeziona anche la sua conoscenza dell'italiano, aprendosi così le porte del testo originale della *Commedia*. La traduzione del Cary verrà pubblicata nella sua interezza solo nel 1814.

¹⁰ Si veda a riguardo: T. Webb, *Leigh Hunt, Byron and the Fate of Francesca* in AA.VV. *Dante in the Nineteenth Century. Reception, Canonicity, Popularization*, ed. by N. Havely, Peter Lang, Bern 2011, pp. 31-55.

l'idea di un suo Paolo e Francesca¹¹. Ma lasciamo per il momento Byron, che ritroveremo più avanti ancora in qualità di mezzano tra l'Inghilterra e Dante quando entrerà in scena Silvio Pellico, e addentriamoci nel *leafy dream*, nel sogno 'frondoso' di Leigh Hunt.

The Story of Rimini è l'antefatto, in terra, dell'episodio dantesco. La sua trama ricostruisce gli eventi che portarono i due amanti al «punto» che li vinse, al bacio e così al consumarsi della passione illecita. Per farlo Hunt integra *Inferno* V con il commento boccaccesco al Canto e, in particolare con quelle informazioni di cronaca con cui l'autore del *Decameron* aveva riempito alcuni vuoti, alcuni passaggi della storia che Dante aveva volutamente lasciato nell'ombra: l'inizio e la fine della vicenda, il contesto storico che aveva reso i due innamorati due peccatori, e quindi le circostanze che portarono al matrimonio combinato tra Francesca e Gianciotto Malatesta, il fratello di Paolo, e la tragica fine dei due a cui Francesca nel dialogo infernale con Dante aveva soltanto alluso velatamente, com'è noto, con il «e 'l modo ancor m'offende»¹². Boccaccio, infatti, riporta la notizia di uno scambio di persona, di un malinteso all'origine del triste destino degli amanti. Vista la proverbiale bruttezza di

¹¹ Byron porrà in epigrafe al suo *The Corsair* (1814) tre passi da *Inferno* V e citerà l'episodio di Paolo e Francesca all'inizio dell'incompiuto *Don Juan* (1819). Anche in *Parisina* (1816) è evidente sia l'influenza di Dante sia quella del coevo *Rimini* di Hunt. In generale sulla costante e duratura fascinazione che Byron provò per il mito di Paolo e Francesca si veda F.L. Beaty, *Byron and The Story of Francesca da Rimini* in *PMLA*, LXXV, 4, Sep. 1960, pp. 395-401.

¹² *Inferno* V, v. 102, cit., p. 157.

Gianciotto, «sozzo della persona e sciancato»¹³ lo descrive Boccaccio, il padre di Francesca, Guido, che aveva oltretutto convenienze politiche ed economiche nel legare la propria famiglia ai nobili di Rimini, decide di non rischiare brutte sorprese e fa credere alla figlia che il suo futuro sposo sarà il ben più affascinante Paolo e non Gianciotto, e quindi è il primo che presenta alla sventurata, non il secondo. Caduta nella trappola, la giovane si ritrova, così, innamorata di Paolo, alla cui bellezza era impossibile rimanere indifferenti, e sposata invece al fratello sbagliato. La dannazione eterna è il frutto di un inganno paterno e Francesca rivive il dramma cortese di Isotta, il cuore da una parte e il corpo dall'altra. Hunt riprende questo dettaglio e comincia il *romance* proprio dal primo sguardo che Francesca e Paolo si scambiano, innamorandosi a prima vista quando sono ancora ignari di essere le vittime, è proprio il caso di dirlo, di uno strano scherzo del destino. Fin da subito è chiaro che l'autore desidera scagionare da qualsiasi dubbio di colpevolezza i due giovani, scaricando le colpe dal libro, e dalla lettura che i due ne fanno, al padre. È lui con il suo subdolo piano a essere «galeotto», non il bacio tra Lancillotto e Ginevra. Se per Dante, nonostante tutta la pietà e la compassione che prova dopo aver ascoltato la loro storia, i due sono comunque peccatori, per Hunt essi non lo sono affatto¹⁴. O meglio, si può dire che egli amplifichi la *simpatia* che Dante sente nei confronti delle vittime al punto da dileguarne, una volta per tutte, il peccato.

¹³ Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e altri scritti*, vol. I in *Scrittori d'Italia, Giovanni Boccaccio, Opere volgari*, vol. XII, a cura di D. Guerri, Laterza, Bari 1918, p. 196.

¹⁴ Hunt credeva nell'Universalismo e in una misericordia divina capace di accogliere chiunque nel perdono.

Tutto ha, così, inizio con Guido e Francesca sulle mura del castello, in attesa, insieme a popolo e cortigiani tra cui compare, a sorpresa, persino Guido Cavalcanti, del corteo di cavalieri che sta per condurre da loro il futuro marito, conosciuto per ora solo per fama e ancora mai neppure visto. A risaltare tra la miriade di dettagli che ne segnalano alla folla, e a Francesca, la bellezza fuori dal comune, sono però i suoi occhi:

But above all, so meaning his look,
Full, and as readable as open book;
And so much easy dignity there lies
In the frank lifting of his cordial eyes¹⁵.

Lo sguardo di Paolo è *leggibile* come un libro aperto. Il suo è un fascino per nulla affettato e costruito, del tutto naturale, franco e facile insieme. La rima *book-look* poi, che ritornerà più volte nel corso del *romance*, è, a mio avviso, un'eco di quel *Lancelot du lac*, del «punto» la cui lettura fa irrimediabilmente nascere l'amore tra i due nella versione dantesca. Nel dire che Paolo è bello perché è sincero come un libro aperto, Hunt dimostra di saper tramutare l'interpretazione critica in arte mitopoietica, in creazione artistica. Il romanzo arturiano da mezzano d'amore s'incarna direttamente in uno dei due innamorati e Francesca non s'innamora più, come in Dante, riconoscendo in Lancillotto il suo Paolo, e riconoscendosi ella stessa in Ginevra, ma lo fa senza filtri, perché Paolo ora è Lancillotto, in carne ed

¹⁵ L. Hunt, *The Story of Rimini*, C. and J. Ollier, London 1819, Canto I, p. 20. «Ma soprattutto il suo sguardo era così pieno di significato da potersi leggere come un libro aperto; e una tale, naturale dignità esprimeva con il solo, franco e sincero sollevare i suoi occhi cordiali». [Traduzione a cura dell'autore]

ossa davanti a lei. Leggere i suoi occhi significa leggere fin da subito il *romance* di cui entrambi saranno protagonisti. L'innamoramento procede talmente spedito che salta a piè pari un gradino, un passaggio: letteratura e realtà sono un tutt'uno e, ad essere «galeotto», non è più il riflesso del reale nella pagina scritta, ma Paolo stesso, personaggio e corpo 'vero' ad un tempo. Se Dante si era riconosciuto egli stesso nella finzione dei suoi personaggi, Hunt porta alle estreme conseguenze quest'equazione 'eretica'. Il romanzo che sta scrivendo lo stiamo, in realtà, leggendo attraverso gli occhi di uno dei suoi eroi. Seguendo le tracce della *compassione* e della «pietade»¹⁶ che Dante poeta prova per un tipo d'amore, e di letteratura, da lui vissuti e sperimentati in passato in prima persona, l'autore inglese scrive un romanzo nel quale non ci si innamora più per colpa di antiche storie, ma è verso i libri stessi, e i miti che contengono, che scatta il *coup de foudre*: non ci si innamora per i libri ma *dei* libri.

La chiave per attivare questo tipo di cortocircuito tra finzione e realtà, Hunt la trova in Paolo e, soprattutto, nel silenzio che caratterizzava il personaggio nell'*Inferno*. L'anima del dannato, infatti, se ne sta muta accanto a Francesca. Quale occasione migliore, dunque, per allacciarsi all'invenzione di Dante e aggiungerne una nuova, innestare nelle lacune di una vecchia storia le parole di un *romance* tutto moderno? *The Story of Rimini* approfitta del silenzio di Paolo, coglie al volo l'occasione di quell'ellissi e ci si fionda per riempirne lo spazio lasciato vacante. Così, oltre alla «pietade» di Dante, l'altro spunto per riscrivere il legame speculare tra poesia e natura segnalato dalla

¹⁶ *Inferno* V, v. 139, cit., p. 165.

lettura galeotta di *Inferno* V, Hunt dovette trovarlo nel commento di Boccaccio e proprio nel ruolo di messaggero che vi gioca Paolo, suo malgrado soltanto araldo del promesso sposo, mero doppio di Giovanni¹⁷ e non marito designato. Infatti, dopo l'ingresso in scena di Paolo l'autore inglese avvisa il suo pubblico che la verità è, in realtà, un'altra. Paolo è un *proxy* del fratello, fu *mezzano* nella cronaca 'vera' del tempo come il libro fu «galeotto» nella finzione di Dante:

The truth was this: The bridegroom had not come,
But sent his brother, proxy in his room.

[...]

Had sent his brother Paulo in his stead;
"Who," said old Guido, with a nodding head,
"May well be said to represent his brother,
For when you see the one, you know the other."

[...]

And above all, those tones, and smiles, and looks,
Which seemed to realize the dreams of books,
And helped her genial fancy to conclude
That fruit of such a stock must all be good,
She knew not how to object in her confusion;
Quick were the marriage rites; and, in conclusion,
The proxy, turning midst the general hush,
Kissed her meek lips, betwixt a rosy blush¹⁸.

¹⁷ Così, e non Gianciotto, si chiama il fratello di Paolo in *The Story of Rimini*.

¹⁸ Hunt, *The Story of Rimini*, Canto II, cit., pp. 26, 28-30. «La verità era questa: il promesso sposo non era venuto, ma aveva mandato un delegato al suo posto. [...] Suo fratello Paolo era il sostituto; "Egli»

In sequenza questi versi ci avvertono che Guido commette un clamoroso errore di valutazione: egli ignora e sottovaluta il fatto che ogni uomo ha una sua unica *natura*, un'identità per forza di cose insostituibile. Commette, in fin dei conti, un errore di lettura dei segni naturali della propria personalità individuale che ciascun fratello mostra al mondo. Torna poi la rima *looks-books*, a sottolineare che Paolo incarna quei personaggi d'antiche storie che Francesca leggeva nei romanzi e che finora aveva sognato d'incontrare soltanto nella propria immaginazione. Se è *proxy* difettoso del fratello, i due sono troppo diversi, egli è copia, questa volta perfetta, di personaggi di sogno e finzione. L'ultimo passo citato, invece, è una novità decisiva rispetto all'originale: Paolo e Francesca si baciano già ora per la prima volta, nel Canto II, senza ancora aver letto di Lancillotto e Ginevra. Il bacio infernale viene così 'sdoppiato' da Hunt, ancora di più scaricando il peso della colpa via dall'atto di leggere. Paolo è a tutti gli effetti un libro che cammina, fatto della materia arturiana dei sogni. La natura fantasmatica che Paolo aveva nella *Commedia*, egli dopotutto era il *proxy* di Lancillotto, diventa in Hunt principio compositivo per un personaggio tutto nuovo che non imita la finzione ma che la incorpora. Paolo, infatti, è di uno stampo più nobile e fine rispetto a Giovanni. Se il primo ha un fascino venato di bellezza e tratti femmininei, egli

disse il vecchio Guido, annuendo con il capo, "può ben dirsi che rappresenti il fratello, poiché quando ne vedi uno dei due, vedi anche l'altro". [...] Soprattutto quei toni, sorrisi e sguardi che sembravano realizzare i sogni dei libri la aiutarono a concludere che i frutti di una tale stirpe dovevano tutti essere buoni. Confusa, non seppe cosa obiettare. Veloci furono i riti matrimoniali e alla fine, il delegato si mosse nella confusione generale e baciò le sue docili labbra, mentre ella arrossiva». [Traduzione a cura dell'autore]

ama passare il tempo «With stories told with elbow on the grass»¹⁹ come Francesca, il fratello è più guerriero e cavaliere. I due, ormai innamorati ma ancora non dichiaratamente, cominciano a passare tempo insieme, mentre Giovanni non sospetta, ancora, nulla. Trascinati dal piacere della reciproca compagnia ecco che il racconto di Hunt procede fino al momento della verità, al «punto» che li vinse. La scena della lettura del *Lancelot du Lac* si svolge nel cuore del giardino di Francesca, all'ombra di un recondito, e nascosto ai più, padiglione dove la giovane era solita andare a leggere in solitudine, «to lie and read in, sloping into books»²⁰. Un giorno Paolo la segue fino al luogo segreto e, fermo sulla soglia, le chiede il permesso di entrare e di unirsi alla sua lettura. Il padiglione è un *locus amoenus* dove natura e arte classica s'uniscono in sintesi suprema. È un luogo «for poets made»²¹, un riparo dal mondo come quelli d'Alcina o Morgana, un tempio circondato da alberi, foglie, ruscelli e fiori, costruito in tempi antichi come rifugio per le ninfe della foresta. Sul marmo sono scolpite scene silvane di pastori, naiadi e satiri danzanti ed è qui, proprio mentre lei è arrivata al punto in cui Lancillotto e Ginevra s'innamorano, che Paolo la raggiunge e sorprende:

And o'er the book they hung, and nothing said,
 And every lingering page grew longer as they read.
 As thus they sat, and felt with leaps of heart
 Their colour change, they came upon the part

¹⁹ *Ibid.*, Canto III, p. 51. «a raccontare storie, con il gomito poggiato sull'erba». [traduzione a cura dell'autore]

²⁰ *Ibid.*, Canto III, p. 67. «Distendersi e leggere fino a scivolare dolcemente dentro ai libri». [Traduzione a cura dell'autore]

²¹ *Ibid.*, p. 68. «fatto per i poeti». [Traduzione a cura dell'autore]

Where fond Genevra, with her fame long nurst,
 Smiled upon Lancelot when he kissed her first:
 That touch, at last, through every fibre slid;
 And Paulo turned, scarce knowing what he did,
 Only he felt he could no more dissemble,
 And kissed her, mouth to mouth, all in a tremble.
 Sad were those hearts, and sweet was the long kiss:
 Sacred be love from sight, whate'er it is.
 The world was all forgot, the struggle o'er,
 Desperate the joy. That day they read no more.²²

Hunt dissemina riferimenti più o meno diretti al testo originale, preferendo, non a caso, quei passi che indicavano le conseguenze della passione amorosa sul fisico. Così, il dantesco «scolorocci il viso»²³ diventa *their colour change*, mentre «tutto tremante»²⁴ cambia in *all in a tremble*. Il turbamento viene amplificato e addirittura approfondito tanto da includere ogni 'fibra' del corpo. Paolo non sa quello che fa, è seduttore, certo,

²² *Ibid.*, p. 78. «E sospesi sul libro, senza dirsi niente, ogni pagina sembrava allungarsi man mano che leggevano. Così se ne stavano seduti, mentre il cuore sussultava e il loro colore cambiava, quando arrivarono al punto in cui Ginevra, dopo aver nutrito a lungo la propria fiamma, sorrise a Lancillotto quando questi la baciò per primo. Quel tocco, infine, corse per ogni fibra del loro corpo; Paolo si voltò, senza neanche sapere cosa stesse facendo ma sentendo soltanto di non riuscire più a dissimulare, e la baciò, bocca su bocca, tutto tremante. Tristi erano quei cuori e dolce il lungo bacio: che sacro sia l'amore a prima vista, qualunque esso sia. Il mondo era dimenticato del tutto, la lotta finita, disperata la gioia. Quel giorno non lessero più». [Traduzione a cura dell'autore]

²³ *Inferno* V, v. 131, cit., p. 163.

²⁴ *Ibid.*, v. 136, p. 164.

ma seduttore suo malgrado, non può farci nulla se per inclinazione naturale «most he loved a happy human face»²⁵ e se ha un gusto particolare per tutto ciò che appartiene alla natura, «'Twas but a taste for what was natural»²⁶. Non c'è traccia, infatti, di «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse». Il verso scompare, o meglio, Hunt dissemina echi di quelle parole mantenendone la struttura sintattica, con aggettivo che precede il verbo, e usando per tre dei versi successivi al bacio. Dove sarebbe dovuto esserci il riferimento al libro galeotto troviamo in sequenza tre frasi con struttura simile ma con significato diverso: *sad were those hearts, sacred be love from sight* e, infine, *desperate the joy*. In questo senso Hunt sembra ispirarsi alla traduzione del Cary, nel quale i versi sono tradotti fedelmente nel significato ma non nella struttura e dove il termine «galeotto» non viene usato: «The book and writer both / were love's purveyors»²⁷. Byron, anni più tardi, seguirà l'esempio di Hunt, sostituendo «galeotto» con un participio passato. Se in *Rimini* troviamo *sacred*, in Byron, che titola la sua traduzione *Fanny of Rimini*, invece, il verso suona «Accurséd was the book and he who wrote»²⁸. Credo che la scomparsa di «galeotto» sia una prova di quanto ho cercato di suggerire finora: l'amore per il mito non può essere considerata una passione degna di dannazione e, anzi, essa viene

²⁵ Hunt, *The Story of Rimini*, cit., Canto III, p. 49. «Più di tutto ama il viso di una creatura felice». [Traduzione a cura dell'autore]

²⁶ *Ibid.*, p. 59. «Un gusto per ciò che era naturale». [Traduzione a cura dell'autore]

²⁷ Cary, *The Vision of Dante Alighieri, Hell V*, vv. 133-134,

²⁸ Come si legge in F.L. Beaty, *Byron and the Story of Francesca da Rimini*, cit., p. 398.

elevata da Hunt a principio formale del suo *romance*. Nella prefazione al poema, infatti, l'autore inglese sembra indirizzare la sua opera a un pubblico colto di letterati, elencando alcune fonti, dal *Trionfo d'amore* del Petrarca, alla *Secchia rapita* del Tassoni, soffermandosi sulla fortuna di *Lancelot du Lac*, indicando in Chaucer, Dryden, Milton, Ariosto e Shakespeare gli esempi che la sua versificazione vuole seguire. Di Chaucer nomina sia i *Canterbury Tales* che *Troilus and Criseyde*, e sembra muoversi in questi rimandi da vero medievista. Poi spiega di non aver voluto includere note che segnalassero al lettore le citazioni nascoste di alcuni passi, invitando sia i commentatori coevi, sia i posteri, a divertirsi nel trovarle. Egli sembra, dunque, volerapparecchiare per il suo pubblico un'esperienza particolare di lettura che favorisca la «curiosity»²⁹ di chi vuole da un libro risalire a un altro e così via. Insomma, un atto di leggere che sia, appunto, «galeotto» come lo è il *proxy* Paolo nel *plot* del suo *romance*. Nel seduttore inconsapevole si realizza uno dei propositi compositivi con cui Hunt chiude la prefazione. Ovvero, quello di usare una lingua che riduca il più possibile il *gap* tra poesia e realtà, letteratura e vita attuale, un linguaggio capace esso stesso di *farsi* natura mentre la descrive, «to describe natural things in a language becoming them»³⁰. In Paolo si attiva proprio questa sintesi tra mito e corpo, libro e vita.

Anni dopo, durante il suo soggiorno in Italia, invitato da Shelley, Hunt scriverà un piccolo capolavoro, un saggio-confessione del suo spirito da bibliomane, a testimonianza di quanto amore per una persona e amore per un libro si confondano l'uno

²⁹ Hunt, *The Story of Rimini*, cit., p. xii.

³⁰ *Ibid.*, p. xviii. «Descrivere le cose della natura in una lingua che diventi come loro, natura essa stessa». [Traduzione a cura dell'autore]

nell'altro. Seduto una sera d'inverno nel suo studio genovese, il tepore di un camino e intorno a sé le pile di una biblioteca, Hunt comincia a riflettere su questa strana passione che unisce il fetichismo per l'oggetto ai voli che la cosa-libro permette all'immaginazione:

I began to consider how I loved the authors of those books, how I loved them, too, not only for the imaginative pleasures they afforded me, but for their making me love the very books themselves, and delight to be in contact with them. I looked sideways at my Spenser, my Theocritus, and my Arabian Nights: then above them at my Italian poets; then behind me at my Dryden and Pope, my romances, and my Boccaccio; then on my left side at my Chaucer, who lay on a writing-desk; and thought how natural was in C. L. to give a kiss to an old folio, as I once saw him do to Chapman's Homer³¹.

C.L. sta, probabilmente, per l'amico Charles Lamb e Hunt ci racconta di averlo visto, una volta, baciare la sua copia dell'Omero di Chapman, un gesto che non può non farci pen-

³¹ Hunt, *My Books - An Essay*, Cambridge University Press, Cambridge (MA) 1910, p. 7. «Cominciai a considerare quanto amassi gli autori di quei libri; quanto li amassi non solo per il piacere che essi donano alla mia immaginazione, ma anche perché mi fanno amare i libri stessi e il piacere che provo a entrare in contatto con loro. Mi sono messo a guardare con la coda dell'occhio il mio Spenser, il mio Teocrito, le mie *Mille e una notte*; poi sopra di loro i miei poeti italiani e dietro di me il mio Dryden e il mio Pope, i miei *romances*, il mio Milton, il mio Boccaccio; poi alla mia sinistra il mio Chaucer, che è appoggiato su uno scrittoio; e ho pensato a quanto fosse naturale per C. L. dare un bacio a un vecchio folio, come una volta l'ho visto fare con il suo Omero di Chapman». [Traduzione a cura dell'autore]

sare sia al bacio «tutto tremante» di Paolo, in *Rimini* incarnazione del libro «galeotto», ma, come vedremo, sia a John Keats e ai suoi sonetti, quello sulla meraviglia provata dopo aver letto per la prima volta proprio la traduzione di Chapman e quello sul sogno fatto dopo aver messo gli occhi sull'episodio di Paolo e Francesca nella traduzione di Cary, sogno con al centro, per l'appunto, un bacio. Hunt poi si augura di morire come Petrarca, «god of the bibliomaniacs»³², mentre legge, la testa poggiata sulle pagine di un libro: «I may chance, some quiet day, to lay my overbeating temples on a book, and so have the death I most envy»³³. Spera di sopravvivere nei libri, i quali, egli ne è convinto, conservano lo spirito di un individuo come uno scriigno fa con un tesoro. Nella «pietade» di Dante per i suoi personaggi-amanti di antichi romanzi, Hunt riconosce il suo di amore per i libri e le finzioni che essi contengono. Così, appare ancora più lampante quanto Paolo sia non solo *proxy* del fratello, non solo *proxy* dell'oggetto-libro *Lancelot du Lac*, ma anche doppio dell'autore sulla pagina, *alter ego* di Hunt stesso, entrambi sognanti con i loro gomiti su un libro. Alla fine del saggio troviamo anche traccia di quella rima *book-look* da cui il mio discorso aveva preso le mosse. Tra i più celebri bibliomani del passato compare, infatti, Chaucer, del quale, oltre a un noto passo tratto

³² *Ibid.*, p. 19. «Dio dei bibliomani». [Traduzione a cura dell'autore]

³³ *Ibid.*, p. 30. «Vorrei, un giorno, posare le mie tempie pulsanti su un libro, e così avere quel tipo di morte che così tanto invidia». [Traduzione a cura dell'autore]

dalla *Legend of Good Women*, «On bookès for to rede I me delite»³⁴, l'autore inglese riporta anche le parole che l'aquila rivolge al poeta nel secondo libro della *House of Fame*: «Thou sittest at another booke, / Till fully dazed in my booke»³⁵.

A durare in eterno, secondo Hunt, non è più il dolore che accompagna gli amanti nell'oltretomba, ma la dolcezza del loro canto conservato e tramandato ai posteri in forma di libro: «The woe was earthly, fugitive, is past; / The song that sweetens it, may always last»³⁶. La lettura del mito 'salva' i dannati dalla punizione eterna, li sublima in un sogno che rivive ogni volta che si sfoglia il volume che ne conserva, su pagina, anima e identità. Il sogno è dimensione fondamentale in *Rimini*. Tutti i personaggi vivono un momento di rapimento onirico nel quale la storia viene di continuo rivissuta e dove realtà e finzione si sovrappongono fino a confondersi. Così, Paolo ritorna sul luogo del 'delitto', al padiglione e, ricordandosi dei momenti vissuti in quel luogo con l'amata, il passato gli appare come un sogno, troppo bello per essere realmente accaduto: «Had all been a mere dream»³⁷. Quando il Principe Giovanni comincia a sospettare che Francesca lo tradisca, vive la gelosia come l'attacco di un incubo *malato*:

What a convulsion was the first sensation!
Rage, wonder, misery, scorn, humiliation,

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁶ Hunt, *The Story of Rimini*, cit., Canto IV, p. 82. «Il dolore fu cosa terrena, fuggitiva, è passato; la canzone che l'addolcisce possa durare per sempre». [Traduzione a cura dell'autore]

³⁷ *Ibid.*, p. 84. «Come se tutto fosse stato un semplice sogno». [Traduzione a cura dell'autore]

A self-love, struck as if with a personal blow,
 Gloomy revenge, a prospect full of woe,
 All rushed upon him, like the sudden view
 Of some new world, foreign to all he knew,
 Where he had waked and found disease's visions
 True³⁸.

Il sospetto fa nascere in lui visioni malate. Lo stupore che lo coglie immaginandosi il tradimento e, soprattutto, il dolore e la vendetta che ne seguirebbero, gli fanno vivere uno sordimento d'animo del tutto simile a quello che proverebbe un uomo risvegliandosi in un mondo nuovo e sconosciuto, constando con terrore, una volta aperti gli occhi, che gli incubi della notte passata erano, invece, realtà. È la stessa sensazione di *wonder* che Keats proverà in *On First Looking into Chapman's Homer*, quando la scoperta di Omero da parte del poeta, che vi guarda *dentro* come si affonda il naso nelle pagine di un libro, verrà accostata alla meraviglia di Cortez in contemplazione estatica del nuovo mondo dai picchi del Darien e a quella di un astronomo sorpreso dall'avvistamento di un pianeta sconosciuto. Giovanni verrà, poi, a conoscenza del tradimento della moglie, origliando due o tre parole di troppo che Francesca si lascia scappare proprio mentre dorme e sta sognando di Paolo. Tutti e tre i protagonisti della vicenda, dunque, rivivono la loro

³⁸ *Ibid.*, p. 90. «Come l'aveva scosso quella prima sensazione! Rabbia, meraviglia, miseria, dispetto e umiliazione, l'amor proprio ferito da un colpo come se autoinflitto, tetra vendetta, una prospettiva piena di dolore: tutte queste cose lo travolsero, come la vista improvvisa di un qualche nuovo mondo, straniero a tutto ciò da lui conosciuto, nel quale egli si fosse risvegliato trovando vere le malate visioni della notte». [Traduzione a cura dell'autore]

storia, la stessa narrata nella *Commedia* e ora in *The Story of Rimini*, rileggendola in sogno: Paolo sogna il bacio dopo che è ritornato sui luoghi del loro amore, Giovanni 'vede' la stessa scena prima nella sua immaginazione malata e, infine, tramite Francesca che ancora, di notte, la continua a sognare. I loro sogni non sono altro che piccole variazioni di una visione più vasta che li incornicia tutti quanti: *The Story of Rimini* è, infatti, il sogno che la lettura dell'episodio di Dante ha fatto nascere nella fantasia di Leigh Hunt.

William Hazlitt, nella sua recensione a *The Story of Rimini* apparsa sull'«Edinburgh Review» nel giugno del 1816, scrive che Hunt è riuscito a riportare Paolo e Francesca sulla terra:

With the personages in Dante, all is over before the reader is introduced to them; their doom is fixed; and his style is as peremptory and irrevocable as their fate. But the lovers, whose memory the muse of the Italian poet had consecrated in the other world, are here restored to earth, with the graces and the sentiments that became them in their lifetime³⁹.

³⁹ W. Hazlitt, *The Story of Rimini, a poem in The Edinburgh Review*, LII, June 1816, art. XI, pp. 476-491, p. 477. «Con i personaggi di Dante, tutto è deciso prima che il lettore sia introdotto alla loro storia; la loro sciagura è fissata una volta per tutte; e il suo stile è tanto perentorio e irrevocabile quanto il loro destino. Ma gli amanti, la cui memoria la musa del poeta italiano ha consacrato nell'altro mondo, sono ristabiliti sulla terra, con le gioie e i sentimenti che loro provarono in vita». [Traduzione a cura dell'autore]

Nel 1819 John Keats li ricondurrà al loro posto nel secondo cerchio dell'inferno⁴⁰ e lo farà, non a caso, grazie a un sogno che, come scrive in una lettera a George e Georgiana Keats del 16 aprile 1819, ebbe dopo aver letto il quinto canto dell'*Inferno* nella traduzione del Cary:

The fifth canto of Dante pleases me more and more – it is that one in which he meets with Paulo and Francesca – I had passed many days in rather a low state of mind and in the midst of them I dreamt of being in that region of Hell. The dream was one of the most delightful enjoyments I ever had in my life – I floated about the whirling atmosphere as it is described with a beautiful figure to whose lips mine were joined at it seem'd for an age – and in the midst of all this cold and darkness I was warm – even flowery tree tops sprung up and we rested on them sometimes with the lightness of a cloud till the wind blew us away again⁴¹.

⁴⁰ La logica del contrappasso e della punizione infernale erano oggetto di accese discussioni nelle riunioni tra i poeti del 'circolo Cockney' a casa di Hunt, alle quali Keats iniziò a partecipare dal 1816. Si veda a riguardo: R. M. Ryan, *Keats. The Religious Sense*, Princeton University Press, Princeton 1976, pp. 71-113.

⁴¹ J. Keats, *To G. and G. Keats., Mar., Apr., May 1819* in Id., *Major Works*, ed. with an introduction and notes by E. Cook, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 469; trad. it. in Id., *Lettera a George e Georgiana Keats, 16 aprile 1819* in *Lettere in John Keats, Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, traduzioni di R. Dedier, N. Fusini e V. Papetti, Mondadori, Milano 2019, p. 1177. La traduzione delle lettere è di Nadia Fusini: «Il quinto canto di Dante mi piace sempre di più – è quello di Paolo e Francesca. Ho passato molti giorni in uno stato di grande depressione, e una notte ho sognato di essere proprio in quella regione dell'Inferno. Il sogno è stato una delle

Di nuovo l'atto di leggere, centrale nell'episodio dantesco, è incluso, rappresentato all'interno dell'opera che lo riscrive. Se *Lancelot du Lac* fu «galeotto» nell'originale, ora è il libro di Dante a funzionare da mezzano tra il giovane poeta inglese e Francesca. Keats, infatti, nel sonetto prende il posto di Paolo. Ecco che non solo la *Commedia* fu «galeotta», ma lo è, ora, anche *The Story of Rimini*⁴². D'altronde, come abbiamo visto, è nel poema di Hunt che Paolo assume per la prima volta i connotati di un *proxy* in cui il poeta stesso può identificarsi, entrando, così, in prima persona, *dentro* alla propria finzione, diventandone uno dei personaggi principali. È Paolo il 'cavallo di Troia' attraverso cui entrambi gli autori riscrivono i versi di Dante. Essi assumono quello stesso punto di vista interno alla passione d'amore nel quale Dante per un momento, mosso da pietà e simpatia, si era anch'egli calato, riconoscendosi personaggio del suo stesso racconto, scatenando, infine, quella vertigine dell'identità, quella confusione tra Dante teologo e Dante poeta, che lo fa crollare a terra privo di sensi.

più grandi gioie della mia vita – Galleggiavo nell'aria proprio come nella descrizione di Dante – preso in un vortice insieme con una splendida figura alle cui labbra le mie erano unite – sembrava da sempre. Nel mezzo di tutto quel freddo e di quella tenebra io bruciavo. Tutto intorno cime di alberi fioriti, su cui di tanto in tanto ci posavamo con la leggerezza di una nuvola, fino a quando il vento non ci trasportava via di nuovo».

⁴² Per un approfondimento dei rapporti tra Hunt e Keats si vedano: J. N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School. Keats, Shelley, Hunt and their circle*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; M. Aske, *Keats, the critics and the politics of envy* in AA.VV. *Keats and History*, ed. by N. Roe, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 46-64.

Dopo aver raccontato del sogno, Keats prosegue la lettera allegandovi il sonetto appena composto:

As Hermes once took to his feathers light,
When lulled Argus, baffled, swooned and slept,
So on a Delphic reed, my idle spright
So played, so charmed, so conquered, so bereft
The dragon-world of all its hundred eyes;
And, seeing it asleep, so fled away –
Not to pure Ida with its snow-cold skies,
Nor unto Tempe where Jove grieved that day;
But to that second circle of sad hell,
Where in the gust, the whirlwind, and the flaw
Of rain and hail-stones, lovers need not tell
Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,
Pale were the lips I kissed, and fair the form
I floated with, about that melancholy storm⁴³.

Il sonetto è diviso in due parti. Nella prima metà il poeta veste quella che Thomas McFarland ha definito «the mask of

⁴³ Keats, *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* in *Tutte le poesie* in *Opere*, cit., p. 664; trad. it. di Roberto Deidier, cit., p. 665: «Come Hermes, che leggero prese il volo / quando Argo ebbe cullato fino al sonno, / così il mio pigro spirito ha incantato con una canna delfica il gran drago e l'ha privato dei suoi cento occhi; / vedendolo dormire, è poi fuggito – / non verso i cieli innevati dell'Ida, / non a Tempe, che rese Giove cupo, / ma nel secondo cerchio dell'inferno, / dove è vano che parlino gli amanti / nella bufera d'acqua tinta e neve, / e grandine. Le labbra erano pallide, / e quelle labbra pallide ho baciato, / la bella forma lì nel triste vento».

Hellas»⁴⁴: l'Io s'identifica a una divinità in volo, seguendo l'ombra del mito di Hermes e Io. Nella seconda parte le ali scartano bruscamente dal cielo dell'antica Grecia e portano Keats nel Medioevo di Dante. A questo punto, *calzata* la maschera di Camelot, il termine è ancora di McFarland, il poeta si ritrova improvvisamente nella bufera infernale che, in *Inferno* V, trascina nel suo eterno turbinio le anime dei lussuriosi. In mezzo al fitto biancore della pioggia, inspessita da una cortina di neve e grandine, vede le ancora più pallide labbra di Francesca e le bacia, unendosi all'altra tempesta, alla malinconia che dentro lo spirito sconfigge chi ama. Come nella riscrittura di Hunt anche qui c'è il bacio ma manca la lettura galeotta perché, seguendo l'esempio del maestro, essa è trasferita a un livello ulteriore: è il poeta stesso che, leggendo di Paolo e Francesca, viene inglobato nel loro universo. Keats è Paolo e, infatti, al centro del sonetto ci sono le uniche due caratteristiche con cui egli compare nei versi di Dante: il bacio e il silenzio. La «pietade» di Dante è migliorata e la *simpatia* portata agli estremi. Il poeta questa volta non si limita a perdere temporaneamente conoscenza ma sceglie di rimanere anch'egli con l'amata, lì, per sempre, nell'inferno. La riscrittura del bacio è intervento critico sul testo, nato dal contatto con il libro originale, riflesso di una lettura appassionata come lo fu quella dei due amanti, come lo era stata quella di Hunt. Non è quindi un allontanarsi dalla lettera di Dante, non è un 'silenziare' Francesca tappandole, letteralmente, la bocca come nota Peter Levine: «Keats' sonnet on Paolo and Francesca exemplifies the Romantic lyric, with its suppression of any voice other than the narrator's and any consideration

⁴⁴ T. McFarland, *The Masks of Keats. The Endeavour of a Poet*, Oxford University Press, Oxford 2000.

other than his desire. Francesca is silent and her husband is utterly absent»⁴⁵. A mio parere è l'esatto opposto, non solo e perché, in Hunt, anche Francesca sogna Paolo che la bacia e dunque potremmo dire che Keats, oltre a immedesimarsi in Paolo si sostituisce alla sognatrice Francesca, ma anche perché *A Dream* è, a tutti gli effetti, un'interpretazione critica che, a partire da uno spunto, da un dettaglio dell'originale, ne coglie il senso e lo ri-crea come *performance* poetica. Del canto dantesco Keats serba in sé soprattutto l'effetto che il racconto del mito, sia *Lancelot du Lac* sia il resoconto di Francesca, ha sul lettore-spettatore. Il sonetto, così, appare come un piccolo saggio in forma poetica sul mistero dello svenimento finale di Dante. Perché cade «come corpo morto»? Perché prova pietà e compassione dopo aver ascoltato la storia di due peccatori che, dopo tutto, egli stesso e nessun altro ha messo nell'inferno? Perché, sembrerebbe dirci Keats, anche Dante dovette sognare il sogno impossibile di baciare Francesca, un suo personaggio.

E Giovanni, il marito di Francesca, che fine fa nel sonetto, è davvero assente? Non del tutto direi. Sono, infatti, presenti i suoi occhi, la cui traiettoria indagatrice si sovrappone allo sguardo-sentinella di Argo dai cent'occhi, del gigante che Ermete vince al sonno grazie alla sua musica, potendo così raggiungere Io. L'ingresso, per così dire, classico del sonetto non è solo un

⁴⁵ P. Levine, *Keats against Dante: The Sonnet on Paolo and Francesca* in *Keats-Shelley Journal*, LI, 2002, pp. 76-93, p. 91. «Il sonetto su Paolo e Francesca è esemplificazione perfetta della lirica Romantica, con la tipica soppressione di ogni altra voce all'infuori di quella del narratore e l'eliminazione di ogni altra considerazione all'infuori di quella sul suo desiderio. Francesca è silenziata e suo marito è assente». [Traduzione a cura dell'autore]

riferimento a quel marmo fregiato in stile ellenico del padiglione dove Paolo bacia Francesca nel poema di Hunt – dove per altro era anche raffigurato Pan che suona il suo flauto davanti alle ninfe – ma è cornice narrativa alla discesa nell’inferno e al bacio che chiude il sonetto. In essa Keats rappresenta un’altra scena, un altro dettaglio della vicenda dei due amanti infelici, ovvero il *come* gli adulteri furono colti in flagrante da Giovanni. In questo Keats si discosta da Hunt che aveva, si ricorderà, affibbiato la colpa alla sfortunata Francesca e al suo, intempestivo, sogno, e prende per buono il commento di Boccaccio e l’informazione che questi riporta a riguardo: i due furono *spiati* o dallo stesso Gianciotto o da una sua guardia. Keats sembra optare per questa versione perché in essa vi riconobbe un motivo già esplorato in altri due componimenti di respiro medievale, *The Eve of St Agnes* e *Isabella; Or the Pot of Basil*, e che compariva anche in un’opera che andava divorando in quegli anni, *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton. Quest’ultimo non solo nomina Argo, «*Argus had an hundred eyes, all so charmed by one silly pipe, that he lost his head*»⁴⁶, ma, nell’indicare quanto niente e nessuno possa impedire agli amanti di soddisfare il proprio desiderio, la propria lussuria, elenca tutta una serie d’imprese d’amore combattute contro l’ostacolo e la guardia di terribili mostri:

⁴⁶ R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, testo inglese a fronte, traduzione e note di Luca Manini, introduzioni di L. Manini, A. Roselli, Y. Hersant, testo inglese a cura di T. C. Faulkner, N. K. Kiessling, R. L. Blair, Bompiani, Milano 2020, p. 1776. «Argo aveva cento occhi e tutti rimasero incantati da uno sciocco flauto, tanto che perse la testa».

Though a thousand dragons or divells kept the gates, *Cerberus* himself, *Scyron* and *Procrastes* lay in white, and the way as dangerous, as inaccessible as hell, through fiery flames and over burning coulters, he will adventure for all this. [...] *Perseus* for old, fought with a sea monster for *Andromeda's* sake; & our *S. George* freed the Kings daughter of *Sebea* (the golden legend is mine author) that was exposed to a Dragon, by a terrible combat. Our Knights errant, and the *Lance-lots* of these daies, I hope will adventures much for ladies favours⁴⁷.

In un unico passo troviamo, tutti insieme, draghi, inferno e Lancillotto, senza, ovviamente, perdere di vista l'amore, e la malinconia che Keats sceglie come ultima immagine del sonetto.

Se in *Isabella* gli amanti vengono scoperti dai fratelli di lei nonostante Lorenzo e Isabella s'incontrassero in un luogo segreto, una pergola che la vegetazione riparava da occhio indiscreto e, quindi, «Unknown of any, free from whispering tale»⁴⁸,

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 1918-1920. «Se pure mille Draghi o demoni, o lo stesso Cerbero fossero di guardia ai cancelli, se pure Scirone e Procuste stessero là in agguato, se pure la via fosse piena di perigli e inaccessibile come l'inferno, da percorrere attraversando fiamme feroci e lame incandescenti, egli, nonostante ciò si butterebbe a capofitto nell'impresa. [...] In antico, Perseo lottò con un mostro marino per amore di Andromeda e il nostro San Giorgio (come è narrato nella Leggenda Aurea), con un terribile duello, liberò la figlia del re di Sabea, che era stata offerta a un drago. I nostri cavalieri erranti, I Lancillotti dei nostri giorni, spero vogliano combattere nella medesima maniera per ottenere I favori delle loro damigelle».

⁴⁸ Keats, *Isabel; Or the Pot of Basil* in *Tutte le poesie in Opere*, cit., p. 454; trad. it. di V. Papetti: «sconosciuta a tutti, salva dal bisbiglio delatore».

in *The Eve of St Agnes* la necessità di consumare un amore impossibile, lontano dai cento occhi di un Argo, è motivo ben più esteso. Porphyro deve sgattaiolare, non visto, in un castello pieno di nemici, pronti a tagliarli la gola al primo avvistamento, per godere dell'amore di Madeline e, infine, portarla via con sé. Con l'aiuto della vecchia nutrice, Angela, il giovane riesce a introdursi nella sua stanza mentre questa dorme e sta sognando proprio di lui, tanto che i fantasmi dell'immaginazione s'intrecciano alla visione della realtà, come i profumi di rose e viole si fondono in un unico aroma. Infatti, Madeline si era addormentata «in lap of legends old»⁴⁹ e l'innamorato prima s'incarna nei sogni di lei e poi, come «Lancillotto dei nostri giorni», le apparirà in carne ed ossa accanto al letto:

Stolen to his paradise, and so entranced,
 Porphyro gazed upon her empty dress,
 And listened to her breathing, if it chanced
 To wake into a slumbrous tenderness;
 Which when he heard, that minute did he bless,
 And breathed himself: then from the closet crept,
 Noiseless as fear in a wide wilderness,
 And over the hushed carpet, silent, stepped,
 And 'tween the curtains peeped, where, lo! – how fast she
 Slept⁵⁰.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 622. «In grembo a vecchie leggende».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 632. «Insinuandosi in questo paradiso, estatico, / Porfirio fissava la veste vuota, / ascoltava il suo respiro, se per caso / si destasse sonnacchiosa e tenera; / e quando l'udì quel minuto benedisse, / e anche lui respirò: poi sguscìò dal riparo, / senza rumore come paura in un gran deserto, / e sul soffice tappeto, silenzioso, fece qualche passo, / e tra le cortine spiò, ed ecco! – Lei profondamente dormiva».

Nadia Fusini, nel commento al *romance*, nota come questi versi richi amino alla mente una lunga tradizione di scene di questo tipo, dal *Paradise Lost* di Milton al *Cymbeline* di Shakespeare fino ai romanzi gotici della Radcliffe⁵¹. L'espedito letterario è, però, presente, a partire dal commento del Boccaccio, anche nella leggenda di Paolo e Francesca:

Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianciotto, andò a lui, e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di farglielo toccare e vedere. Di che Gianciotto fieramente turbato, occultamente tornò a Rimini, e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera da madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della camera, nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di fuori la donna, e die' di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Polo conosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta, per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo; si gittò per quella cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire. Ma non avvenne come avvisato avea, perciocché, gittandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella cateratta era; per che, avendo già la donna aperto a Gianciotto, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianciotto dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto⁵².

⁵¹ Su tutti *The Italian* (1797), dove la bella Ellena è spiata dal *villain*-padre Schedoni che, per farlo, «concealed himself behind the curtain», si nascose dietro alle cortine della camera.

⁵² Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e altri scritti*, vol. I in *Scrittori d'Italia, Giovanni Boccaccio, Opere volgari*, vol. XII, a cura di D. Guerri, Laterza, Bari 1918, p. 197.

Keats poté conoscere questo dettaglio, oltre che tramite l'amico-maestro Leigh Hunt che aveva studiato il commento boccaccesco, anche grazie a un dipinto del 1805 di Henry Fuseli (tav. 2) nel quale il pittore svizzero, londinese d'adozione, raffigura proprio il momento in cui il marito sorprende i due adulteri e sguaina, alle loro spalle, la spada⁵³. Guardando attentamente la tela si noterà come Fuseli comprima in un'immagine la fonte dantesca con il dettaglio riportato da Boccaccio. Ecco a malapena visibile sullo sfondo, ritto in piedi sul ciglio di un cornicione, la sagoma di Dante che spia dall'alto la scena: il poeta, dunque, sbircia, non visto, qualcun altro che, a sua volta, sta spiando. Dante è trascinato entro alla cornice di una «legend old» che lui stesso sta narrando. Anche Fuseli, come Hunt e Keats, rappresenta *Inferno* V a partire da quella pietade che aveva spinto Dante a considerare il destino dei due dannati assumendone il punto di vista, compatendoli come se egli stesso fosse diventato uno di loro, uno dei suoi personaggi. In questo caso, però, Fuseli va oltre e traccia un parallelo non tra il poeta e gli amanti, ma tra il poeta e uno spione. Perché? Perché come il «servidore» di Giovanni-Gianciotto, come Porphyro, come Schedoni, come Iachimo, egli occupa una posizione liminale: loro sulla soglia della stanza, o sull'uscio o dietro una tenda o dentro a un baule, lui sulla *cornice* del testo, né del tutto fuori né completamente dentro la materia del suo racconto. Che questo possa essere il motivo che lo spinse a includere Dante nella scena, lo suggerisce anche un secondo, più tardo, tentativo di raffigurare lo stesso canto. In un disegno del 1818 (tav. 3), in-

⁵³ Già Flaxmann aveva inciso la scena nel suo *La bocca mi baciò tutto tremante* (tav. 5).

fatti, Fuseli sceglie di rappresentare il momento dello svenimento finale del poeta, l'apice, dunque, di una pietade che, ormai scevra da qualsiasi significato teologico, è diventata la spia testuale di una confusione tra narrato e narratore. Il corpo «morto» di Dante occupa la parte inferiore del bozzetto: egli non solo è nudo come lo sono gli amanti, ma riflette specularmente l'esatta posizione a braccia spalancate dell'anima di Francesca. Uno in basso a sinistra, l'altra in alto a destra. Fuseli organizza i corpi dei suoi soggetti nello spazio come se legati in un chiasmo plastico, in modo tale da donare l'impressione che la bufera infernale, che trascina oltre la cornice dell'immagine Paolo e Francesca, nasca proprio a partire dai piedi del poeta steso al suolo. Dante è *dentro* alla bufera, insieme ai peccatori, partecipe del loro destino. Nel 1826 anche Blake (tav. 4) segue Fuseli e include il corpo disteso orizzontalmente di Dante entro i limiti del «*whirlwind*» nel quale, un poco più sopra, sono chiusi anche gli spiriti dei lussuriosi. Il narratore è sulla soglia: ascolta da fuori il discorso di Francesca ma alla fine sembra cadervi dentro e, pertanto, proprio come Keats nell'ultimo verso di *A Dream*, si ritrova a fluttuare, novello Paolo, «about that melancholy storm».

Ugo Foscolo giunge esule a Londra nel 1816, anno della pubblicazione di *The Story of Rimini*. Gli articoli che pubblicherà sull'«Edinburgh Review», il primo nel febbraio del 1818 e il secondo a settembre dello stesso anno, sono sempre stati visti dalla critica come il punto di partenza, insieme alle lezioni di Coleridge sulla *Commedia* sempre del 1818, di un rinnovato interesse per Dante da parte della seconda generazione dei romantici inglesi, l'origine della critica dantesca moderna; il merito di Foscolo quello di aver gettato le basi per un'interpretazione storicistica della *Commedia*, fondata sul contesto storico e religioso

dell'Italia medievale nel quale Dante visse e compose la sua opera. Come abbiamo visto, però, l'Inghilterra aveva già cominciato a formarsi una sua scuola di dantisti-poeti, che era giunta da sola a una nuova, personalissima, lettura del testo dantesco. Sia negli articoli che nel commento alla *Commedia* che Foscolo scrisse a Londra sono, infatti, presenti alcune conclusioni a cui sia Hunt che Keats, come abbiamo visto, erano arrivati seguendo il loro, indipendente, percorso. Foscolo in Inghilterra smise di comporre poesia e si dedicò quasi esclusivamente all'attività critica, occupando una posizione liminale tra poeta e commentatore. I punti di contatto tra la sua interpretazione dell'episodio di Paolo e Francesca e quella degli autori inglesi fin qui presi in esame sono da ricercare proprio nella condizione sulla soglia tra poesia e critica che lo accumulava a Hunt e Keats. Se in quest'ultimi, poeti-esegeti, l'afflato critico si condensava nella *performance* poetica, nell'italiano, esegeta e *non più* poeta, avvenne il contrario: in quanto anch'egli, prima di tutto, un 'vate', Foscolo era convinto di poter penetrare, più del critico 'comune', nei segreti labirinti dell'immaginazione del genio:

Per illustrare le bellezze di una poesia il critico deve passare attraverso gli stessi ragionamenti e giudizi che infine hanno spinto il poeta a scrivere come ha scritto. Ma un tale critico sarebbe un poeta. Il suo ingegno ardente e impaziente non si sottometterebbe mai al freddo lavoro della critica. Un tale uomo dovrebbe, tuttavia, analizzare alcuni passi e alla fine descrivere le sensazioni con cui egli stesso li aveva attentamente esaminati; ed esse devono essere superiori, in profondità e vivacità, alle sensazioni di una mente impoetica. [...] Ci basta provare, nella realtà di fatto, che Omero, Virgilio e dante hanno lasciato nelle loro descrizioni molto spazio all'immaginazione del lettore; che facilmente si avvertono le loro bellezze, e molto difficilmente si analizzano; e che, quando la poesia si appoggia a uno schema, può

mettere in mostra artificiali bellezze, ma quelle della natura scompaiono⁵⁴.

Foscolo si schiera per un atto poetico che sia ‘asistemático’, e, quindi, a favore di una lettura critica che cerchi d’immedesimarsi nello stesso *sentimento* che aveva spinto il poeta a generare certi versi. Il critico, in sostanza, deve fare come Dante: riconoscersi nella passione di un mito, calarsi al livello dei personaggi, compatirli al punto da essere sopraffatto dalla simpatia e saltare al di là della cornice della finzione. Ecco che più della condanna teologica dei peccatori può il *soffrire con* il dannato, poiché «l’*umana simpatia*, o pietà, si duole dell’offesa o la attenua secondo le circostanze nelle quali essa fu commessa»⁵⁵. Lo svenimento è segno di un cortocircuito tra sogno poetico e realtà, un lampo asistemático come sente di dover essere la letteratura romantica contro il classicismo francese, perché grazie al sentimento di *simpatia* del narratore per il narrato, il sistema teologico della *Commedia*, secondo gli schemi del quale Paolo e Francesca *devono* necessariamente essere condannati in eterno, scricchiola nelle sue fondamenta:

I lavori dell’immaginazione sembrano opera magica quando la finzione e la verità sono immedesimate sì fattamente, che non si lascino più discernere; e allora il vero è attinto dalla realtà delle cose, e il falso dalla perfezione ideale. Ma dov’è tutto ideale, non tocca il cuore, perché non si fa riconoscere appartenente all’umana natura.

⁵⁴ U. Foscolo, *Primo articolo della «Edinburgh Review»* in Id., *Studi su Dante, parte prima, Articoli della Edinburgh Review – Discorso sul testo della Commedia* in Edizione nazionale dell’opera di Ugo Foscolo, vol. IX, a cura di G. Da Pozzo, Le Monnier, Firenze 1979, p. 37.

⁵⁵ Foscolo, *Secondo articolo della «Edinburgh Review»*, cit., p. 125.

Dove tutto è reale, non move la fantasia, perché non pasce di novità e d'illusioni la vita nostra noiosa e incontentabile su la terra. Il secreto sta nel sapere sottrarre alla realtà quanto ritarda, e aggiungerle quanto promove l'effetto contemplato dagli artefici: e Dante mira non pure a far perdonare e compiangere, ma a nobilitare la passione della giovine innamorata ⁵⁶.

I narratori sono «ombre di morti»⁵⁷ e Foscolo individua nel silenzio di Paolo quell'ombra della parola, quel vuoto che il poeta può riempire con il proprio messaggio, sovrapponendosi, così, al personaggio, fino a sentire le stesse emozioni che sente lui. Un vuoto nel quale artificio poetico e verità di un sentimento comune a tutti gli uomini fluttuano a metà sulla soglia che li divide:

Ove Paolo avesse parlato di quell'amore avrebbe raffreddato la scena; e confessandolo, si sarebbe fatto reo d'infamare la sua donna; e scolpandosi, avrebbe faccia di ipocrita; e lamentandosi, s'acquisterebbe disprezzo. Bensì l'anima nostra è rivolta in un subito al giovane che ode e piange con muta disperazione – *Mentre che l'uno spirito questo disse, / L'altro piangeva* – Il sublime scoppia da quel silenzio nel quale sentiamo profondo il rimorso e la compassione di Paolo per lei che tuttavia nella miseria «gli ricordava quel tempo felice» ⁵⁸.

Più che svenire perché sopraffatto dal ricordo d'essere stato come loro, «galeotta» è la pietade che Paolo prova per l'amata, compassione *sublime* perché lasciata muta, non detta e oscura, un vuoto che prima Dante ha colmato di riflesso con il

⁵⁶ Foscolo, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, CLII, cit., p. 445.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 451.

proprio sentimento e che poi il lettore potrà, a sua volta, riempire. Anche in questo caso Paolo svolge la sua sfortunata funzione di *alter ego*, di ombra che, a mo' di esca, invita dentro al testo il lettore timoroso di varcarne l'uscio e scardinarne, così, il sistema.

Non deve sorprendere, perciò, se il Foscolo definì il *romance* di Leigh Hunt una «bella amplificazione»⁵⁹ mentre consigliò a Silvio Pellico di gettare la sua tragedia *Francesca da Rimini* tra le fiamme⁶⁰. In essa, infatti, la pietà vi gioca sì un ruolo determinante – tutti i personaggi ne son fatti alfieri in un modo o nell'altro – ma del tutto opposto rispetto a quanto avvenuto sia in *The Story of Rimini* che in *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca*. La compassione non è più sfruttata in senso creativo, non è più il segno di un'elevazione dell'atto di leggere a principio mitopoietico, ma è ricondotta a un significato prettamente religioso. Nella tragedia di Pellico, Paolo e Francesca sono liberati dalla loro colpa, ma non perché il narratore si riconosce nel peccato del narrato, divenendo «ombra dei morti», ma perché la loro volontà è completamente sottomessa alle decisioni del fato e della Provvidenza. Ecco che il destino dei personaggi è tutto già segnato in cielo prima che

⁵⁹ Foscolo, *Secondo articolo della «Edinburgh Review»*, cit., p. 117.

⁶⁰ La tragedia attirò l'attenzione di Byron che incontrò Pellico a Milano nel 1816. Insieme a Hobbhouse iniziò addirittura a tradurla. Sulla questione del Pellico tradotto in inglese si vedano: B. Corrigan, *Pellico's Francesca da Rimini: The First English Translation in Italica*, XXXI, 4, Dec. 1954, pp. 215-224, e Id., *The Byron-Hobbhouse Translation of Pellico's "Francesca" in Italica*, XXXV, 4, Dec. 1958, pp. 235-241; N. Havely, *Francesca Frustrated: New Evidence about Hobbhouse's and Byron's translation of Pellico's Francesca da Rimini in Romanticism*, I, 1, pp. 106-120.

la loro colpa si realizzi in terra. Le circostanze della trama sono una trappola già attiva prima che l'azione tragica vera e propria abbia inizio sulla scena. Paolo, infatti, s'innamora di Francesca dopo averla vista piangere sulla tomba della madre. Gli occhi di lei, però, sono velati e l'amore, invece che nascere, alla maniera cortese, dagli occhi, nasce dalla pietà che egli prova «al core»⁶¹ verso «quell'afflitta figlia»⁶². Paolo riesce a celare la passione per qualche tempo ma, un giorno, lei sembra leggergli nel cuore i segni dell'amore, un'eco, questa, del Paolo di Hunt, anch'egli, si ricorderà, un libro aperto. Qui di seguito i versi che riscrivono in senso tragico «il punto» che li vinse:

Paolo. Il piede dalle virginee tue stanze volgevi
 Al secreto giardino. E presso al lago
 In mezzo ai fior proteso, io sospirando
 Le tue stanze guardava; e al venir tuo
 tremando sorsi. – Sopra un libro attenti
 non mi vedeano gli occhi tuoi; sul libro
 ti cadeva una lagrima...Commosso
 mi t'accostai. Perplexi eran miei detti,
 perplexi pure erano i tuoi. Quel libro
 mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo
 «di Lancillotto come amor lo strinse.
 Soli eravamo e senza alcun sospetto...»
 Gli sguardi nostri s'incontraro...il viso
 Mio scolorossi...tu tremavi...e ratta
 Ti dileguasti.

Franc. Oh giorno! A te quel libro restava.

Paolo. Ei posa sul mio cuor. Felice

⁶¹ S. Pellico, *Francesca da Rimini* in Id., *Opere scelte*, a cura di Carlo Curto, Classici Utet, Torino 1968, p. 375.

⁶² *Ibidem*.

Nella mia lontananza egli mi fea.
Eccol: vedi le carte che leggemmo⁶³.

La scena si svolge nello stesso spazio arcano e bucolico del *romance* di Hunt e Paolo, addirittura, ha conservato a distanza di anni il libro «galeotto», fondendosi con esso al punto che cuore e libro sono diventati un tutt'uno, e, infatti, la scena è ricordata attraverso un *flashback*. Ma i fogli di quale volume, esattamente, ha custodito nella memoria e nel petto? Se nei fatti, materialmente, il libro portato con sé sempre sul cuore è *Lancelot du Lac*, nel ricordo di Paolo sembra esserci non il romanzo arturiano ma la *Commedia*, poiché, si sarà notato, al posto di riscrivere il momento del bacio, Pellico cita direttamente i versi danteschi. Memoria del personaggio e memoria 'libresca' dell'autore si mescolano insieme. «Galeotta» è, dunque, la *Commedia* stessa, come lo sarà per Keats. Manca, però, un dettaglio fondamentale: Paolo e Francesca neppure si baciano. Senza colpa, allora, non ci sarà punizione e, va da sé, neanche inferno e *Commedia*. Il peccato mancato viene utilizzato da Pellico per nobilitare il senso religioso dei due amanti. Dio è introiettato nel loro spirito, il senso del divino domina tutta la loro interiorità, a questo punto completamente distaccata da qualsiasi appiglio nel mondo reale ed esteriore. Paolo non è più *proxy* del poeta, ma incarna, per procura, sulla scena, l'ideale del cavaliere patriottico e cristiano. Egli è proiezione del sentimento politico e religioso del Pellico e non del suo essere poeta-amante del mito, della tradizione⁶⁴. Dopo averli fatti innamorare, il «precoc

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Si veda a riguardo la celebre orazione 'romantica' all'Italia che Paolo pronuncia nell'Atto primo.

fato»⁶⁵ e la «sorte irreparabil»⁶⁶ fanno sì che Paolo uccida il fratello di Francesca in battaglia e allora, si capisce, l'occasione del bacio sfuggirà loro in eterno perché Paolo, credendosi odiato dalla giovane, partirà verso guerre straniere e Francesca, credendo l'amato ormai scomparso per sempre, si sposerà con suo fratello, Lancillotto, stabilendo, così, la pace tra le due famiglie. La sorte ha apparecchiato loro un bell'incastro: è stato Paolo con l'assassinio e la fuga a determinare quel matrimonio che ora rende vana qualsiasi speranza d'unione. Paolo, però, non ha mai saputo delle nozze e, seppur lontano, continua a covare il desiderio di tornare in patria e chiedere la mano di Francesca, sperando che il tempo abbia attenuato il dolore per il fratello ucciso. Anche Francesca sogna, in cuor suo, che Paolo faccia ritorno e, come in Hunt, un giorno, nel delirio, si lascerà sfuggire parole che fanno nascere in Lancillotto il sospetto di un amante segreto. Sarà il suo ritorno a far precipitare gli eventi, a rinfocolare la vecchia fiamma in Francesca e a turbarne lo stato di quieta rassegnazione al suo dovere verso il padre e il marito. Lancillotto scopre, infine, il sentimento incestuoso che lega la moglie al fratello ma, dopo un'iniziale sete di vendetta, sarebbe pronto a perdonarli, senonché, Paolo, ha un sogno premonitore di Francesca moribonda immersa nel sangue e, allora, decide di sfidare Lancillotto a duello. Francesca si immola per salvare Paolo e quest'ultimo, vedendo l'amata morente per davvero, si lancia a sua volta sulla lama di Lancillotto.

Paolo, da personaggio muto e marginale, è diventato l'eroe, il «punto» portante della tragedia. Tutta l'azione dipende dalla sua volontà, solo che, ahì lui, le decisioni sono in rapporto

⁶⁵ *Ibid.*, p. 377.

⁶⁶ *Ibidem.*

di tragica asincronia con il tempismo della Provvidenza divina. A differenza che in *Inferno* V e in tutte le altre riscritture, l'amore nasce quando è ancora una possibilità scevra dall'ombra del peccato e i due né si baciano né saranno mai, nei fatti, degli adulteri. Pellico costringe i suoi personaggi entro le norme tipiche del genere tragico, impiegandole, però, in senso religioso: la provvidenza si sostituisce al fato e Francesca sottomette la sua passione ai doveri che la coscienza 'cristiana' le impone. L'immedesimazione tra Paolo e poeta si realizza solo su un piano prettamente politico-religioso e non innesca più quella crisi asistemica tra teologia e poesia che i sogni di Hunt e Keats avevano colto nello svenimento di Dante. La «pietade» non è più conseguenza sublime di 'lettura', del *piacere* del testo, di un *sentimento* capace di accumunare narrato e narratore in un rapporto di «unlimited continuity»⁶⁷ e «continual allegory»⁶⁸, attraverso la natura umbratile di Paolo, *proxy* e incarnazione di un libro infinito e dell'amore eterno, del *wonder* che per questo provarono i poeti inglesi. Prima ancora che 'geni' romantici, essi furono, come Dante, lettori ed esploratori appassionati del testo, verso il quale sentirono la stessa meraviglia immane di un Cortez o dell'astronomo davanti a un nuovo mondo-pianeta.

Riccardo Antonangeli

⁶⁷ N. Frye, *The Drunken Boat in Romanticism Reconsidered*, ed. by N. Frye, Columbia University Press, New York-London 1963, p. 16.

⁶⁸ *Ibidem*.

SOMMARIO

Questo studio prende in esame tre riscritture del celebre episodio dantesco nel quinto canto dell'*Inferno: The Story of Rimini* di Leigh Hunt (1816), *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* di John Keats (1819) e *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1816). I testi sono analizzati quali esempi di critica-creativa, di letture «galeotte» della *Commedia*. Uno spunto interpretativo viene elevato a artificio letterario e principio compositivo. In tutti e tre i casi il personaggio di Paolo, oltre ad essere ampliato, funziona da *alter ego* dell'autore. Nel *romance* di Hunt e nel sonetto di Keats la compassione che, nella *Commedia*, aveva portato allo svenimento di Dante, viene amplificata fino ad eliminare colpa e condanna dei due amanti. Nella tragedia di Pellico, invece, il loro destino soggiace alla Provvidenza divina.

SUMMARY

This paper investigates three rewritings of the famous episode in the fifth *canto* of Dante's *Inferno: The Story of Rimini* by Leigh Hunt (1816), *A Dream, After Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* by John Keats (1819) and *Francesca da Rimini* by Silvio Pellico (1816). I consider the texts taken into exam as examples of Romantic "creative criticism", of a kind of reading in which the *Commedia* functions as go-between. Within the logic of such interpretative method, the hint of a critic becomes literary device and formal principle. In all three of them, the character of Paolo, besides having a greater role, works as *alter ego* of the authors. In Hunt's *romance* and Keats' *sonnet*, the compassion, that in the *Commedia* caused Dante's fainting, is amplified, thus removing the lovers' guilt and punishment. In Pellico's tragedy, instead, divine providence still determines their destinies.

III. «Que' due lettori (forse voleva dire attori)»: Madame de Staël, Leopardi e la traduzione “perfetta”

di Ida Duretto

«Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento»¹: a questa efficace similitudine, Madame de Staël, nella sua prima lettera alla *Biblioteca Italiana*, affidava il compito di persuadere gli italiani dell'importanza della buona traduzione. *De l'Esprit des traductions* costituisce infatti, come noto, un appassionato invito a conoscere le contemporanee letterature straniere, invito che segnò l'inizio del dibattito classico-romantico, nel quale gli intellettuali della penisola si confrontarono con il resto d'Europa in un momento cruciale per la definizione della moderna letteratura italiana, prima della unificazione politica².

¹ A.L. Staël-Holstein, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, in *Biblioteca Italiana*, gennaio 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, reprint a cura di A.M. Mutterle, I, Laterza, Bari 1975, pp. 3-9, p. 7.

² Sulla disputa tra classicisti e romantici, cfr. in particolare *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, cit.; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di C. Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di M. Scotti, Utet, Torino 1979; M. Barbi, *Giordani o Gherardini contro M.me de Staël*, in *Miscellanea Re-*

Proclamando l'importanza della traduzione, Madame de Staël spiega anche come conviene tradurre, paragonando la poesia a una sinfonia e la trasposizione delle idee da una lingua all'altra all'esercizio di suonare la stessa musica con diversi strumenti. Al contempo, invita i traduttori a non peccare di eccessiva scientificità, a non volere riproporre fedelmente la forma del testo originale, misurandolo parola per parola, concetto sintetizzato in modo incisivo dalla similitudine del compasso³. La perfetta traduzione consisterebbe insomma in una consonanza

nier, Loescher, Torino 1912, pp. 175-185; W. Binni, *La battaglia romantica in Italia*, in Id., *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1963, pp. 77-90; A. Borlenghi, *La polemica sul romanticismo*, R.A.D.A.R., Padova 1968; U. Carpi, *Leopardi e la politica*, in Id., *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*, Liguori, Napoli 1978, pp. 83-268; P. Fasano, *L'Europa romantica*, Le Monnier, Firenze 2004; M. Fubini, *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Laterza, Bari 1965; E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Mondadori, Milano 1997; S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa 1969; Id., *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Nistri-Lischi, Pisa 1980. Cfr. anche il recente *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*, edited by F. Camilletti, Pickering & Chatto, London 2013, che propone la prima traduzione inglese completa – a cura di Gabrielle Sims e Fabio Camilletti – del *Discorso leopardiano*, illuminandone il contesto politico e considerando il suo potenziale impatto sulla contemporanea Restaurazione italiana.

³ La scelta di questa similitudine sembra rimandare al legame stabilito da Madame de Staël tra musica e architettura. Sull'importanza di questo nesso, cfr. S. Ravasi, *Leopardi et Mme de Staël*, presentazione di F. Foschi, prefazione di L. Felici, Centro nazionale di studi leopardiani, Recanati 1999, pp. 99 ss.

armonica del testo originale e di quello tradotto, come in un concerto o, ancora, nel completo accordo di due anime, quelle dell'autore e del suo interprete.

Quest'ultima immagine non è di conio staëliano, ma è tratta da una lettera indirizzata da Leopardi al periodico milanese, tesa a discutere l'opportunità di una edizione monumentale, annunciata da Bernardo Bellini: una versione in italiano di tutti i poeti classici greci⁴. Il contributo testimonia una attenta lettura di *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* e una profonda riflessione su alcuni temi chiave per il poeta, che proprio in questi anni è impegnato in prima persona nell'esercizio traduttivo, un esercizio raccomandatogli dal «Maestro» Giordani come «utilissimo» per la sua formazione e identificato dal giovane come il metodo più efficace per rispondere al «desiderio ardentissimo» «di far *suo* quello che legge»⁵.

⁴ Cfr. L. Capitani, s.v. *Bellini, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970.

⁵ G. Leopardi, *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, p. 64 (30 aprile 1817). Cfr. anche ivi, p. 49 (21 marzo 1817): «Ella dice da Maestro che il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perché quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace» e la lettera di Giordani in G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 66-67 (12 marzo 1817): «In secondo luogo mi rallegra che VS. non contenta di molto leggere i classici, anche si eserciti a tradurne: esercizio che mi pare affatto necessario a divenir grande

scrittore e proprio all'età giovane». Della ricca bibliografia sul rapporto di Leopardi con l'antico, cfr. in particolare: *Leopardi e il mondo antico*, Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980), Olschki, Firenze 1982; F. Camilletti-M. Piperno, *Sopravvivenze dell'antico. Il mito nella polemica classico-romantica*, in *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, sous la direction de P. Abbrugiati, «collection Textuelles», Presses Universitaires de Provence, Aix en Provence 2016, pp. 83-99; F. Fedi, *Mausolei di sabbia: sulla cultura figurativa di Leopardi*, Pacini Fazzi, Lucca 1997; G. Lonardi, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005. Su Leopardi traduttore: E. Bigi, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in Id., *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Manfredi, Palermo 1967, pp. 9-80; V. Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016; Id., *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, Quodlibet, Macerata 2016, G. Lonardi, *Liberare il prigioniero: note su commento e traduzione in Leopardi*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di A. Dolfi e A. Mitescu, Bulzoni, Roma 1990, pp. 19-30; S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari 1997 e l'introduzione a: G. Leopardi, *Inno a Nettuno, Odae adespota 1816-1817*, a cura di M. Centenari, Marsilio, Venezia 2016 (cfr. in particolare il capitolo *Falsificazione, poetica dell'imitatio e classicismo filologico*, pp. 43-65). Sulla riflessione teorica di Leopardi in merito alla traduzione, cfr. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, in particolare la sezione dedicata al rapporto fra imitazione e traduzione, pp. 25 ss. Sull'influenza della lettura dei testi di Madame de Staël in Leopardi, cfr. S. Ravasi, *op. cit.* (in particolare il capitolo I. *Leopardi et les articles de Mme de Staël dans la "Biblioteca Italiana"*, pp. 5-20) e R. Damiani, *Leopardi e Madame de Staël*, in *Lettere Italiane*, XLV, 4, 1993, pp. 538-561. Per quanto riguarda infine Leopardi e il dibattito classico romantico cfr. in particolare M. Fubini,

Nel criticare il progetto di Bellini, Leopardi si richiama esplicitamente alle tesi della baronessa: «Io feci plauso in mio cuore a quel detto della Sig. di Staël (*Bibl. Ital.* Num. I): che gl'Italiani non vorranno per innanzi tradurre la Iliade tradotta da Monti», considerando una «inutilissima temerità»⁶ l'iniziativa editoriale, che prevede, insieme alle altre, anche una nuova versione del capolavoro omerico. Il poeta parafrasa quindi il concetto già espresso da Madame de Staël, secondo cui non si traduce «con il compasso»: riguardo alla proposta metrica avanzata dallo studioso, infatti, scrive: «Ed è possibile che il Sig. Bellini quando vuol tradurre un poeta si metta a noverare i piedi dei suoi versi, e stabilisca colle dita il metro che avrà ad usare?»⁷; in merito alla presunzione di volere fornire una traduzione di tutta la poesia greca classica, commenta: «Certo la impresa, per parlar sempre alla greca, è Erculeo, o vogliam dire Atlanteo, ma, essendoché non si traduce colla clava né cogli omeri, è a temere che un Alcide o un Atlante non possa venir buon traduttore», convinto che «per ben tradurre sia mestieri avere in certa guisa

Giordani, *Madame de Staël, Leopardi*, in Id., *Romanticismo italiano*, cit., pp. 85-101; L. Blasucci, *Dall'imitazione al rimpianto: Leopardi tra "Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" e l'"Inno ai Patriarchi"*, in *Humanitas*, LIII, 1998, pp. 12-28; P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, in Id., *Leopardi antiromantico e altri saggi sui «Canti»*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 13-31; F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

⁶ G. Leopardi, *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana*, in Id., *Poesie e Prose*, II, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Mondadori, Milano 1988, pp. 427-433: p. 429.

⁷ *Ibid.*, p. 432.

l'anima dello scrittore che è da voltare in altra lingua»⁸. Dopo quelli di Ercole e Atlante, viene utilizzato così un terzo paragone tratto dal mito: si tratta di Erilo, la creatura mostruosa dell'*Eneide* dotata di tre vite, qui evocata a descrivere la paradossale impresa di Bellini, che dovrebbe possedere le anime di tutti i poeti da lui tradotti («Or sarà possibile che il Sig. Bellini abbia le anime di tutti i poeti classici Greci? Egli somiglierebbe assai quell'Erilo, che avea tre vite, cui però fu forza ad Evandro uccidere tre volte»)⁹. Sull'idea di perfetta traduzione in Leopardi si avrà modo di tornare a breve.

Intanto, è interessante notare come la riflessione di Madame de Staël proseguiva nella sua seconda lettera alla *Biblioteca Italiana*. Notevole, a tale proposito, appare l'*incipit* dell'articolo, dove la baronessa riconosce la necessità di un interprete italiano per il suo testo e, al contempo, mette in luce l'ineliminabile imperfezione insita in qualsivoglia traduzione:

Un articolo pubblicato nel N.° IV della *Biblioteca Italiana* [«Un italiano» risponde al discorso della Staël] m'è sembrato scritto d'un tuono abbastanza convenevole perché mi possa permettere di rispondervi. Se sapessi scrivere in italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore, ma io sono nella condizione di que' due lettori de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva. La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta¹⁰.

⁸ *Ibid.*, pp. 427-428.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A.L. Staël-Holstein, *Risposta alle critiche mosse. Biblioteca Italiana, giugno 1816*, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, cit., I, pp. 64-65. Cfr. *Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti compilato da una società di letterati*, tomo II, anno

Si può notare, in prima istanza, quanto questa dichiarazione appaia paradossale a chi consideri che l'autore del testo cui la baronessa intende rispondere – colui che si firmava con l'appellativo, anonimo e universale al tempo stesso, «Un italiano» – è Pietro Giordani¹¹, che risulta essere anche il traduttore del saggio *De l'Esprit des traductions*¹².

A una ricerca più approfondita la frase, che mette in rilievo l'impossibilità di produrre una perfetta trasposizione di idee da una lingua all'altra, appare essa stessa contaminata da un errore di traduzione, circostanza che non sembra essere stata finora rilevata dalla critica. La similitudine utilizzata dall'autrice per descrivere la necessità di una mediazione linguistica per il suo testo appare, infatti, piuttosto oscura: sembrerebbe fare riferimento a un dato risaputo, appartenente alla comune memoria culturale – come implica l'uso dell'aggettivo dimostrativo («que' due lettori»). Eppure, non risulta perspicuo il perché *due lettori* dovrebbero dividersi il compito di *recitare* e *gesticolare* e quale possa essere il collegamento di questa immagine con l'arte della traduzione.

Viene in aiuto, a questo proposito, una annotazione abbozzata da un altro «italiano» impegnato, come Giordani, nella polemica classico-romantica: Carlo Giuseppe Londonio. Nella

primo, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, Aprile Maggio e Giugno 1816, pp. 417-422, p. 418.

¹¹ [P. Giordani], «Un italiano» risponde al discorso della Staël. «Biblioteca italiana», aprile 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 16-24.

¹² Il traduttore della seconda lettera di Madame de Staël non sembra invece identificabile con Giordani, ma piuttosto con Giuseppe Acerbi, cfr. *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, cit. p. 82.

sua *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, il classicista utilizza la frase citata per dimostrare l'incompetenza della scrittrice nel giudicare la letteratura italiana, derivante dalla sua conoscenza approssimativa della lingua:

E prima di tutto potrà nascer dubbio a taluno, se madama conosce tutte le opere e tutti i letterati d'Italia, e se conoscendo gli uni e le altre, la poca cognizione che ella ha della nostra lingua le possa permettere di emettere su loro un fondato giudizio¹³.

Nel riportare la dichiarazione di Madame de Staël, propone, però, una *emendatio*: «*Se sapessi scrivere italiano, credo che me la intenderei facilmente col suo autore, ma io sono nella condizione di que' due lettori* (forse voleva dire *attori*) *de' quali l'uno recitava e l'altro gestiva*»¹⁴. L'indicazione è particolarmente preziosa, perché, come si vedrà, con due *attori* invece che due *lettori*, la similitudine assume un preciso significato; restituendo senso alla immagine della scrittrice, sarà possibile anche individuare la fonte da cui è tratta.

Della peculiare divisione dei ruoli tra due attori, dei quali uno pronunciava le battute e l'altro riproduceva i gesti sul palcoscenico, scrive, significativamente, Condillac nel *Cours d'étude* (1775):

¹³ Un Italiano L. [C.G. Londonio], *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, Milano, 1816, in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., I, pp. 68-69. Cfr. anche *ibid.*, p. 70: «Oltre di che ognuno sa quanto poco valgano le traduzioni a farci conoscere e gustare le bellezze dell'originale. *La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta*: sono parole di Madama di Staël, e in ciò siamo perfettamente d'accordo».

¹⁴ *Ibid.*, p. 68, n. 2.

Tout étoit noté dans la déclamation des anciens & les sillabes & les gestes ; de sorte que l'acteur étoit assujetti à une mesure, comme aujourd'hui le musicien & le danseur.

Ce mouvement mesuré donna lieu de partager la déclamation entre deux acteurs, dont l'un récitait, & l'autre faisoit les gestes¹⁵.

Nella traduzione del trattato, «adattato all'uso della Gioventù italiana» dall'abate Vincenzo de Muro, la formula appare perfettamente sovrapponibile a quella del testo della *Biblioteca Italiana*, a eccezione dell'errore sopra menzionato:

Nella declamazione degli antichi tutto era notato, e le sillabe, e i gesti, in guisa che l'attore era soggetto ad una misura, come son oggi il musico e il ballerino. Questo movimento misurato diede occasione di dividere la declamazione tra due attori, de' quali l'uno recitava, e l'altro gestiva¹⁶.

Il riferimento cui allude la scrittrice è dunque al teatro antico e alla metrica classica, che, scandendo ritmicamente la declamazione, consentiva una simile partizione di ruoli. L'inten-

¹⁵ *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme, aujourd'hui S. A. R. l'infant D. Ferdinand Duc de Parme, Plaisance, Guastalle, etc., etc., etc., Par M. l'abbé de Condillac de l'académie françoise et de celles de Berlin, de Parme et de Lyon: ancien précepteur de S. A. R., Tome septieme, Histoire ancienne, Aux Deux-Ponts, 1782, p. 555.*

¹⁶ *Corso di studj, dell'abbate de Condillac, per l'istruzione di S. A. R. il Principe di Parma, l'infante D. Ferdinando duca di Parma, Piacenza, Guastalla, ec., ec., Trasportato dal Francese nella nostra favella, dall'Abbate Vincenzo de Muro, ed adattato ad uso della Gioventù italiana, Terza edizione riveduta, e corretta, Tomo IX, Napoli, Nella stamperia del Ministero della Segreteria di Stato, 1815, p. 215.*

resse francese per questa consuetudine sembra risalire al monumentale trattato *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) dell'abate Jean-Baptiste Du Bos, che esplicita anche le fonti antiche di tale notizia:

Enfin Isidore de Séville, qui du moins a pû voir des gens qui eussent vu représenter sur les anciens théâtres de Rome, fait mention de ce partage de la declamation entre deux Acteurs. Il dit, en parlant d'une des parties du théâtre, que c'étoit là que les Poètes & ceux qui chantoient des Tragedies ou des Comedies, se plaçoient pour prononcer leurs récits, durant lesquels d'autres Acteurs faisoient les gestes¹⁷.

Du Bos rimanda a Isidoro da Siviglia, che, infatti, nelle *Etymologiae*, trattando delle diverse parti del teatro, e in particolare dell'orchestra, scrive:

Orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant¹⁸.

Ancora più eloquente appare l'altra fonte classica citata da Du Bos, un brano delle *Historiae* di Tito Livio, che informa sull'origine di questa abitudine; si tratterebbe di un espediente escogitato dal drammaturgo Livio Andronico – che era solito

¹⁷ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I, Paris, Jean Marquette, 1719, pp. 502-503. Cfr. anche J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2005.

¹⁸ Si tratta del capitolo XLIV del libro XVIII (*De orchestra*) delle *Etymologiae: Etimologie o origini di Isidoro di Siviglia*, a cura di A. Valastro Canale, II, Utet, Torino 2004, p. 524.

recitare in prima persona le proprie *pièces* – per ovviare all'affaticamento della voce provocato dalle molte repliche dei suoi spettacoli:

Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumentum fabulam serere, idem scilicet – id quod omnes tum erant – suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtulisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu quia nihil vocis usus impediabat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, deverbisque tantum ipsorum voci relict¹⁹.

Oltre che nelle *Réflexions* la stessa notazione è presente anche in diversi altri manuali francesi, precedenti quello di Condillac, come l'*Histoire ancienne* (1730-1738) di Charles Rollin, dove un intero paragrafo del capitolo *De la Musique* è dedicato all'antica usanza della *Déclamation & geste partagés sur le Théâtre entre deux Acteurs*: «le partage qu'ils avoient fait de la

¹⁹ Livius, T., *Ab urbe condita libri*, VII, II, 8-10. Cfr. T.-Live, *Histoire Romaine*, Tome VII, Livre VII, Texte établi par J. Bayet et traduit par R. Bloch, in *Les Belles Lettres*, Paris 1968, pp. 4-5 e il commento di S.P. Oakley, *A Commentary on Livy: Books VI-X*, Vol. 2: Books VII-VIII, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 41 ss. Cfr. anche B. Zimmermann, *Elements of Pantomime in Plautus' Comedies*, in *Roman Drama and its Context*, ed. by S. Frangoulidis, S.J. Harrison, & G. Manuwald, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 317-327: pp. 324 ss. e G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 184 ss.

déclamation entre deux Acteurs, dont l'un parloit, & l'autre gesticuloit»²⁰.

Nel suo *Traité sur la poésie dramatique* (1752), Louis Racine, figlio del più celebre Jean, intende invece confutare la teoria dei due attori, sostenendo che «La Déclamation Théâtrale n'a jamais été partagée, & n'a jamais pu l'être, entre deux Acteurs destinés l'un à faire les Gestes, l'autre à prononcer les Vers»; come si può notare, a questo proposito Racine entra in polemica proprio con Du Bos:

Je n'aurai pas de peine à détruire d'abord une opinion singulière, que l'Abbé du Bos a soutenue avec une grande vivacité, & un grand étalage d'érudition & je ne songerois pas à la détruire, si la confiance avec laquelle il l'a avancée n'avoit engagé M. Rollin, l'Abbé Desfontaines, & plusieurs autres Ecrivains connus, à répéter après lui que chez les Romains, «la Déclamation Théâtrale étoit partagée entre

²⁰ *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Medes et des Perses, des Macedoniens, des Grecs. Par M. Rollin, ancien Recteur de l'Université de Paris, Professeur d'Eloquence au College Royal, & Associé à l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres*, Tome Onzième, Première Partie, A Paris, Chez les Freres Estienne, 1775, pp. 213-221, p. 217. Anche in questo caso cfr. la traduzione italiana, *Storia antica degli Egizj, dei Cartaginesi, degli Assirj, dei Babilonesi, dei Medi, dei Persiani, dei Macedoni e dei Greci*, di M^r. Rollin, tradotta dal francese, edizione romana, Accresciuta, Riveduta, e Corretta, tomo XI, in Roma, nella stamperia di Gio. Desiderj, 1784, p. 311: nel capitolo *Della musica*, al paragrafo intitolato *Declamazione, e gesto divisi tra due Attori sopra il Teatro*, si legge: «[...] i Romani dividevano sovente la Declamazione Teatrale fra due Attori, de' quali l'uno parlava, e l'altro gestiva».

deux Acteurs, dont l'un prononçoit, tandis que l'autre faisoit les gestes"²¹.

In Francia, insomma, la questione sembra essere stata a lungo dibattuta, tanto che quella dei *deux acteurs* doveva essere divenuta quasi una locuzione idiomatica.

Non si deve pensare che lo sbaglio, che trasformò gli *attori* in *lettori*, sia da attribuire alla penna di Madame de Staël, come vorrebbe suggerire Londonio. La fenomenologia di questo errore rimanda a un fraintendimento di lettura e non alla ignoranza di chi scrive: è evidente infatti che la similarità grafica dei lemmi *acteurs* e *lecteurs* possa trarre in inganno; al contrario, la similitudine dei due lettori non produce alcun senso ed è pertanto del tutto improbabile che sia stata concepita in questa forma dalla baronessa.

Si può aggiungere, inoltre, che la stessa immagine è presente in un'altra importante opera di Madame de Staël, a testimonianza della sua sicura conoscenza di questa consuetudine romana. Nelle *Considérations sur la Révolution Française* – pubblicate postume nel 1818, ma composte nel 1814 – al capitolo XIX della parte prima, *Des moyens qu'avoit le roi, en 1789, pour s'opposer à la révolution*, si legge, infatti: «La royauté ne peut être conduite comme la représentation de certains spectacles, où l'un des acteurs fait les gestes pendant que l'autre prononce

²¹ Cfr. *Oeuvres de Louis Racine*, VI, Paris, Le Normant, 1808, p. 539. Si tratta del capitolo XII del trattato, dedicato alla *Declamazione teatrale degli antichi*.

les paroles»²². La scrittrice si riferisce qui all'incapacità del sovrano francese di comandare le truppe dell'esercito («Le roi n'avait pas reçu une éducation militaire, et tous les ministres du monde, y compris le cardinal de Richelieu, ne sauraient suppléer, à cet égard, à l'action personnelle d'un monarque. On peut écrire pour lui, mais non commander une armée à sa place, surtout quand il s'agit de l'employer dans l'intérieur»)²³. Ancora una volta, la notazione sulla storia del teatro antico viene utilizzata a similitudine del nocivo scollamento di due piani che dovrebbero restare idealmente uniti, nella traduzione così come nell'esercizio del potere.

Nel 1815, un anno prima dell'articolo di Madame de Staël, vede la luce la terza edizione italiana del *Corso di studi*; è probabile dunque che, con il richiamo alla storia dei due attori, la scrittrice intendesse fare riferimento a un dato noto al lettore italiano, impresso di fresco nella sua memoria dallo studio del manuale. Eppure, il traduttore dell'articolo non doveva conoscere a fondo questo passo.

²² *Considérations sur le principaux événements de la Révolution française*, in *Oeuvres Posthumes de Madame la Baronne de Staël-Holstein, Précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, Firmin Didot frères, Paris 1844, pp. 55-334, p. 102. Cfr. G. Staël-Holstein, *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese*, traduzione di E. Omodeo-Zona, introduzione di A. Omodeo, ISPI, Milano 1938, p. 175: «La regalità non può essere condotta come la rappresentazione di certi spettacoli, in cui uno degli autori fa i gesti mentre l'altro pronuncia le parole». È interessante notare come anche in questo caso la traduzione è imperfetta, dato che *acteurs* è reso con *autori* invece di *attori*.

²³ *Considérations sur le principaux événements de la Révolution française*, cit., p. 102.

Se Madame de Staël non poteva sbagliare la citazione di una similitudine così efficace, che lei stessa aveva foggato a partire dal trattato storico di Condillac, non resta che pensare che l'errore sia avvenuto in fase di traduzione, per una incomprensione di quella stessa immagine che, a chi non conoscesse l'ipotesi, doveva apparire piuttosto oscura. Il risultato è che, quasi per ironia della sorte, proprio il brano della lettera in cui la baronessa paventa una difficoltà di resa delle proprie idee attraverso il processo traduttivo divenga di fatto il più felice esempio di quella impossibilità di colmare la distanza tra la memoria, linguistica, culturale e, per così dire, citazionale, di un autore e del suo interprete²⁴.

Una volta comprese il significato, la similitudine teatrale – con la scissione di gesto e parola, immagine e suono, resa possibile dalla scansione matematica della metrica classica – risulta analoga a quelle già considerate: perché la versione da una lingua all'altra sia perfetta non è sufficiente che vi sia rigore scientifico, occorre una totale sintonia tra i due attori, quasi diversi strumenti che suonano un'unica melodia, due individui con la stessa anima; è necessario, fuor di metafora, che traduttore e autore condividano la medesima enciclopedia memoriale: la traduzione è un'arte, non una tecnica. Questa concezione staëliana è condivisa dal giovane Leopardi, che utilizza a proposito il richiamo alla figura mitologica di Erilo, e, come si vedrà, riprende testualmente l'immagine del compasso, mentre non

²⁴ Su alcune *mistranslations* della stessa Madame de Staël, cfr. J.C. Isbell, *The Birth of European Romanticism: Truth and Propaganda in Staël's 'De l'Allemagne'*, 1810-1813, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 68 ss.

cita mai la similitudine dei due attori, che risulta oscurata dall'errore.

Le riflessioni sulla traduzione, e sul suo legame con la memoria, suscitate dai testi di Madame de Staël, verranno approfondite nel corso degli anni dal poeta, sempre acuto e appassionato lettore delle opere della baronessa, cui riconosce il merito di averlo avvicinato alla filosofia²⁵; particolarmente interessanti, per il tema qui trattato, si rivelano alcune densissime pagine dello *Zibaldone*, dedicate, tra il 29 e il 30 giugno 1823, al rapporto tra le diverse lingue in riferimento alla loro adattabilità o capacità di imitare²⁶.

Nel suo «di natale», Leopardi è impegnato in una meditazione che connette esplicitamente la pratica della traduzione

²⁵ Cfr. E. Giammattei, *Potere della letteratura, religione della libertà. La funzione De-Staël nell'opera di Croce*, in *Napoli nobilissima*, LXXVI, V, 2019, pp. 51-59, pp. 51-52: «Leopardi dichiarava in una nota del 1821 che solo dopo avere letto le opere della de Staël aveva potuto credersi filosofo: “Dedito tutto e con sommo gusto alla bella letteratura, io disprezzava ed odiava la filosofia. I pensieri di cui il nostro tempo è così vago mi annoiavano. Secondo i soliti pregiudizi io credeva di esser nato per le lettere, l’immaginazione, il sentimento, e che mi fosse al tutto impossibile l’applicarmi alla facoltà tutta contraria a queste, cioè alla ragione, alla filosofia, alla matematica delle astrazioni, e il riuscirvi. Io non mancava della capacità di riflettere, di attendere, di paragonare, di ragionare, di combinare, della profondità ec.; ma non credetti di esser filosofo se non dopo lette alcune opere di Madama di Staël”».

²⁶ Si tratta delle pagine 2845-2861 dello *Zibaldone*.

a quella della imitazione, distinguendo quest'ultima dalla copia²⁷. Lo spunto è fornito da chi vanta la capacità della lingua tedesca di «trasformarsi in qualsivoglia lingua», esaltando le traduzioni prodotte in Germania come le più perfette²⁸. Come ha notato Pacella, «l'allusione è rivolta specialmente a M.me de Staël» e in particolare ad alcuni passi dell'*Allemagne*, trascritti in altri luoghi dello *Zibaldone*, dove la baronessa sottolinea quanto la lingua tedesca sia per sua natura adatta alle traduzioni²⁹.

Secondo Leopardi, così come un singolo autore – Bernardo Bellini – non può tradurne molti, perché dovrebbe possedere troppe anime, allo stesso modo una lingua non potrà imitarne diverse, perché dovrebbe ritenere in sé il carattere nazionale, il genio e l'indole, di tutte quante, dato che «ogni nazione ha un suo carattere proprio e distinto da quello di tutte le altre, come lo ha ciascuno individuo»³⁰. Per questo motivo, le traduzioni tedesche, tanto elogiate dai contemporanei, «non sono imitazioni, ma copie così compagne com'è la copia d'un quadro di tela fatta in tavola, o d'una pittura a fresco fatta a olio, o la copia d'una pittura fatta in mosaico, o tutt'al più in rame inciso,

²⁷ Sul tema dell'imitazione, considerato nelle sue diverse declinazioni, nell'opera leopardiana, cfr. V. Camarotto, s.v. *Imitazione*, in *Lessico leopardiano* 2016, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Sapienza Università Editrice, Roma 2016, pp. 47-56.

²⁸ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, II, Mondadori, Milano 1997, p. 1796.

²⁹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, III, Garzanti, Milano 1991, p. 808. I passi del saggio di Madame de Staël sono citati alle pp. 1948 ss. e 2079 ss. dello *Zibaldone*.

³⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, II, cit., p. 1798.

colle medesimissime dimensioni del quadro»³¹. Questa distinzione è importante e viene ribadita con fermezza poco oltre, dove chi imita è assimilato a «chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato», mentre chi copia è raffigurato «come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta compagna, pur di cera»³².

Il paragone, tratto dal campo delle arti figurative, nel segno dell'*ut pictura poësis*, è, con tutta probabilità, derivato dalla lettura del secentesco *Trattato dello stile e del dialogo* di Pietro Sforza Pallavicino e, in particolare, del capitolo sull'imitazione:

E perché spesso confondonsi le quistioni di cose con le quistioni di parole, sia prò il ricordare, che quantunque l'imitare e l'inventare paiano opere tra sé opposte; nulladimeno il Poeta è per una stessa opera imitatore ed inventore: il che si raccoglie da un principio universale per noi statuito dal distinguere l'imitatore dall'emolo: Che spesso chi rassomiglia co' suoi lavori gli altrui solo in un genere molto largo, ma sotto quel genere produce una Specie tutta diversa da' lavori rassomigliati, chiamasi meritatamente inventore; peròche rinviene una forma nuova per accoppiarvi le proprietà di quel genere, le quali egli vede già poste ma con altra comitiva assai differente: il che suol esser magisterio di fecondo acuto e ingegno. E per tal cagione il Pittore e lo Scultore che ritraggon dal naturale, sono inventori, perché imitan sì, ma ne' colori ne' sassi, ciò che in altra maniera dissimilissima di cose veggon fatto dalla Natura, o da qualche arte diversa. Là dove il Pittor che ricopia, non è chiamato inventore, perché imita cosa già fatta dall'istess'arte, e nella medesima Specie. Così l'essenza pur della Poesia consiste in quell'invenzione, che sia una imitazione fatta con le

³¹ *Ibid.*, p. 1797.

³² *Ibid.*, p. 1800.

parole, di cose non formate dall'istess'arte, e di grandissima lunga differenti in ispecie dalle stesse parole imitanti³³.

In Leopardi, la similitudine artistica è funzionale a illustrare la distinzione tra un genere di traduzione che tenta di riprodurre i concetti, lo spirito, «l'indole, la forza, la qualità, il genio della lingua e dell'autore originale», rispetto a un altro che si sforza di *contraffare* la forma, differenziando così «l'imitare dall'agguagliare, o rifare, le cose dalle parole». La traduzione del primo tipo, cioè l'imitazione virtuosa, è operazione pregevole per la sua difficoltà, caratteristica che ne accresce la «maraviglia», mentre la copia è considerata «bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la maraviglia»³⁴:

³³ *Trattato dello stile e del dialogo, Ove nel cercarsi l'Idea dello scrivere insegnativo, Discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano, E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo, Composto dal Padre Sforza Pallavicino, Della Compagnia di Giesù, Ed in questa terza Divolgazione emendato ed accresciuto*, in Roma, Nella Stamperia del Mascardi, 1662, p. 312. Su Leopardi e Pallavicino, cfr. M. Lombardi, «Un perfetto stile». *Leopardi e i trattati del Buommattei e del Pallavicino*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Prefazione di S. Carrai, Pacini, Ospedaletto 2010 pp. 219-234. Pallavicino è citato negli *Elenchi di letture leopardiani* (G. Leopardi, *Poesie e Prose*, II, cit., p. 1221) e in due pensieri dello *Zibaldone*, datati rispettivamente 26 dicembre 1822 (p. 2661) e 5 gennaio 1823 (p. 2662). Due brani del trattato (*Origine dell'uso di trattar le materie scientifiche con linguaggio e stile incolto; Diletto che si ha dalla rima*) sono antologizzati nella *Crestomazia italiana*: G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968, pp. 496-497; 500-501.

³⁴ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, II, cit., pp. 1799-1800.

Quest'opera non è gran lode al traduttore, perchè non ha nulla di maraviglioso; perchè nè la preparazione della pasta, nè la fattura della stampa ch'egli vi applica, appartiene a lui, il quale per conseguenza non è che un operaio servile e meccanico; perchè dov'è troppa facilità quivi non è luogo all'arte, nè il pregio dell'imitazione consiste nell'uguaglianza, ma nella simiglianza, nè tanto è maggiore quanto l'imitante più s'accosta all'imitato, ma quanto più vi s'accosta secondo la qualità della materia in cui s'imita, quanto questa materia è più degna; e quel ch'è più, quanto v'ha più di creazione nell'imitazione, cioè quanto più v'ha di creato dall'artefice nella somiglianza che il nuovo oggetto ha coll'imitato, ossia quanto questa somiglianza vien più dall'artefice che dalla materia, ed è più nell'arte che in essa materia, e più si deve al genio che alle circostanze esteriori³⁵.

Già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* Leopardi collegava difficoltà e «maraviglia» in rapporto all'imitazione:

Dalla qual cosa apparisce quanto s'ingannino i romantici pensando d'accrescer pregio alla poesia con rendere la imitazione oltre ogni modo facile, e sottrarla da ogni legge, e sostituire meglio che possono il vero in luogo del simile al vero, sì che vengono a scemare e quasi annullare il maraviglioso, e per conseguenza il dilettevole dell'imitazione, il quale è tanto essenziale che tolto via, si può dire che il diletto poetico parte si riduca alla metà, parte al niente³⁶.

³⁵ *Ibid.*, pp. 1803-1804. Cfr. questa volta con il passo del *Trattato di Prospettiva* (1766) di Eustachio Zanotti antologizzato nella *Crestomazia* e intitolato *La imitazione, se troppo si avvicina al vero, non dà piacere* (G. Leopardi, *Crestomazia italiana. La Prosa, secondo il testo originale del 1827*, cit., pp. 518-519).

³⁶ G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Id., Poesie e prose*, II, cit., pp. 347-426: p. 419.

Nonostante siano passati diversi anni da quell'inizio di dibattito così fecondo di suggestioni per il giovane poeta, non vi è dubbio che la riflessione che si dispiega in queste pagine dello *Zibaldone* senta ancora l'influenza della lettura di *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, così come annota Leopardi stesso, dove, in riferimento alla necessità di imitare i concetti e non le parole, scrive: «e mad. Di Staël ancora è di questo sentimento in un passo che ho recato altrove della prima lettera alla Biblioteca Italiana, 1816. N. 1»³⁷.

Il richiamo torna di nuovo in chiusura del brano, quando il poeta descrive le traduzioni tedesche come opere paragonabili piuttosto a un *automa* che a una *statua*, misurabili *col compasso*, ma non assaporabili e gustabili *col palato*:

[...] e quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato, quelle traduzioni, dico, parranno ai

³⁷ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, II, cit., p. 1800. La lettera *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* è citata a p. 94 dello *Zibaldone*, dove il poeta parla delle traduzioni francesi e fa riferimento a «quella generale osservaz. fatta anche dalla Staël nella Bibl. Ital. che le traduz. franc. da qualunq. ling. hanno sempre un carattere nazionale e diverso dallo stile originale e anche nelle parti più essenziali di esso, e anche da' sentimenti». Cfr. il commento di Pacella in G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, III, cit. p. 514.

tedeschi non tedesche, e nel tempo stesso non capaci di dare alla nazione la vera idea degli originali, aliene dalla lingua, e proprie di un'epoca d'imperfezione, e *immaturità*³⁸.

S'innesta, così, la riflessione di Madame de Staël sulla traduzione in una più generale dicotomia tra scienza e arte, matematica e letteratura, caratteristica del suo pensiero linguistico. In questo senso, nella traduzione difficile e «maravigliosa» si realizza quella fusione tra imitazione e creazione dal nuovo, memoria e invenzione, cui tende tutta la poesia di Leopardi.

Ida Duretto

³⁸ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, a cura di R. Damiani, II, cit., p. 1805. Cfr. ancora il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, dove si trova già il riferimento alla *statua di Canova*: «Ma l'imitare semplicemente al vivo, e del resto comeché sia, non è pur cosa facile ma triviale: imita ciascuno di noi tutto giorno, imita il volgo principalmente, imitano le bertucce, imitava quel buffone di Fedro quanto si può dire al naturale il grugnito del porco. Ma che maraviglia deriva da questa sorta d'imitazioni? e quindi che diletto? Se la sentenza dei romantici fosse vera, andrebbe fatto molto più conto delle balie che dei poeti, e un fantoccio vestito d'abiti effettivi con parrucca, viso di cera, occhi di vetro, varrebbe assai più che una statua del Canova o una figura di Raffaello» e la contrapposizione con le macchine della scienza: «anzi perché ciaschedun poeta in cambio di scrivere non inventa qualche bella macchina la quale mediante diversi ingegni metta fuori di mano in mano vedute e figure di qualsivoglia specie, e imiti il suono col suono, e in breve, rappresentando ordinatamente quello che sarà piaciuto all'inventore, non operi sol tanto nella immaginativa ma eziandio ne' sensi del non più lettore ma spettatore e uditore e che so io?» (G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., pp. 419-420).

SOMMARIO

Il contributo prende in esame il tema della traduzione nel contesto del dibattito classico-romantico, a partire da un problema interpretativo nella seconda lettera di Madame de Staël alla *Biblioteca Italiana*. Proprio il brano in cui la scrittrice teorizza l'impossibilità di produrre una completa trasposizione di idee da una lingua all'altra – a causa dell'incolmabile distanza tra la memoria dell'autore e quella del suo interprete – sembra infatti essere stato vittima di un errore di traduzione. Una volta trovato l'errore, è possibile restituire senso a una importante metafora del testo, individuandone la fonte. Questo caso studio consentirà alcune riflessioni sulla questione della perfetta traduzione in Madame de Staël e Leopardi.

SUMMARY

This paper examines the theme of translation in the classical-romantic debate, starting from an interpretative issue in Madame de Staël's second letter to the *Biblioteca Italiana*. The passage where the writer theorises that it is impossible to produce a perfect translation – considering the unbridgeable distance between the memory of the author and the translator's one – includes indeed a translation's mistake. Once the error is found, it is possible to restore the original meaning of this text's metaphor by discovering its source. This case study will shed light on the problem of the perfect translation in Madame de Staël and Leopardi.

IV. Il Leopardi «Romantico» di Gina Martegiani. Suggestioni, interrogativi e contraddizioni

di *Valentina Sordoni*

Questo breve saggio è diviso in due parti. Nella prima cercheremo di delineare l'immagine romantica leopardiana proposta da Gina Martegiani, autrice di uno studio che desta scalpore agli inizi del XIX secolo per la tesi avanzata, *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*. Dalle nostre analisi dovrebbe emergere l'approccio, più sentimentale che documentaristico, alla base della sua interpretazione e diffuso all'epoca, tra XIX e XX secolo, quando di Leopardi si accennano spesso i dolori sofferti in ritratti ormai consumati, propri di una critica dagli accenti sentimentali a volte eccessivi. Nella seconda lasciamo qualche suggestione ispirata a una rilettura romantica contemporanea della filosofia e delle opere di Leopardi, scelta tra alcune delle ultime pubblicazioni in merito. Suggestioni che trovano nel pensiero del Recanatese la forza per interrogarci come uomini, nel delicato rapporto con la Natura che oggi per la prima volta intere generazioni sono chiamate a non trascurare. È superfluo aggiungere che esula da questo saggio ogni pretesa critica di esaustività dei temi trattati.

Nel 1908, Gina Martegiani pubblica un saggio destinato a scandalizzare, citato dagli interpreti del Romanticismo come retroguardia estrema e polemica verso il movimento culturale che ha dominato in Europa il primo Ottocento. La tesi della

studiosa è ardita e detta il titolo del testo: *Il Romanticismo italiano non esiste*.

La netta presa di posizione si basa su un'analisi comparata tra i concetti cardine del movimento romantico, così come si sono declinati nelle letterature europee, e le contemporanee espressioni letterarie in Italia. Di un'Italia che secondo la studiosa «nella letteratura [...] l'elemento romantico è apparso qua e là incosciente, soffocato, travestito dal classicismo dominante [...]; la tradizione legava gl'Italiani ed essi non potevano né volevano, né avrebbero saputo liberarsene. L'anima di Roma si era rinnovata nell'anima italiana ma era pur sempre la stessa. L'Italia poteva avere una Rinascita, ma non un Romanticismo»¹. Un'Italia che non ha vissuto le tensioni, gli spasimi del Romanticismo europeo perché «i caratteri di quel movimento letterario a cui fu dato tal nome sono addirittura *anti-romantici*»².

Le opere italiane sono prive delle caratteristiche del movimento: l'individualità contro il patriottismo, il cosmopolitismo come superamento di confini retorici per esempio la purezza della lingua – e geografici, lo slancio verso il sogno contro la «praticità», tutta italiana, che Martegiani attribuisce appunto alla letteratura italiana. Sognatori da una parte, quindi, gli scrittori e i poeti romantici europei, e «uomini pratici» dall'altra, gli italiani, arroccati nella difesa della tradizione classica, contro cui si scaglia Anne- Louise Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein, con il saggio *Sulla maniera e utilità delle traduzioni* tradotto in italiano da Pietro Giordani.

¹ G. Martegiani, *Il Romanticismo italiano non esiste. Saggio di letteratura comparata*, Successori B. Seeber, Firenze 1908, p. xiii.

² *Ibid.*, p. viii.

Persino il romanzo storico inaugurato in Italia da Alessandro Manzoni altro non è che «una bella trovata dello spirito pratico»: «Gl'Italiani studiarono le letterature straniere con un solo scopo: cercarvi degli esempi di una poesia quale la sognavano per la loro patria, una poesia popolare, semplice, accessibile, morale. Se tornarono nel passato fu per trovare soggetti opportuni. Il romanzo storico è una bella trovata dello spirito pratico»³.

Nel quadro senza ombre del saggio, un ruolo altrettanto netto, privo di contrasti e sbavature, occupa la figura di Giacomo Leopardi, considerato con Ugo Foscolo, Giuseppe Mazzini, Francesco Domenico Guerrazzi e Niccolò Tommaseo, una delle «anime romantiche» incrociate dalla studiosa nel ripercorrere la storia letteraria dell'Ottocento, fino a Camillo Boito e Ugo Tarchetti, per lei autentici spiriti romantici in un'epoca in cui del Romanticismo restavano riverberi più o meno compenetrati nel Decadentismo di fine secolo.

Il ritratto romantico di Leopardi tratteggiato da Martegiani emerge da squarci biografici basati sulle tipiche espressioni dolorose e malinconiche che hanno accompagnato, influenzato e appesantito l'interpretazione della sua poetica, dal secondo Ottocento.

Basti pensare, per esempio, alle parole di Benedetto Croce in apertura del capitolo dedicato a Leopardi nel saggio *Poesia e non poesia*. La «vita strozzata» del poeta è anticipata da formule retoriche diffuse da tempo:

³ *Ibid.*, p. 99.

Lo spirito doloroso del poeta italiano Giacomo Leopardi fu assai presto assunto nella pleiade degli altri spiriti straziati e sconsolati, che dalla fine del Settecento erano venuti sorgendo dappertutto e avevano cantato al genere umano, smarrito ormai in un universo senza Dio, il funereo canto disperato. Non pare che si possa non tener conto, per comprendere il rapido formarsi e diffondersi della sua gloria di poeta, di questo solco di dolore e di nobiltà che egli portava impresso in fronte, di questo segno di riconoscimento pei cuori fraterni⁴.

O pensiamo alla critica psico-antropologica, che alla fine del XIX secolo delle malattie sofferte dal Recanatese ha fatto i parametri interpretativi fondamentali per indagarne l'opera: Mariano Luigi Patrizi e Giuseppe Sergi ne sono rappresentanti autorevoli⁵.

Un decennio prima, intorno al 1880, anche Cesare Rosa, senza forzature interpretative e pur mantenendo un equilibrio critico, riscontra come caratteristiche tipiche del presunto romanticismo leopardiano l'inclinazione malinconica del poeta: «della seconda [scuola romantica] seguì le orme traendo dall'anima propria note leggiadramente armoniose di dolore melanconico e disperato, e d'indignazione per i mali da cui è l'uman genere afflitto [...]»⁶.

⁴ B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Roma-Bari 1964, p. 100.

⁵ Di Patrizi ricordiamo: *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia, con documenti inediti*, fratelli Bocca, Torino 1895; di Sergi: *Leopardi al lume della scienza*, Remo Sandron, Milano-Palermo 1899.

⁶ C. Rosa, *Della vita e delle opere di Giacomo Leopardi. Cenni biografici e critici*, Libreria Editrice Ernesto Aurelj, Ancona 1880, p. 15.

Senza un riferimento diretto ai testi, salvo pochi versi estrapolati dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* («Che fa l'aria infinita, e quel profondo/ Infinito seren? Che vuol dir questa/ Solitudine immensa? Ed io che sono?»; «a me la vita è male»; «Forse avess'io l'ale...»)⁷, poche frasi dall'*Epistolario* («Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni azione [...] So che sarò stimato come pazzo, come so ancora che tutti gli uomini grandi hanno avuto questo nome»; «Se mi opporranno la forza, io vincerò, perché chi è risoluto di ritrovare o la morte o una vita migliore, ha la vittoria nelle sue mani»; «La felicità umana è un sogno; il mondo non è bello, anzi non è sopportabile, se non veduto come tu [Paolina Leopardi] lo vedi, cioè da lontano»)⁸; e vaghe citazioni da *L'Infinito* (riferimenti al «nafragare»)⁹, che confermano la direzione interpretativa proposta, il Leopardi di Martegiani è uno spirito romantico innanzitutto nel suo inquieto peregrinare da una città all'altra, afflitto, insoddisfatto, affamato di sogni e di dolcezza.

Non è un caso che l'interpretazione prenda spunto proprio dal disagio familiare patito, dalle incomprensioni e l'oppressione della famiglia e dell'ambiente circostante, un borgo incapace di apprezzarne i meriti, opprimente contro l'orizzonte di gloria tagliato su una giovinezza soffocata dal malessere. Ingredienti fondamentali, insomma, per raffigurare il prototipo dell'eroe romantico, afflitto, solitario e ostile al mondo.

E ancora, di nuovo forse non a caso, le considerazioni della studiosa partono proprio dalle caratteristiche fisiche del

⁷ G. Martegiani, *op. cit.*, pp. 189-190.

⁸ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁹ *Ibid.*, p. 190.

poeta, abusate in ritratti volutamente trancianti, per spostarsi infine sul piano emotivo: «Giacomo Leopardi, dai pallidi occhi e dall'anima stanca, è nella piccola schiera malinconica e ardente»¹⁰.

Del poeta risaltano innanzitutto gli occhi, pallidi, espressione di perdita di vigore e malessere, e l'anima, stanca, affaticata, provata, quanto basta per comprenderlo tra gli spiriti malinconici e passionali, «ardenti».

Nelle righe successive la narrazione si apre agli afflatti romantici, tra due esclamazioni a rafforzarne il peso: «Oh! Le sue lettere piene di sospiri, pieni di desideri, piene di amarezza!» Di Leopardi si focalizza sempre più intensamente l'animo sospirante e tormentato, desideroso di scavalcare i confini familiari. «La famiglia lo tormenta, la grande casa triste l'opprime, il piccolo orizzonte di Recanati lo soffoca di sogni»: «famiglia», «casa triste», «piccolo orizzonte» sono le parole-chiave di un contesto ormai insopportabile, affiancate ai verbi «tormenta», «opprime», «soffoca»; l'ansia di evasione è indiscutibile e attanaglia quell'animo alla ricerca di verità, anche quando «All'apparir del vero/ tu, misera, cadesti»¹¹, quando anche la speranza si piega, arrendendosi, al vero.

Segue allora un quadro tutto romantico:

I giorni passano uguali, monotoni, scoloriti: al di là della piccola biblioteca paterna tutto un mondo accenna, col fascino del suo mistero, al fanciullo che guarda coi grandi occhi, sotto la grande fronte pallida; al di là dei monti azzurri l'infinito luminoso si apre e il

¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

¹¹ G. Leopardi, *A Silvia*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Newton&Compton, Roma 2001, p. 153.

fanciullo dalla grande anima e dal piccolo corpo malato, non perde il respiro davanti all'immensità: oh! Poter fuggire, poter andare lontano nel mondo.... [*sic*] E sogna, sogna i grandi, vaghi sogni romantici-uscire dalla casa grigia, dal piccolo paese, dal breve orizzonte, andar lontano nel mondo.... [*sic*]- ma gli ostacoli si addensano e tormentano il giovane impaziente di vita che vuol essere «piuttosto infelice che piccolo, e soffrire piuttosto che annoiarsi»¹².

Se si analizzano gli aggettivi scelti, quelli riconducibili al contesto domestico o recanatese sono dispregiativi: i giorni tra le mura familiari sono «uguali», «monotoni», quindi ripetitivi, «scoloriti», opachi; poche righe dopo, la casa è definita infatti «grigia». Il borgo e l'orizzonte sono «piccolo» il primo, circoscritto, e «breve» il secondo, vicino, quindi entrambi limitati, senza margine per qualsiasi slancio, anche solo immaginativo, per una qualsiasi fuga mentale da uno spazio tanto angusto, come realizzerà *L'Infinito*. E l'Infinito è infatti «luminoso», associato ai sogni romantici, «grandi e vaghi», incommensurabili, indefinibili appunto entro limiti circoscritti. L'aggettivazione si carica ora di tutta la positività propria dell'immaginazione, in un quadro che contrappone, ancora una volta, il «piccolo corpo malato» alla «grande anima», il fisico allo spirituale, i «grandi occhi» di chi, «impaziente», scruta il mondo sotto una «grande fronte pallida», con un'ulteriore allusione alla deformità fisica e alla salute precaria del poeta. La fronte è spaziosa e «pallida».

Un quadro che contrappone il misero, terribile ambiente familiare al naufragare romantico nell'*Infinito*, sempre entro una cornice dolorosa mai smentita:

¹² G. Martegiani, *op. cit.*, p. 188.

Qualche cosa di più forte dell'incomprensione, per non dire della malvagità paterna e materna, e di più triste delle mura grigie della vecchia casa e del piccolo orizzonte recanatese, pesava sulla sua anima: il dolore eterno, infinito e inguaribile. [...] Una dolcezza sopravvive a tanto sconforto: la grande, malinconica dolcezza romantica di *naufragare* nell'infinito, nel mistero¹³.

Un quadro che in sintonia con numerose interpretazioni dell'epoca, per rafforzare il disagio vissuto, tratteggia a tinte fosche i rapporti tra Giacomo e i genitori, fino ad accusarli di «malvagità paterna e materna».

Che le relazioni tra il poeta e la famiglia siano molto delicate da interpretare per i critici è piuttosto ovvio e che non fossero sempre così serene è un dato supportato dai documenti, soprattutto epistolari; trascorsi però quasi due secoli dalla sua morte, sarebbe opportuno cercare di analizzarli con maggior dovizia, scendendo più in profondità oltre *cliché* consumati, ormai anacronistici¹⁴.

¹³ *Ibid.*, pp. 189-190.

¹⁴ Sulle posizioni espresse in merito dai primi pionieri della critica leopardiana cfr. M. Picchi, *Storie di Casa Leopardi*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990. Già una reinterpretazione è di Cesare Rosa, con rimando a Giuseppe Piergili, che si muove nella stessa direzione; cfr. C. Rosa, *op. cit.*, p. 24: «Ho creduto debito di biografo coscienzioso spendere poche parole per lavare il nome di Monaldo Leopardi da un'accusa ingiusta e troppo grave per un padre, cioè di non aver cuore. E Piergili stesso si è prima di me accinto a dimostrare come il padre dei Leopardi non fosse quel tiranno che fu dai più con tetri colori dipinto».

Che Monaldo fosse un uomo reazionario, fedele paladino dell'alleanza fra trono e altare, nessuno lo mette in discussione; ma che si parli addirittura di «malvagità» nei riguardi del figlio suona forse un po'eccessivo.

In un recente studio abbiamo cercato di illustrare, documenti alla mano, quanto il conte fosse per esempio aperto a innovazioni scientifiche quali il vaccino contro il vaiolo o la coltivazione della patata, e quanto il rapporto con il primogenito fosse più affettuoso e di maggior complicità di come sia stato raccontato nel corso del tempo¹⁵, certo senza trascurare le differenti coordinate filosofiche scelte per interpretare la realtà che, cresciuto Giacomo, ormai li divideva.

Diverso è il discorso in merito alla figura della madre, la marchesa Adelaide Antici, della quale abbiamo, purtroppo, pochissimi documenti, insufficienti per tracciarne una figura più precisa e contestualizzarla, ancora una volta con un richiamo diretto alle fonti e scevri dai pregiudizi che l'hanno consegnata alla Storia.

Nel lavoro di Martegiani non c'è traccia insomma di un approccio razionale, supportato dai testi, che prevalga sull'aspetto emotivo nell'analisi del presunto «Romanticismo» del poeta.

¹⁵ V. Sordoni, «*L'immortale britanno*». *Monaldo Leopardi e il vaccino contro il vaiolo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020. Si ricordi anche che Monaldo pianificò la formazione giovanile dei figli cercando di renderla meno noiosa della propria. A proposito cfr. Ead., «*L'ottimo Torres fu l'assassino degli studi miei*». *Monaldo, la Ratio Studiorum e l'Autobiografia*, in *Monaldo e Giacomo Leopardi nelle terre estensi. Conferenze tenute a Modena dal 25 novembre al 26 febbraio 2017*, a cura di Diletta Biagini, Edizioni Terra e Identità, Modena 2016, pp. 81-93.

Eppure, se teniamo conto dell'assunto fondamentale del saggio, l'idea che non sia esistito un Romanticismo italiano perché del Romanticismo la letteratura italiana ha espresso solo tentativi raffazzonati, così ricca di elementi «anti-romantici», come scrive Martegiani, Leopardi potrebbe fornirci qualche suggestione e riflessione, pur accettando la posizione di Pier Vincenzo Mengaldo che, nel saggio *Leopardi antiromantico*, nega sì un presunto Romanticismo leopardiano, pur riconoscendo la presenza di un «povero Romanticismo italiano»¹⁶.

Gli slanci onirici ben presenti nell'opera leopardiana, il valore dato all'immaginazione e lo stesso naufragare nell'Infinito, quell'aspirazione che per Charles Baudelaire¹⁷ caratterizza il Romanticismo, non ci sembrano sufficienti per considerare il Recanatese un romantico *tout court*.

Mettendo da parte l'immagine consumata dell'anima romantica, votata al dolore e alla solitudine, Leopardi di quel mo-

¹⁶ P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 13. Mengaldo scrive: «L'assimilazione di Leopardi al Romanticismo era un tempo moneta corrente, direi anche per scarsa conoscenza da parte della critica italiana del Romanticismo europeo. In seguito tale opinione ha subito attacchi e falsificazioni secondo me decisivi ad opera per esempio di Sebastiano Timpanaro; ma vedo che a tutt'oggi non è morta. È dunque il caso di tornare sull'argomento. [...] terrò come punto di riferimento il maggiore Romanticismo europeo, e lascerò quasi del tutto fuori del discorso il povero Romanticismo italiano, se pure (riprendo il titolo di un vecchio libro sanamente provocatorio) un Romanticismo italiano è veramente esistito».

¹⁷ C. Baudelaire, *Che cos'è il romanticismo?* in Id., *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Einaudi, Torino 2004, p. 59.

vimento si dimostra un critico lucido e sagace, se dalla narrazione biografica si passa ai testi, e si considera, per esempio, il suo manifesto antiromantico per eccellenza, *Il Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Pubblicato nel 1906 negli *Scritti vari inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, per i tipi di Le Monnier, il testo sarebbe stato disponibile alla studiosa che licenzia il proprio saggio due anni dopo.

L'analisi del testo avrebbe fornito, oltre ogni retorica, gli elementi necessari per mettere in discussione la tradizionale interpretazione di un Leopardi romantico basata sui dati biografici spinti al parossismo interpretativo, facilmente fruibili e strumentalizzabili.

Se, nel primo Novecento, la critica coglie nella vita del Recanatese i contributi adatti per avvalorare il *leitmotiv* di un eroe romantico, titanico e solenne¹⁸, l'approccio con il *Discorso* avrebbe illuminato la sua condanna perentoria al Romanticismo sul piano teorico: l'anti-Romanticismo leopardiano traspare infatti, già nel 1818, nel testo, trascurato da Martegiani, scritto per inserirsi, senza successo perché rimasto inedito, nella *querelle* contemporanea tra classici e romantici.

Una posizione, del resto, anticipata nella *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. La baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, scritta nel 1816 ma rimasta anch'essa inedita fino al 1906, quando viene pubblicata, come il *Discorso*, negli *Scritti vari inediti dalle carte napoletane*.

Già dai primi paragrafi del testo la presa di posizione del poeta è piuttosto netta e si contrappone a una delle principali

¹⁸ U. Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Le Monnier, Firenze 1953.

voci romantiche italiane, il Cavaliere Ludovico di Breme, autore, nello stesso anno del *Discorso* leopardiano, delle *Osservazioni sul Giaurro* di Lord Byron: «Senz'altro le Osservazioni del Cavaliere a me paiono pericolose; e dico pericolose, perché sono per la più parte acute e ingegnose e profonde, e questo, se a noi non par vero quello che pare al Breme, dobbiamo giudicare che sia pericoloso, potendo persuadere a molti quello che secondo noi è falso, e che certamente è di tanto rilievo quanto le lettere e la poesia»¹⁹. Ancora, oltre: «[...] facilmente si potrà inferire che le opinioni di coloro che si chiamano romantici, posto che non sieno antiche, certo hanno radici antichissime, e con del istrumenti d'antichissimo uso si possono abbattere e sradicare»²⁰; «[...] stimo che agitando le opinioni del Breme verrò anche a tentare i fondamenti delle opinioni romantiche, se bene queste sono così confuse e gregge e scombinata e in gran parte ripugnanti che bisogna quasi assalirle a una a una»²¹.

Leopardi confuta le posizioni romantiche in maniera perentoria contestando in particolar modo quel rapporto tra poesia, natura e sensi che i romantici vogliono sviare, accusandoli di preferire «al commercio coi sensi» in poesia, all'imitazione della natura, la modernità che sta facendo breccia nella cultura occidentale, una nuova estetica, insomma, che nella celebrazione rozzo, del turpe, del mostruoso, così come si stanno definendo nella letteratura nordica, eclissa la bellezza classica greca.

Segnaliamo alcuni brani fondamentali:

¹⁹ G. Leopardi, *op. cit.*, p. 969.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per i quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto; e strascarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica, ragionevole e spirituale. Dice il Cavaliere che la smania poetica degli antichi veniva soprattutto dall'ignoranza, per la quale maravigliandosi *balordamente* d'ogni cosa, [...] pigliarono argomento di poesia da qualunque accidente, [...] e soggiunge che presentemente, avendo gli uomini considerate e imparate, e intendendo e conoscendo e distinguendo tante cose, ed essendo persuasi e certi di tante verità, *nelle facoltà loro non sono, [...] compatibili insieme e contemporanei questi due effetti, l'intuizione logica e il prestigio favoloso: smagata è dunque di questa immaginazione la mente dell'uomo*. Ora da queste cose, [...] segue necessariamente che la poesia non potendo più ingannare gli uomini, non deve più fingere né mentire, ma bisogna che sempre vada dietro alla ragione e alla verità²².

Poco più avanti:

[...] i romantici sono andati in cerca fra la gentaglia presente di ciascheduna classe, e specialmente fra il popolaccio, di quelle più strane e pazze e ridicole e vili e superstiziose opinioni e novelle che si potevano trovare, e di queste hanno fatto materia di poesia; e quello che è più mirabile, intantoché maledicevano l'uso delle favole greche, hanno inzeppate ne' versi loro quante favole turche, arabe, persiane, indiane, scandinave, celtiche hanno voluto, quasi che *l'intuizione logica* che col *prestigio favoloso* della Grecia non può stare, con quello dell'oriente e del settentrione potesse stare²³.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.* pp. 969-970.

L'interpretazione di Martegiani si affianca perciò alle numerose altrettante letture romantiche leopardiane dell'epoca, fondate su emotività e sentimento, a scapito di una critica fondata sul testo.

A distanza di secoli, la natura per così dire romantica di Leopardi continua ad affascinare gli studiosi. In un recente studio, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, pubblicato per i tipi di Quodlibet nel 2019, Franco D'Intino insiste sul Romanticismo leopardiano attraverso l'analisi di alcune categorie romantiche proprie del movimento europeo.

Senza scendere nel dettaglio delle sue analisi, in un passaggio significativo D'Intino sostiene che i romantici siano accomunati dal «desiderio di comprendere il “tutto”, ma sono ben consapevoli del fallimento che li attende, o delle strade nuove, incognite, che debbono imboccare e percorrere»²⁴.

L'intuizione è interessante perché focalizza il concetto di «totalità» in ambito gnoseologico e il relativo scacco cui l'uomo, per l'intellettuale romantico, è destinato. Lo stesso scacco cui è destinato anche l'uomo leopardiano, vicino alla filosofia sensistica e materialistica, estranea alla *welthanschauung* romantica.

Diventa perciò interessante riflettere su questo doppio scacco, comparando le due prospettive filosofiche, senza perdere di vista l'esito della speculazione leopardiana, con un occhio alle fonti e agli autori illuministi che in quella speculazione hanno lasciato un segno, o potrebbero averlo fatto, comprese

²⁴ F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet Studio, Macerata 2019, p. 12.

alcune fonti scientifiche: John Locke²⁵, Paul Henri Thiry D'Holbach²⁶, Antoine- Laurent de Lavoisier²⁷.

L'annotazione che abbiamo scelto in questo breve saggio, come *input* per successive analisi, senza perciò pretese di affrontare una riflessione critica che meriterebbe e necessiterebbe di più spazio, è in chiusura dello *Zibaldone*, ed è evidente la distanza dalle filosofie romantiche.

Il Recanatese scrive: «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte»²⁸.

²⁵ Cfr. B. Martinelli, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Carocci, Roma 2003.

²⁶ Cfr. P. Villani, *Il D'Holbach dell'ultimo Leopardi. Tra materialismo e pessimismo*, La Città del Sole, Reggio Calabria 1996. Se è ancora dubbia la lettura da parte di Leopardi de *Le Systheme de la nature* di D'Holbach, è certo che nel gennaio 1825, a Bologna, legge *Le bon sens*; cfr. G. Leopardi, *Elenchi di letture* in Id., *op. cit.*, p. 1118.

²⁷ Sordoni, *Il giovane Leopardi, la chimica e la storia naturale*, prefazione di Andrea Battistini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018. Sulle letture chimiche giovanili leopardiani si era già espresso Gaspare Polizzi; cfr. G. Polizzi, *Leopardi e «le ragioni della verità»*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, prefazione di Remo Bodei, Carocci, Roma 2003; Id., «...per le forze eterne della materia...». *Natura e Scienza in Giacomo Leopardi*, Franco Angeli, Milano 2008; Id., *Io sono quella che tu fuggi. Leopardi e la natura*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2015.

²⁸ Leopardi, *Zibaldone*, premessa di Emanuele Trevi, indici filologici di Marco Dondero, indice tematico e analitico di Marco Dondero e Wanda Marra, Newton&Compton, Roma 2005, p.961, [4525].

Di fronte ai confini gnoseologici insuperabili per l'uomo, in un contesto esistenziale e naturalistico soggetto alla potenza inesauribile di una Natura madre e carnefice dei propri prodotti, si potrebbe immaginare un «Tutto» leopardiano come «Umanità» contrapposta alla stessa Natura.

Un'Umanità come «Totalità», un insieme di molecole inscindibili, di individui di una stessa specie in lotta perenne contro una forza indifferente al genere umano – atomo nell'universo²⁹ – che può solo concedersi un illusorio, perenne tentativo di difesa sotto il segno di una collaborazione solidale, dall'immagine di una ginestra, solitaria e titanica – come un eroe romantico, su uno sfondo materialistico – destinata a soccombere.

Valentina Sordoni

SOMMARIO

Lo studio analizza il ruolo del romanticismo leopardiano nel saggio di Gina Martegiani *Il Romanticismo italiano non esiste*, prendendo in considerazione contraddizioni e suggestioni che la studiosa propone.

SUMMARY

This study analyses the role that the Romanticism of Giacomo Leopardi plays in Gina Martegiani's essay *Il Romanticismo italiano non*

²⁹ In più luoghi Leopardi definisce la Terra, e per estensione l'uomo, «granel di sabbia». Cfr. G. Leopardi, *Il Copernico. Dialogo*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*: «granellino di sabbia», p. 587; Id., *La ginestra, o il fiore del deserto*, vv. 190-191: «in questo oscuro / granel di sabbia, il qual di terra ha nome [...]», in *ibid.*, p. 205.

esiste, by taking into consideration the contradictions and suggestions she proposes.



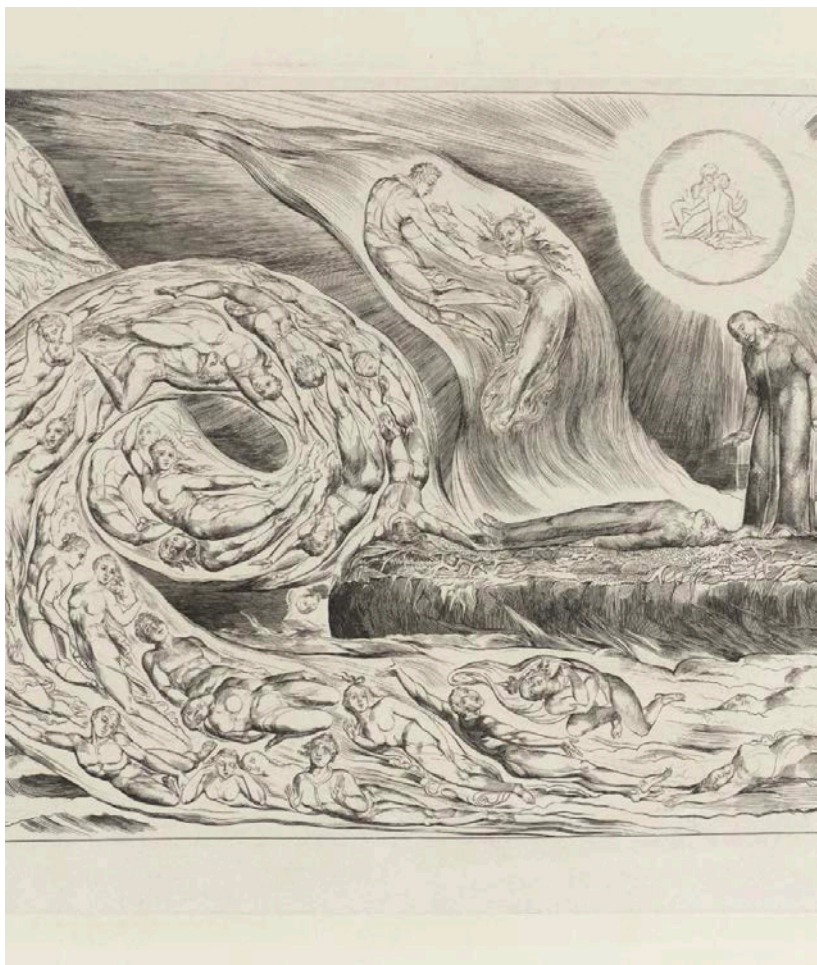
(Tav. 1) Francesco Hayez, *I profughi di Parga*, 1831.



(Tav. 2) Henry Fuseli, *Paolo und Francesca*, 1805.



(Tav. 3) Henry Fuseli, *Dante observing the Soaring of Souls of Paolo and Francesca*, 1818.



William Blake, *The Whirlwind of Lovers*, 1826.



John Flaxmann, *La bocca mi baciò tutto tremante*, 1802.

Sezione miscellanea

V. *Un romanzo pastorale del primo Seicento: l'Arcadia felice (1605) di Lucrezia Marinella*

di Maria Di Maro

Nel capitolo dedicato alla prosa del Seicento nella *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, Quinto Marini sottolinea il carattere complesso e ambiguo del romanzo barocco¹ riconoscendo la difficoltà di ricondurre tali prodotti culturali sotto un'unica etichetta e «un solo giudizio riduttivo, specie se nascono da un impegno di ammodernamento o di superamento dei modelli»². La struttura narrativa aperta e la possibilità di fondere più generi e tradizioni assicurano il successo immediato del romanzo tra i lettori di «ogni grado e condizione»³, complici

¹ «Uno sguardo d'insieme sulla prosa narrativa del Seicento mostra caratteri di forte continuità con il passato, ma anche fortissimi intenti innovativi, tanto che molti autori abitualmente etichettati come tradizionalisti o "imitatori", alla luce di studi più attenti e specifici, appaiono oggi in una più complessa articolazione di tensioni e di sforzi verso il superamento dei modelli e in direzione di nuove interessanti forme del narrare», Q. Marini, *La prosa narrativa*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. X, Salerno editrice, Roma 1997, pp. 989-1056, p. 989.

² *Ibid.*, p. 990.

³ Sul finire del secolo, Giovanni Maria Versari, nella prefazione al romanzo *Cavaliere d'honore*, sottolinea il successo ottenuto dal nuovo genere, ora «al colmo di sua perfezione provetta», riconosce come suo scopo quello di «dilettare i leggitori, per sollevarli dalle faticose applicazioni o della mente o del corpo» e indica l'eterogeneo gruppo

anche la proliferazione della stampa, l'espansione del mercato libraio e la diffusione del sapere attraverso le Accademie. Tra queste, la veneziana Accademia degli Incogniti diede un impulso decisivo allo sviluppo e alla diffusione del nuovo genere prosaico: l'incognito Giovan Francesco Biondi, del resto, è l'autore del primo romanzo italiano⁴ *L'Eromena*⁵, pubblicato a Venezia, presso lo stampatore ducale Antonio Pinelli, nel 1624. Nella storia di Polimero e Metaneone si possono individuare gli

di lettori a cui si rivolge: «ogni grado e condizione di persone sì dotte come mediocri e anche idiote», G.M. Versari, *Il Cavaliere d'honore*, Capasso, Velletri 1673. Sulla prefazione cfr. L. Spera, *Gli Incogniti di Venezia tra moda e pubblico / «Dilettare i leggitori»: Versari e il Cavaliere d'honore / Appendice. Prefazione al Cavaliere d'honore*, in *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma 2008.

⁴ «La nascita del romanzo secentesco ha formalmente almeno tre padri: Francesco Biondi, Ferdinando Donno e Giovan Battista Manzini, a cui aggiungerei il Francesco Pona della Lucerna [...] Questi quattro scrittori fondano il romanzo moderno secondo quattro indicazioni diverse: Biondi riallaccia i nodi del poema cavalleresco e inaugura il filone erotico-avventuroso che avrà molto successo; Donno, sebbene con risultati minori, fonda il romanzo intimista e di scavo degli affetti; Manzini fonda il romanzo religioso; e infine Pona, a cavallo tra romanzo e novella, inaugura la narrazione fantastica, drammatica e morale», S. Morando, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento*, in *Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. Alfano-F. de Cristofaro, vol. I, Carocci, Roma 2018, pp. 83-104, a cui rimando per la bibliografia aggiornata. La citazione è a pp. 86-87.

⁵ Cfr. P. De Lorenzo, *L'"Eromena" di Giovan Francesco Biondi: osservazioni narratologiche e considerazioni critiche*, in *Studi secenteschi*, LV, 2014, pp. 81-104.

elementi principali sviluppati dalla narrativa secentesca: commistione di codici (epico-cavalleresco, pastorale, amoroso), intersezione tra temi avventurosi, politici e sentimentali, uso dell'intreccio a episodi e sovrapposizione di trame e di vicende, stile discorsivo basato su formule ripetitive e di impatto per il lettore⁶.

Queste caratteristiche, tuttavia, sono indubitabili anche in un'opera precedente di vent'anni al romanzo del dalmata. Si tratta dell'*Arcadia felice*⁷ di Lucrezia Marinella, pubblicata sempre a Venezia nel 1605 presso l'editore Ciotti: il romanzo pastorale presenta in forma embrionale la struttura narrativa dei romanzi barocchi. La sua autrice è tra le scrittrici più originali del

⁶ Per l'analisi delle strutture narrative si veda il lavoro, seppure datato, di M. Fantuzzi, *Meccanismi narrativi nel romanzo barocco*, Antenore, Padova 1975. Per una visione complessiva del genere cfr. *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Ricciardi, Napoli 1960 e A.N. Mancini, *Il romanzo del Seicento. Saggio di bibliografia. Parte I e parte II*, in *Studi secenteschi*, XI-XII, 1970-1971, pp. 205-74 e 443-89.

⁷ Il romanzo si legge in edizione moderna: L. Marinella, *Arcadia felice*, a cura di F. Lavocat, Olschki, Firenze 1998 (D'ora in poi citerò con la sigla *Arcadia felice*). Già la studiosa francese segnala l'assenza di Marinella nei repertori del romanzo barocco e in generale negli studi principali sull'argomento (cfr. F. Lavocat, *Introduzione*, in *ibid.*, p. VII). Aggiungo che l'opera della veneziana non è segnalata né da Quinto Marini né da Simona Morando.

XVII secolo⁸: figlia del medico Giovanni Marinelli⁹, Lucrezia cresce in un'ambiente stimolante, ha la possibilità di studiare i numerosi volumi della biblioteca paterna, ha intensi rapporti con l'*intelligenza veneziana*¹⁰ e segue da vicino i dibattiti culturali più accesi del suo tempo¹¹. La sua formazione, insolita per

⁸ Per un quadro complessivo cfr. V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011; D. De Liso, *Tra le scritture femminili del Seicento: prime indagini*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Argo, Lecce 2019, pp. 460-474.

⁹ Cfr. F. Cirilli, *Marinelli, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2008, *ad vocem*.

¹⁰ Le soglie dei suoi lavori rivelano un forte legame con vari membri dell'Accademia Veneziana, come Boncio Leoni, il presidente (un sonetto d'encomio si legge in L. Marinella, *Colomba Sacra*, Ciotti, Venezia 1595, p. 5) o Lucio Scarano, il segretario (dedicatario de *La nobiltà e l'eccellenza delle donne*). Va anche segnalato che Giovanni Battista Ciotti, non solo editore ma anche firmatario dell'*Avvertimento ai lettori* dell'*Arcadia felice*, è il tipografo ufficiale dell'Accademia. Sull'Accademia cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, L. Cappelli, Bologna 1930, pp. 444-46. Sull'attività del senese cfr. D.E. Rhodes, *Giovanni Battista Ciotti (1562-1627?): publisher extraordinary at Venice*, Marcianum press, Venezia 2013.

¹¹ Marinella è una delle prime donne a intervenire in prima persona nella *querelle des femmes* e ad affermare senza mezzi termini la superiorità del sesso femminile. Sull'argomento cfr. P. Malpezzi Price, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and their feminist work*, in *Italian culture*, XII, 1994, pp. 201-214; S. Kolsky, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in *The Modern Language Review*, XCVI, 4, 2001, pp. 973-

una donna nel contesto della riforma post-tridentina¹², si riflette nell'estesa produzione letteraria in cui domina una vasta gamma di generi – religioso, lirico, epico, trattatistico, esegetico – e tratta argomenti innovativi¹³. Infatti, l'*Arcadia felice* presenta

989; P. Malpezzi Price-C. Ristaino, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (NJ) 2008. Mi si permetta, infine, di rimandare al mio contributo M. Di Maro, «Parlo con coloro che hanno poco sale in zucca e che se ne vanno alla cieca»: la Nobiltà et l'eccellenza delle donne di Lucrezia Marinelli, in *Debating the Querelle des femmes. Literature, theatre and education*, a cura di M. Arriaga Florez-D. Del Maestro-M.M. Clavijo-E.M. Moreno Lago, vol. I, Szczecin 2018, pp. 223-234.

¹² Cfr. G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1979 e *Donne, filosofia e cultura nel Seicento*, a cura di P. Totaro, CNR, Roma 1999.

¹³ Lucrezia Marinelli (Venezia 1571 – Venezia 1653) è autrice di varie opere in prosa e in versi: agiografie, rime sacre, un poema allegorico-filosofico (*Amore innamorato et impazzato*, Venezia 1598), un poema epico (*L'Enrico*, Imberti, Venezia 1635) e un trattato in prosa sulla condizione femminile (*Essortazioni alle donne*, Valvasense, Venezia 1645). È, tuttavia, nota per la sua partecipazione alla *querelle des femmes* con il trattato filogino *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (Ciotti, Firenze 1600). Sono numerosi gli studi sulla veneziana. Per un quadro complessivo della sua produzione e della sua personalità artistica cfr. P. Malpezzi Price, *Lucrezia Marinella (1571-1653)*, in *Italian Women Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook*, edited by R. Russell, Greenwood, Westport (CT) 1994, pp. 234-241; S. Kolsky, *The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-1653): The Constraints of Gender and the Writing Woman*, in *Ritual, Images, and Words: Varieties of Cultural Expressions in Late Medieval and Early Modern Europe*,

due caratteristiche che contraddistinguono l'intera produzione di Marinella, quali l'inclinazione allo sperimentalismo e la volontà di evadere da canoni prestabiliti. In *primis*, la scelta di scrivere un romanzo pastorale è insolita perché si tratta di un genere non praticato in Italia¹⁴ e superato per fama e consenso dal dramma pastorale. Marinella giustifica la sua decisione nella lettera prefatoria a Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova, dedicataria del romanzo:

Onde mi ho data a credere, che ne ancor forse queste mie boschereccie fatiche sdegherà; e ne mostra segno al mondo se sprezza o gradisce gli altrui componimenti, quando fa comparire in sontuosa scena le pastorali azioni con non più veduta liberalità e splendidezza¹⁵.

L'autrice, dunque, riconosce la popolarità della tematica bucolica, ormai al centro dei gusti del pubblico sia mantovano

edited by F.W. Kent-C. Zika, Brepols, Turnhout 2005, pp. 325-342; P. Malpezzi Price-C. Ristaino, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, cit.; *A portrait of renaissance feminist: Lucrezia Marinella's life and works*, a cura di A. Cagnolati, Aracne, Roma 2013. Segnalo, infine, la recentissima edizione inglese (aprile 2020) del poema allegorico-filosofico di Lucrezia Marinella, *Love Enamored and Driven Mad*, edited by M.G Stampino-J.E. Gomez, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Toronto 2020, a cui rimando per la bibliografia aggiornata.

¹⁴ Il romanzo pastorale conosce una discreta fortuna in Spagna e in Francia. Lavocat insiste più volte nel suo commento all'*Arcadia felice* sulla vicinanza tra il romanzo della veneziana e i suoi corrispettivi europei, primo tra tutti la *Diana* di Jorge Montemayor.

¹⁵ L. Marinella, *Arcadia felice*, cit., p. 1.

che veneziano grazie al successo raggiunto dal dramma pastorale e dalla favola per musica dopo la consacrazione da parte di Torquato Tasso e Giovan Battista Guarini. Rispetto alle colleghe che si cimentano con questo genere¹⁶, Marinella preferisce la forma romanzo debitrice della tradizione legata all'*Arcadia* di Sannazaro: pur inserendo parti in versi¹⁷, presenti in misura minore rispetto al modello, l'autrice si distacca introducendo nell'atemporale e statica cornice bucolica veri e propri intrecci romanzeschi. Il romanzo oltre a rispecchiare i gusti tematici della corte mantovana, spettatrice dei nuovi esperimenti melodrammatici di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi, è vicino anche alle preferenze dei rappresentanti del potere della Repubblica Veneziana. Il doge Marino Grimani (1595-1605), infatti, è promotore di un'intensissima attività drammatica: nei quattro banchetti annuali¹⁸ offerti per legge ai più illustri senatori e magistrati della Repubblica, gli spettacoli – sopravvivono trentotto

¹⁶ Per la sola città di Venezia vanno segnalati i drammi pastorali di Maddalena Campiglia (*Flori*, 1588), Isabella Canali Andreini (*Mirtilla*, 1588) e Valeria Miani (*Amorosa speranza*, 1604). Sull'argomento cfr. V. Cox, *Arcadian Adventures: Women Writers and Pastoral Drama*, in Ead., *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011, pp. 92-118.

¹⁷ Nel romanzo sono inserite: tre tenzoni in endecasillabi sdruccioli, su modello di Sannazaro; una canzonetta in endecasillabi e settenari con ritornello; una canzone e sei madrigali.

¹⁸ I banchetti tenuti dal Doge erano solo una parte dell'elaborate festività che animavano quattro celebrazioni religiose: la festa di San Marco (25 aprile), patrono di Venezia; l'Ascensione (quaranta giorni dopo Pasqua), abbinata alla cerimonia civica del matrimonio tra il

testi quasi tutti in forma anonima¹⁹ – sono in maggioranza favole pastorali. È possibile che Marinella, vicina ai circoli del potere e della cultura, tentasse di contribuire alle celebrazioni come già aveva fatto qualche anno prima Moderata Fonte²⁰ con un altro doge (Nicolò da Ponte) o che – d'accordo con Lavocat – sperasse che il suo romanzo «desse luogo ad eventuali adattamenti teatrali»²¹ oggi perduti. La tematica pastorale, inoltre, consente di camuffare le proprie vicende personali e di trovare una via di fuga dalla realtà urbana, sicuramente stretta per una donna che prova a rivendicare la sua indipendenza nel *milieu* misogino post-controriforma. La forma romanzo, invece, permette alla veneziana di staccarsi dalle convenzioni coeve e di dimostrare la

mare e la città; la festa dei santi Vito e Modesto (15 giugno) e la festa di Santo Stefano. Sull'argomento cfr. L. Urban, *Banchetti veneziani dal Rinascimento al 1797*, Strategy & people, Venezia 2007.

¹⁹ Cfr. J. Shiff, *Rhetoric at Play: Pastoral Entertainments at the Banquets of Doge Marino Grimani, 1595-1605*, tesi di dottorato, University of California, Berkeley 1989; Id., "Are the Grimani Banquet Plays 'Rappresentazioni Musicali'? A Reappraisal," in *Studi Musicali*, XIX, 1, 1990, pp. 71-89; Id., *Venetian State Theater and the Games of Siena 1595-1605*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 1992.

²⁰ Cfr. C. Quaintance, *Le Feste written by Moderata Fonte*, in *Scenes from Italian Convent Life 1480-1680: An Anthology of Theatrical Texts and Contexts*, edited by E.B. Weaver, Longo editore, Ravenna 2009, pp. 193-231.

²¹ F. Lavocat, *Introduzione*, in L. Marinella, *Arcadia felice*, cit., p. XVII.

sua abilità con i ferri del mestiere gareggiando con i modelli e le fonti della sua *Arcadia felice*²².

Il romanzo mostra l'intreccio tra vari piani narrativi tipico dei romanzi barocchi successivi. Il primo piano, che costituisce il tronco principale da cui si ramificano le storie secondarie, ruota intorno al ritiro in Arcadia dell'imperatore Diocleziano²³ in seguito alla sua abdicazione nel 305. Nel primo libro è raccontato l'arrivo dell'imperatore e sono descritti, con dovizia di particolari, il suo palazzo e il suo giardino. Nella seconda parte sono illustrati i giochi sportivi organizzati per celebrare il

²² Nell'*Avvertimento ai lettori*, Giovan Battista Ciotti, oltre a riconoscere la destinazione colta dell'opera che «per leggiadria di stile, per ornato modo di parlare e nobiltà di invenzione è degna di essere da ognu'uno letta», indica «gli antichi poeti» e i «nobili prosatori» da lei seguiti come: Omero, Virgilio, Ovidio, Petrarca, Ariosto, Tasso, Guarini; ma anche Boccaccio e Bembo, *ibid.*, pp. 3-4.

²³ Lavocat si interroga sulla figura dell'imperatore romano proponendo varie ipotesi, che lei stessa definisce «non del tutto convincenti» (Ead., *Introduzione*, in *ibid.*, p. XXV-XXX), per identificare l'evento storico a cui eventualmente rimanderebbe il romanzo. Agli eventi storici richiamati dalla studiosa francese – Enrico III a Mantova nel 1570 o Venezia nel 1574, l'arciduca Massimiliano nella Repubblica nel 1603 o la vicenda umana e politica di Carlo V – si può aggiungere un ulteriore avvenimento: l'arrivo del duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga nel 1603 per partecipare alle relazioni diplomatiche con l'ambasceria persiana guidata da Fethi Bey. Escluderei, tuttavia, l'ipotesi di un romanzo a chiave e riconoscerei in Diocleziano semplicemente l'esempio dell'uomo stoico che rinuncia al potere in favore di una vita tranquilla. Lavocat, inoltre, sottolinea la novità introdotta da Marinella nella scelta dell'ambientazione storica lontana da quella di chi scrive, contrariamente alle convenzioni della pastorale sia in versi che in prosa.

romano e il suo seguito – il prigioniero indiano Ismaelle e il senatore romano Tiberio. Nella terza, la sezione più dispersiva, Diocleziano visita il giardino del mago-scienziato Erimeno; nella quarta e ultima parte, infine, l'imperatore si reca dalla ninfa profetica Erato per conoscere il suo futuro. Il primo piano narrativo, insomma, è perfettamente ascrivibile alla tradizione arcadica inaugurata da Sannazaro²⁴. In ogni sezione del romanzo, però, il racconto principale, caratterizzato da un andamento narrativo lento e da una prosa tendente al lirico ricca di espedienti retorici²⁵, è interrotto da vicende secondarie, che presentano *in nuce* gli intrecci narrativi propri del romanzo barocco e uno stile rapido ed efficace.

Il racconto delle celebrazioni e delle pratiche dei pastori è interrotto, in ordine, dalle vicende di Uranio, Ersilia/o, Erimeno, Corimbo, Erato e Fileno. Uranio e Corimbo sono gli unici due pastori protagonisti di una vicenda sentimentale, in un mondo bucolico in cui, contrariamente alle convenzioni del genere, l'amore occupa una posizione secondaria e non viene mai trattato nel suo aspetto erotico. Infatti, il primo si libera facilmente dalle catene amorose grazie ai consigli neostoici di Silvano che lo invita a far prevalere la ragione sul sentimento; il secondo cura sé stesso con ricette, al limite tra scienza medica e pratica magica, suggerite dalla ninfa Erato. La profetessa, la cui vicenda occupa la quarta parte e si intreccia con il destino di Corimbo, predice il futuro a Diocleziano e al suo *entourage* ed è

²⁴ Per i rapporti con il prosimetro del napoletano rimando al commento di Lavocat.

²⁵ Abbondano anafore, antitesi, perifrasi, iperboli, poliptoti, polisindeti, ridondanze, chiasmi ed ossimori.

protagonista di un viaggio nei regni dell'oltretomba²⁶. Le storie secondarie, del resto, permettono di oltrepassare i margini del tempo storico e dello spazio imprecisato in cui convenzionalmente è collocato il regno di Arcadia come accade anche nella vicenda di Erimeno: il bellissimo giardino delle meraviglie, la cui descrizione occupa la terza parte, è pieno di macchine e automi che permettono di accogliere in Arcadia il futuro rappresentato dalle nuove scoperte scientifiche²⁷. Fileno, invece, catapulte il lettore, e i pastori, nell'esotico regno di Orano e tra le battaglie dei pirati. Il ritrovato figlio di Opilio, uno dei quattro padri d'Arcadia²⁸, è protagonista di una storia degna dei ro-

²⁶ Cfr. S. McHugh, *A Guided Tour of Heaven and Hell: The Otherworldly Journey in Chiara Matraini and Lucrezia Marinella*, in *Early Modern Women*, IX, 1, 2014, pp. 25-46.

²⁷ Marinella descrive il meccanismo illusorio di una camera oscura, il sistema ingegneristico di una fontana e un automa capace di cantare. Anche in altre opere, la veneziana fa cenno alla scienza e alla magia naturale coeva. Sull'argomento cfr. M.K. Ray, *Scientific Culture and the Renaissance Querelle des Femmes: Moderata Fonte and Lucrezia Marinella*, in *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Harvard University Press, Cambridge 2015, pp. 93-110. Il rapporto tra Marinella e il contesto scientifico meriterebbe altre indagini.

²⁸ Montano, Opilio, Silvano e Damone, i quattro semidei che, grazie alla loro virtù e alla loro stirpe, governano l'Arcadia, dividono il potere con Diocleziano creando una specie di aristocrazia elettiva ispirata al governo veneziano. Per la questione rimando a Lavocat, *Introduzione*, in L. Marinella, *Arcadia felice*, cit., pp. LVI-LIX. Aggiungo che la struttura politica del regno d'Arcadia probabilmente richiama anche la riforma politica promossa da Diocleziano che prevedeva la divisione del potere imperiale tra vari collaboratori.

manzi bizantini: rapito da fanciullo da un gruppo di «masnadieri», venduto ad un capitano di ventura e schiavo del principe arabo Algazelle, Fileno riesce a cambiare il suo destino e si guadagna lo *status* di uomo libero diventando un fedele soldato del re d'Orano perché «quante volte Algazelle mi mandò a pericolose battaglie, tante volte vincitor tornava»²⁹, racconta ai suoi interlocutori. Come molti protagonisti dei romanzi antichi, il giovane trasforma la sua sorte grazie all'esercizio dell'onore e all'innata nobiltà d'animo: infatti, il morente Agazelle, colpito in battaglia, nomina proprio Fileno come suo successore e gli concede in moglie la figlia Lesbinia. Ora,

passato era un anno, ch'io mi ritrovava Re d'Oran, quando mi spinse l'amore ch'io portava al padre e l'amore ch'io portava alla Patria mia, benché mi ritenessero le bellezze e le lagrime della moglie, a rivedere l'uno e l'altra. Onde io desiderando che Arcadia mi vedesse riccamente pomposo, e pomposamente riguardevole [...] ³⁰.

Insomma, Fileno non vuole trovare qui riposo dalla realtà urbana o dalla sofferenza d'amore, ma mostrare alla sua terra d'origine la posizione raggiunta al di fuori delle sue abitudini pastorali: l'*Arcadia* non è più una via di fuga, ma patria in cui riabbracciare i propri affetti.

Anche per il personaggio di Ersilia/o il regno arcadico assume dei significati diversi rispetto ai modelli tradizionali. La sua storia, del resto, rappresenta una delle trame narrative più interessanti e ben strutturate dell'*Arcadia felice*. Infatti, se le vicende dei personaggi appena descritti sono relegate alle sezioni

²⁹ *Ibid.* p. 192.

³⁰ *Ibid.*, pp. 104-105.

secondarie di cui sono protagonisti, il personaggio di Ersilia/o, che scopriremo essere una donna travestita da pastore, le sue azioni in Arcadia e la sua storia occupano più sezioni del romanzo e si intrecciano con il primo piano narrativo. L'importanza data a questo personaggio è riconoscibile dalle tecniche usate da Marinella: l'autrice, infatti, insiste sulla caratterizzazione del personaggio e sull'eccezionalità del suo valore. Il lettore incontra Ersilio già nelle prime pagine del romanzo, dove è descritto attraverso una lunga, sentita e dettagliata presentazione:

Pendevano ad Ersilio fin sopra il bianco collo le belle chiome, simili in tutto a quell'oro, che chiude il ridente giglio fra le sua odorate foglie; ridevali nel volto la soavità di una piacevol aria, in cui le fresche rose quasi nel puro candor di ligustri fiammeggiavano con dolce fuoco, non meno lampeggiavano gli occhi suoi fra gli ostri e le nevi del viso, che facciano i chiari diamanti feriti dall'acceso lume del sole meridiano. Ne' moti, nel sembiante, nel portamento e nelle parole era tutto leggiadria, tutto grazia, tutto vaghezza e tutto amore; e benché fosse forestiero e fosse giovane servo, nondimento per la benignità della sua natura, per lo suo valore, da pochi superato per la vivacità di un pronto ingegno, da' più valorosi e nobili giovani amato ed onorato era³¹.

Introdotta sin da subito sotto sembianze maschili, il servo e forestiero possiede tutte le caratteristiche per essere apprezzato dai pastori e diventare un degno membro del regno di Arcadia. L'attenzione mostrata in questa descrizione – nessun altro pastore gode di un ritratto così dettagliato – è una spia te-

³¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

stuale che anticipa al lettore il ruolo non secondario da lui occupato. Infatti, Ersilio si distingue nei giochi sportivi organizzati in occasione dei festeggiamenti per l'imperatore romano, accolti nella seconda parte: dopo aver aperto le celebrazioni con una danza di coppia con Corimbo, al limite tra il ballo di corte e la sua versione atletica³², vince la gara di tiro con l'arco³³ e riceve in dono un paio di coturni, calzature romane solitamente indossate dalle dame. Questo dono insolito è l'unico indumento che allude alla reale identità di Ersilio, sempre abilmente nascosta dalla narratrice fino al disvelamento finale. Partecipa e vince anche la gara di corsa³⁴, dalla cui fatica non sembra provato e l'episodio viene usato da Marinella come occasione per sottolineare di nuovo la sua bellezza e la sua nobiltà:

³² I due «porgeano diletto ed insieme stupore a' riguardati». Sull'episodio cfr. F. Lavocat, *La chaîne mystérieuse: Danser en arcadie et en utopie*, in *Sociopoétique de la danse*, a cura di A. Montandon, Anthropos, Paris 1998, pp. 81-97.

³³ «[...] quando Ersilio chiamato Apollo in su aiuto fece volar la sua pennuta saetta e ferì a punto nel petto del fuggitivo augello, il quale aspramente trafitto lasciando l'anima in cielo venne a cadere fra 'l verde dell'erbe, quasi falla di neve sparsa di fiammaggianti rose. Allora rimbombarono i monti a' gridi ed alle lodi date al vincitore», L. Marinella, *Arcadia felice*, cit., p. 58.

³⁴ «Più di tutti famoso era Ersilio nel corso; e vedendolo a muovere i presti passi per l'ampio prato, avresti detto che senza dubbio egli sarebbe ito sopra le timide onde del enfiato mare, e sopra la fresca morbidezza de' fiori senza offenderli [...] ed incominciò con tanta velocità il corso, che'io agguagliarlo a quello de' presti cervi, o de' liberi pardi non oserei, e forse men ratto sarebbe stato il volo delle pennutte saette. Ond'io credo, che senza gittar pomi d'oro avrebbe di gran lunga superato la velocissima Atlanta», *ibid.*, p.68.

[...] aggiungeva grazia il vivo ed il lucido del suo onorato sudore alla bellissima faccia, la quale riscaldata dalla fatica si poteva assomigliare ad una rosa piena delle rugiade dell'aurora, e la sua virtù più mirabile si mostrava nel bello e nel grazioso del suo corpo; ed ogni suoi atto, ogni sua operazione teneva in se non so che di reale, onde ogn'uno, ed allo stesso Diocleziano, pareva ad un certo modo che fosse sforzato ad amarlo³⁵.

In Arcadia, dunque, Ersilia eccelle nei giochi, negli sport e in tutte le attività stereotipicamente associate agli uomini. Anche in questo caso, i termini della descrizione, sempre in bilico tra elogio fisico e elogio morale, anticipano la rivelazione e rendono Ersilia la perfetta abitante d'Arcadia, almeno fino a quando il suo destino favorevole improvvisamente cambia³⁶ – le trame dei romanzi bizantini sono costruite sulla natura mutevole della fortuna – perché viene accusata, con giusta causa, di aver disobbedito alle leggi di Diana, promettendo la mano a due «gioviette nobili di bellezze ed illustri di virtù»³⁷. La fanciulla si riconosce colpevole ed è costretta a scegliere tra la pena di morte e il disvelamento della propria identità: alla fine, preferisce la seconda opzione e comincia a raccontare la sua storia al cospetto di Diocleziano, trovatosi lì per caso³⁸, del sommo Sacerdote e di un manipolo di pastori.

³⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 77-80.

³⁷ *Ibid.*, p.80.

³⁸ «A punto nello stesso tempo ch'egli giunse, giunse tratto dal caso il magnanimo Eroe Romano, il quale a diporto se ne andava, senza altra compagnia eccetto quella di un suo domestico ma feroce cane», *ibid.*, p. 79.

Ersilia, la cui vicenda echeggia le storie dei romanzi antichi, è la sfortunata principessa d'Epiro: il padre, perso in «troppa tenera età», muore in un naufragio³⁹ e la madre Eurinia, che dopo la morte del marito «con prudenza, giudizio e con giustizia governava i soggetti popoli e da loro amata fedelmente e riverita era», viene uccisa dal geloso cognato Oronte. L'«inimico zio», poi, avido di potere, condanna Ersilia a morte e la getta in un torrente. La fanciulla, tuttavia, riesce a sopravvivere grazie all'aiuto di una serva che le procura abiti pastorali e la guida in Arcadia, dove, sotto mentite spoglie, si presenta come un giovane romano fuggito dalla guerra. La dettagliata descrizione delle sue tristi vicende colpisce gli ascoltatori, i quali stentano a credere alla vera identità del pastore che è eccelso nei giochi arcadici e si è sempre distinto per il suo duro lavoro come servo di Montano. La sua vera natura, però, è inaccettabile per il mondo pastorale: Ersilia non può più continuare a mantenere i privilegi maschili (passeggiare di notte, assistere alle assemblee pubbliche, partecipare ai giochi sportivi, intrattenere tenzoni poetiche con i compagni, portare al pascolo il gregge) e deve vestirsi, su ordine del sommo Sacerdote e di Diocleziano, secondo il suo genere.

La vicenda di Ersilia, insomma, ripropone tutti gli stilemi narrativi del romanzo bizantino: il racconto principale è sospeso per far spazio alla storia secondaria, la quale è innestata da una richiesta esplicita di spiegazioni. La narrazione distesa, affidata alla voce di un narratore extradiegetico e con focalizzazione interna, avviene dinanzi al silenzio sospeso degli udenti che hanno il compito di ascoltare, giudicare la vicenda dal punto di vista

³⁹ La tempesta, *topos* dei romanzi bizantini, è descritta con dovizia di particolari da Marinella. Cfr. *ibid.*, pp. 82-83.

morale e compatire, consolare e soccorrere la vittima. Tuttavia, rispetto al modello classico, la protagonista di questa storia secondaria non vince⁴⁰. Del resto, il suo ingresso in Arcadia sovverte le tradizionali norme del genere – come già visto per Fileno – perché Ersilia non fugge da sofferenze d'amore ma da problemi politici: in pericolo di vita riconosce il regno bucolico come l'unica opzione per salvarsi e liberarsi dalle costrizioni sociali, politiche e morali la cui natura femminile impone. Invece, quando svela la sua vera identità, l'Arcadia diventa una prigione che ricorda alla protagonista, e soprattutto all'autrice, l'impossibilità di superare completamente i limiti imposti alle donne dall'androgina società, ideale o reale, in cui vivono⁴¹.

Esulando dalle tematiche protofemministe, prevedibili per l'autrice di un fortunatissimo trattato filogino quale *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, alcune sezioni dell'*Arcadia felice* anticipano, in forma rudimentale ma potenzialmente corretta, i principali aspetti formali del romanzo barocco. Infatti, se è indubbio riconoscere in quest'opera l'uso del repertorio bucolico

⁴⁰ La ritroviamo alla fine del romanzo mentre gode amaramente delle gioie d'Arcadia. Cfr. L. Marinella, *Arcadia felice*, cit., pp. 195-196.

⁴¹ Paola Malpezzi Price e Christine Ristaino, che propongono una lettura femminista di tutta la produzione di Marinella, insistono sulla centralità delle questioni sul genere nel romanzo affidate alle storie e alle vicende dei personaggi di Ersilia, Canente (la ninfa scelta per intonare il canto celebrativo per Diocleziano) ed Erato. Su Ersilia, le due studiose riconoscono che «Marinella's attempt to overcome gender differences by creating an androgynous character that combines the best qualities and privileges of both genders is bound to fail as a result of the religious, social, and literary conditions of her time», in P. Malpezzi Price-C. Ristaino, *Lucrezia Marinella and the "Querelle des Femmes" in Seventeenth-Century Italy*, cit., p. 37.

come una «grammatica espressiva [per] affrontare temi attuali, encomiastici, politici o privati»⁴² e riflettere sulla possibilità di sovvertire le relazioni sociali e politiche tra uomini e donne⁴³, Marinella ha soprattutto il merito di individuare *ante litteram* le potenzialità dell'uso di procedimenti narrativi nella prosa, debitori del poema epico-cavalleresco e della riscoperta del romanzo antico⁴⁴, anticipando in alcune pagine i complessi intrecci narrativi che renderanno popolare un prodotto culturale di successo, che di lì a poco si cristallizzerà in un codice ben fisso e ripetibile, quale il romanzo. Questi meriti, tuttavia, non permettono di riconoscere una certa compiutezza strutturale nell'*Arcadia felice*; al contrario, si tratta di un testo che guarda a troppi modelli – bucolico, drammatico, cavalleresco, classico – senza riuscire ad appropriarsi di una caratteristica univoca e a dotarsi di una precisa identità e che mostra molti limiti nello scheletro complessivo dell'anatomia narrativa. Infatti, alcune sezioni del romanzo sono di difficile lettura: la terza parte, ad esempio, è composta da un numero elevatissimo di sequenze descrittive, che producono un ritmo narrativo statico, monotono e a tratti

⁴² A. Di Benedetto, *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca in Italia*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXIII, 1996, pp. 481-514, p. 495.

⁴³ Josephine Roberts individua negli scritti pastorali muliebri la volontà di sperimentare il sistema sociale ampliando il campo d'azione dei personaggi femminili: il mondo bucolico, infatti, è visto come un rifugio sicuro per riflettere sulla propria vita. Cfr. J. Roberts, *Deciphering Women's Pastoral: Coded Language in Wrot's Love's Victory*, in *Representing Women in Renaissance England*, edited by C.J. Summers-T.L. Peabworth, University of Missouri Press, Columbia 1997, pp. 163-174.

⁴⁴ Cfr. E. Ardissino, *Il Seicento*, Il Mulino, Bologna 2005.

ripetitivo, e rendono tediosa la lettura, specialmente se si confronta questo stile narrativo poco efficace con l'ultima sezione della seconda parte che, come visto sopra, ospita la vivace (sia in senso tematico che strutturale) storia di Ersilia. Tuttavia, i limiti riconosciuti con giusta ragione a questo esercizio narrativo non devono oscurare i suoi caratteri innovativi: sviluppo dell'intreccio ad episodi, linearità della trama e spiccata inventiva autoriale.

In particolare, le modalità del racconto delle vicende della principessa d'Epiro – e in misura minore la storia di Fileno – permettono di indicare l'*Arcadia felice* come un antenato del romanzo barocco. La sua autrice accoglie le novità culturali che si respirano a Venezia⁴⁵ producendo un testo unico, difficilmente inquadrabile in un canone preciso, e meritevole di essere riconosciuto come un prodotto ancestrale della narrativa italiana.

Maria Di Maro

⁴⁵ La capitale della Serenissima detiene la leadership editoriale nel settore. Sull'argomento cfr. S. Calabrese-A. De Blasio-E. Menetti, *L'ascesa del romanzo (XVII-XVIII secolo)*, in *Atlante della letteratura italiana. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, vol. II, Einaudi, Torino 2011, pp. 493-507.

SOMMARIO

L'*Arcadia felice* di Lucrezia Marinelli è un romanzo pastorale pubblicato a Venezia nel 1605 presso l'editore Ciotti. Il testo, in cui è raccontato il viaggio in Arcadia dell'imperatore Diocleziano dopo la sua abdicazione nel 305, presenta alcune caratteristiche peculiari. Ne sono un esempio, l'inserimento di veri intrecci narrativi nella staticità del paesaggio bucolico, che anticipano in forma embrionale gli sviluppi del romanzo barocco italiano; o l'ambientazione della vicenda in un periodo storico lontano da quello di chi scrive, contrariamente alle convenzioni della pastorale sia in versi che in prosa. Il contributo propone di analizzare gli aspetti romanzeschi dell'*Arcadia felice* e inserire questo testo pastorale anticonvenzionale nel panorama letterario coevo.

SUMMARY

Lucrezia Marinelli's *Arcadia felice* is a pastoral novel by Giovan Battista Ciotti, published in Venice in 1605. It is about the story of Emperor Diocletian's journey to Arcadia after his abdication in 305 and presents some peculiar characteristics. An example of these is the insertion of narrative plots in the static nature of the bucolic landscape, which anticipates, in an embryonic form, the developments of the Italian Baroque novel; or the setting of the story in a historical period far from that of the writer, contrary to the pastoral conventions. The paper proposes to analyze the romance aspects of *Arcadia felice* and includes this unconventional pastoral text in the contemporary literary panorama.

VI. L'assenza di Enea: Ungaretti e gli «stati d'animo» di una disillusione

di Daniele Maria Pegorari

A partire dall'accordo tonale impostato da Leone Piccioni nella sua edizione di *Vita d'un uomo* (in un saggio tanto informato sulle varianti, quanto elusivo e pigro – bisognerà pur dirlo – sulla loro ermeneutica) si stabilisce nel canone interpretativo di Ungaretti il *topos* della salda coerenza di un poeta che ha mirato all'assolutezza della poesia e alla sublimazione della finitudine umana nell'accesso a un paradiso di senso¹. Il poeta avrebbe colto, così, il suo bersaglio, senza battute d'arresto, attraverso un *labor limae* ossessivo, soprattutto sul piano metrico. La stessa precocità del suo progetto di *Vita d'un uomo* (per il quale sin dal 1942 i suoi primi due libri e via via i successivi saranno stampati sotto questo titolo generale) sarebbe – e in effetti è – il segno di un'idea della scrittura come ricomposizione petrarchista (e sabiana) dei frammenti dell'anima dentro una misura letterario-religiosa che li supera e li connota quasi sacralmente². È questo, appunto, uno statuto possibile per un poeta che intraveda per sé un destino orfico.

¹ L. Piccioni, *Le origini della "Terra Promessa"*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969, pp. 427-464.

² Soprattutto sulla storia di questo libro verte non a caso il saggio di M. Allegri, *"Vita d'un Uomo" di Giuseppe Ungaretti*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV: *Il Novecento*, tomo I: *L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, pp. 431-461.

Ma se questo è il destino sperato, se questo è lo statuto, se questa è l'intenzione, non è detto che questa sia stata la realtà storica e dell'uomo Ungaretti e della sua effettiva qualità poetica. A mio avviso, è forse giunto il momento di riconsiderare la poesia di Ungaretti sotto la specie di un fallimento³ che, mentre ne addita il referto nei flebilissimi testi lasciati incompiuti per più di un ventennio (quello che culmina con la morte dell'autore giusto cinquant'anni fa), d'altra parte può far pienamente risaltare il suo primo e il suo terzo libro (*L'Allegria* e *Il Dolore*) che, proprio perché tragicamente "occasionati", sono i più potenti, i più veri, i più dispettosamente renitenti alle astuzie cerebrali dell'orfismo. Infatti, a vanificare quella pretesa coerenza astrattiva, di cui dicevo all'inizio e che è cominciata col *Sentimento del Tempo*, ci sono l'autenticità e la realtà esperienziale del *Dolore*, che ci riportano alla necessità umana dell'*Allegria*⁴. Ciò

³ Pur allineandosi alla formula della «traiettoria di estrema coerenza, senza fratture o pentimenti» (p. 3177), Portinari si chiede: «La storia, il dramma è andato oltre le intenzioni del poeta? È certo che, alla fine, nel susseguirsi di emblemi e simboli di una disfatta irrecuperabile suona perfino ironico il titolo di *La Terra Promessa*. È semmai una terra desolata», F. Portinari, *Giuseppe Ungaretti*, par. 6, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. Grana, vol. IV, Marzorati, Milano 1979, pp. 3177-3188, p. 3186.

⁴ È lo stesso poeta a testimoniare, alla Columbia University, che l'esperienza bruciante del terzo libro era stata di ostacolo al compimento della *Terra Promessa*: «C'era una tragedia nel mondo, c'era anche una mia tragedia che mi aveva colpito nei miei particolari affetti, e naturalmente le ricerche di pura poesia dovevano cedere il posto alle angosce, ai tormenti di quegli anni», G. Ungaretti, *Note a La Terra Promessa*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 545-567, p. 549.

rende per sempre inadempibile *La Terra Promessa*, incompiuta come opera, irraggiungibile come miraggio neo-romantico.

Nel poema abortito l'autore, pur aspirando a reincarnare Enea (come già aveva fatto, aveva saputo e potuto fare la chiara coscienza ideologica di Dante), non arriva a dargli compiutezza di figura. Lo spazio, tutto quel poco spazio che all'ipotesto dell'*Eneide* è concesso, è preso da Palinuro e da Didone⁵: da Palinuro che rappresenta il culmine della risemantizzazione cristiana del mito di Enea (in quanto martire sacrificato in un rito pagano, affinché la volontà divina compia il destino del progenitore di Roma) e da Didone che rappresenta (per esplicita auto-esegesi di Ungaretti confidata a Piccioni) la «natura» che si oppone alla «morale», «l'ultimo fremito della gioventù» che vorrebbe ostinarsi a non riconoscere la superiorità del tempo provvidenziale, la materia corruttibile non ancora riscattata dalla sostanza assoluta e invariabile di Dio. Non si è mai voluto ammettere che qui è già tutto il fallimento di quel quarto libro agognato.

Il poema di questo Enea postremo viene tradito dalle sue figure marginali – Didone e Palinuro, appunto – che, nell'economia narrativa della fonte latina, sono, rispettivamente, l'impedimento da rimuovere e l'aiutante che muore per far risplendere il successo del protagonista. All'interno della forma epica che li ha generati, l'amante e il nocchiero sono entrambe vittime sacri-

⁵ Una rassegna dei parallelismi fra i *frammenti* di Ungaretti e l'ipotesto virgiliano (con rilevanti richiami alla bibliografia secondaria precedente) è proposta da S. Sconocchia, *Ungaretti e i classici latini: Lucrezio e Virgilio*, in AA.VV., *Ungaretti e i classici*, atti del convegno di Ancona, 30-31 maggio 1989, Studium, Roma 1993, pp. 59-90.

ficali – l’abbandonata e l’insepolto – il cui rilievo patetico è concesso solo alla luce del finale trionfo dell’eroe, che può così giustificare e riscattare gli errori compiuti da lui o dai compagni (l’errore della seduzione, l’errore dell’addormentamento)⁶. Ma l’attrazione fatale di Ungaretti per questi due personaggi, cui consegue l’inaspettata fuoriuscita dal campo visivo dell’eroe semidivino, è l’indizio di un deragliamento, o forse di più. Potrebbe essere, infatti, l’inconsapevole ammissione di una sfiducia nella reincarnazione poetico-ideologica di Enea e, dunque, della irraggiungibilità di una qualsivoglia *terra promessa*.

Se, infatti, le vicissitudini di Didone e Palinuro costituiscono, nel capolavoro di Virgilio, una sorta di “ciclo dei vinti” che deve lasciare inalterato il disegno storicistico generale (il progresso che va dalla patria perduta alla fondazione di un impero, in virtù di una protezione religiosa), lo sguardo del *vecchio* Ungaretti che si fissa sulla potenza medusèa dei due “vinti” dimostra che qualcosa di grave – più di quanto non abbia voluto dare a vedere il poeta – è accaduto nel suo itinerario orfico. È accaduto che nel frattempo *Il Dolore*, col suo duplice carico di lutti privati e collettivi (un carico perfettamente speculare a quello biografico e storico dell’*Allegria*), non ha semplicemente sospeso il cammino del poeta/pastore verso *L’Isola* (la più felice

⁶ «Ungaretti, then, evokes the very last moments in the lives of these two characters of Virgil. Both are intensely aware of their own failure: Dido has failed to hold on to what she most loved; Palinurus has failed to reach the goal he most desired, his “terra promessa”», così M. Hanne in un imprescindibile lavoro sulle fonti virgiliane nell’opera del Nostro: *Ungaretti’s “La Terra Promessa” and the “Aeneid”*, in *Italica*, L, 1, 1973, pp. 3-25, p. 3.

delle invenzioni orfiche di *Sentimento del Tempo*)⁷, imponendo di conseguenza un'anticipazione editoriale, come, d'altra parte, tante volte è accaduto nella letteratura italiana del Novecento: si pensi a *Le ceneri di Gramsci* rispetto a *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, a *Memoriale* rispetto a *La strada per Roma*, a *Nel magma* rispetto a *Dal fondo delle campagne*⁸. Piuttosto penso che *Il Dolore* abbia costituito un'ipoteca permanente sull'attuabilità di una poetica novecentesca della "provvidenza" (che è una provvidenza insieme letteraria, religiosa e politica), lasciando che il poeta si avvittasse in un'ossessione compositiva tormentata e nondimeno inconcludente.

L'irruenza della storia (minuscola e maiuscola), che al più giovane e già più grande Luzi suggerisce negli anni Quaranta di imboccare un sentiero ben più fecondo di rapporti fra responsabilità umana e fuggevolezza del senso, per Ungaretti è invece motivo per riportarsi al rimpianto tipicamente simbolista, laforguiano e ancor più mallarmeano: nella *Canzone*, che fa da prologo al poema incompiuto e *descrive lo stato d'animo del*

⁷ G. Ungaretti, *L'Isola* (1925), in *Sentimento del Tempo* (1936), poi in Id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 99-196, p. 114: «A una proda ove sera era perenne / Di anziane selve assortite, scese, / E s'inoltrò / E lo richiamò rumore di penne / [...] Ritornato a salire vide / Ch'era una ninfa e dormiva / Ritta abbracciata a un olmo».

⁸ Pasolini compose *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* fra il 1943 e il 1949, ma lo pubblicò nel 1958, un anno dopo *Le ceneri di Gramsci*; Volponi, preso dall'urgenza civile di *Memoriale* (1962), accantonò l'inedito romanzo d'esordio addirittura fin quasi alla fine dei suoi giorni, pubblicandolo nel 1991 col titolo *La strada per Roma*. Per motivazioni non diverse Luzi pospose alla prima edizione di *Nel magma* (1963) quella di *Dal fondo delle campagne*, raccolta composta a partire dalla morte della madre, avvenuta il 9 maggio 1959.

poeta, il ritorno di un amore iridescente deve con enorme fatica e senza alcuna garanzia di successo giocarsi la sorte col tempo umano, fatto di natura e di azione, che erige «muri» capaci di nascondere la verità e di imprigionare l'anima⁹. Si tratta di una pregiudiziale platonica – la verità contro la realtà, lo spirito contro la materia, la quiete contro il movimento, cui si aggiunge, con Heidegger, l'autenticità contro la caduta – che proprio Luzi si era incaricato sin dal 1941 di denunciare come *un'illusione*¹⁰.

Né si può sorvolare, come fosse un accidente o un azzardo dell'ispirazione combinatoria, sull'inopinata apparizione, proprio nel "prologo" di questa irrisolta e impossibile riscrittura dell'*Eneide*, di Ulisse, colui che è l'anti-Enea *par excellence*, come già aveva intuito Dante che intorno a questa contrapposizione aveva costruito tutta la dinamica del canto xxvi dell'*Inferno*: mi riferisco, ovviamente, a quella specie di interferenza psicologica per cui Ungaretti – che sta tentando di rimodellarsi sull'immagine di Enea – dice di sé: «D'Itaca varco le fuggenti mura», peraltro variando significativamente una fonte virgiliana che gli era ben nota. All'inizio del libro VI dell'*Eneide*, infatti, il principe troiano, ormai giunto a Cuma, sta rispondendo a

⁹ G. Ungaretti, *Canzone. Descrive lo stato d'animo del poeta*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., p. 241: «Estenuandosi in iridi echi, amore / Dall'aereo greto trasali sorpreso / Roseo facendo il buio e, in quel colore, / Più d'ogni vita un arco, il sonno, teso. // Preda dell'impalpabile propagine / Di muri, eterni dei minuti eredi, / Sempre ci esclude più, la prima immagine».

¹⁰ *Un'illusione platonica* si intitolava un noto saggio sul *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, pubblicato da Luzi nei volumi *Un'illusione platonica e altri saggi*, Ed. di Rivoluzione, Firenze 1941; poi Boni, Bologna 1972; e in *Naturalizza del poeta*, a cura di G. Quiriconi, Garzanti, Milano 1995, pp. 32-41.

un'esortazione del dio Apollo e così conclude il succinto riepilogo del suo viaggio: «finalmente abbiamo ora colto le coste fuggenti d'Italia»¹¹. È quasi il sospiro di sollievo dell'eroe che crede di aver scampato ormai ogni pericolo e ancora non sa quali avventure e quali battaglie dovrà sopportare prima che con i suoi compagni possa stabilirsi nel Lazio. Non si sarebbe potuta dare un'occasione migliore perché Ungaretti, appoggiandosi all'autorità della sua fonte, associasse l'Italia alla *terra promessa* da lui desiderata sin dagli anni Dieci.

E invece, come per un improvviso disturbo del campo magnetico della letteratura, ecco che la bussola impazzita della sua memoria punta ora non al mito religioso di Enea – un mito latino poi cristianizzato – ma a quello di Ulisse, meno disponibile a sollecitazioni moralistiche. L'inopinata sostituzione di «Italia» con «Itaca», se può giustificarsi all'interno di un prezioso tessuto mitografico nel quale trova posto il *topos* della patria ritrovata al termine di lunghe peregrinazioni geografiche e di divagazioni morali¹², dall'altra corrode dall'interno il mito più religiosamente rilevante della patria “superiore”, raggiunta al termine di un viaggio non circolare, come quello di Ulisse, ma a spirale, come quello a cui appunto è destinato Enea: dalla piccola patria della casualità anagrafica alla grande patria additata dalla provvidenza, dalla deiezione nel mondo al ripristino dell'innocenza primigenia.

¹¹ P. Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. Scarcia, introduzione di A. La Penna, libro VI, Bur, Milano 2008, v. 61, pp. 604-605: «*iam tandem Italiae fugientis prendimus oras*».

¹² Cfr. L. Martellini, *Ungaretti e l'immagine di Ulisse*, in AA.VV., *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 103-118.

Di quella originaria ricerca di assolutezza orfica – infine vanificata – permangono, nei *frammenti* del poema, alcune tracce, persino al livello dello schema rimico del *Recitativo di Palinuro*, dove la tecnica della sestina petrarchesca sembra la più adatta a riprodurre un paradigma dialettico che avrebbe dovuto essere sotteso a tutto il poema¹³; Ungaretti lo avrebbe agevolmente ricavato dal suo modello, in cui l'eroicità del protagonista è messa a repentaglio dal ripiegamento privato, ma poi tanto l'eroicità quanto il ripiegamento vengono superati dalla gloria spirituale. Le sei parole-rima che scandiscono le sestine – furia, sonno, onde, pace, emblema, mortale – a mio avviso si riconducono a tre coppie sostanzialmente sinonimiche¹⁴: furia-onde (una coppia che traduce il tumulto delle passioni umane),

¹³ La valenza 'segnalitica' di questa scelta metrica fu segnalata già da A. Mandelbaum, *Ungaretti's "La Terra Promessa": A Commentary and Some Examples*, in *Poetry*, LXXXVIII, 3, 1956, pp. 168-174, p. 169: «this canzone and the sestina of Palinurus witness the incarnation by Ungaretti of Petrarch's formal heritage, the homage of a poet so individual as Ungaretti to a tradition the best of which he has never betrayed».

¹⁴ Compatibile con questa mia proposta è quella di abbinamento non sinonimico ma oppositivo, avanzata da Paglia: furia-sonno, onde-pace, emblema-mortale; le due interpretazioni, nonché negarsi, si rafforzano reciprocamente, tant'è che anche lui suggerisce la similarità di «furia» e «onde». Ma poi non condivido la sua aggiunta di un'ulteriore coppia simile, sonno-pace: non plausibile, poiché tanto nella fonte virgiliana quanto nella riscrittura ungarettiana il «sonno» che prende Palinuro lo conduce alla «morte», non alla «pace». Cfr. L. Paglia, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal "Sentimento del tempo" al "Taccuino del Vecchio")*, Le Monnier, Firenze 2009, pp. 168-203, p. 198.

sonno-mortale (una coppia che configura la tentazione dell'abbandono alla finitudine umana) e pace-emblema (una coppia che rappresenta la sublimazione intellettuale, insieme letteraria e religiosa, della condizione mortale). Mi pare che nel succedersi vorticoso delle sei combinazioni possibili di queste parole-rima il poeta cerchi una via metrica, per così, dire, alla dialettica di tesi, antitesi e sintesi, culminante non a caso nell'immagine degli ultimi quattro versi (è il periodo sintattico nel quale sono coinvolti l'ultimo verso della sesta sestina e la terzina di congedo), in cui si dà corpo alla metamorfosi di Palinuro in scoglio, e non è chi non veda il paradosso destinale di un nocchiero trasformato in un sasso immobile: e infatti egli si era appena definito un «Piloto vinto».

Questi sono i versi finali: «Ma nelle vene già impiettriva furia // Crescente d'ultimo e più arcano sonno, / E più su d'onde e emblema della pace / Così divenni furia non mortale»¹⁵. Qui Ungaretti operava un transito dall'anestetizzazione delle passioni («impiettriva furia») alla loro sublimazione metafisica («furia non mortale»), in virtù del ribaltamento valoriale di quello stesso «sonno» che nella vicenda di Palinuro era stato motivo di distrazione e naufragio¹⁶; ma ora esso è «più arcano sonno», cioè è una condizione di segno diverso, attratta in una nuova positività grazie al tocco divino che ha fatto di Palinuro l'«emblema della pace» (e così le due parole-rima più positive sono definitivamente saldate in un solo sintagma). Palinuro, che,

¹⁵ G. Ungaretti, *Recitativo di Palinuro*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 250-251.

¹⁶ M.C. Papini, *Lettura del "Recitativo di Palinuro" di Giuseppe Ungaretti*, in *la Modernità letteraria*, I, 2008, pp. 109-119.

quanto più il poeta perde la scia di Enea, tanto più tende a sostituirsi a quest'ultimo come specchio di identificazione, è l'allegoria dell'espunzione dell'individuo da una concezione evolutiva del tempo. Isolato nella scena della propria morte, Palinuro rappresenta, non il trionfo di colui che porta a compimento il volere divino (carattere che sarebbe stato proprio di Enea), bensì la mineralizzazione dell'uomo, il suo sconcerto dinanzi alle sventure della vita privata e di quella storica; che è la condizione esistenziale nella quale si trovava Ungaretti negli anni del *Dolore*.

Ciò si intende bene se si osserva il seguente sottile passaggio di questo impossibile poema, le *Variazioni su nulla*: il *nulla* qui è proprio il tempo umano, oggettivato nell'impalpabile e «muto» trascorrere della «sabbia» da un bulbo all'altro della «clessidra» e designato sempre con termini che rinviano alla semantica funebre: il «carnato che muore», i «lividi dell'alba», «il nonnulla che trascorre»¹⁷.

Anche dando ragione a Carlo Ossola, circa il fatto che *variazioni su nulla* siano da intendersi quelle create dalla scrittura – mossa da quella stessa «mano in ombra» che volge «la clessidra», cioè che non solo lascia che il tempo scorra inesorabile, ma lo può anche invertire, attraverso gli artifici della memoria¹⁸ – rimane la considerazione desolata che alla poesia riesca la magia di creare solo un'illusoria ed effimera consistenza di quel «nulla» che è la vita umana. Per questa funzione Ungaretti aveva recuperato da par suo un sublime petrarchismo,

¹⁷ G. Ungaretti, *Variazioni su nulla*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., p. 252.

¹⁸ Cfr. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino-W. Pedullà, vol. XII, Motta-l'Espresso, Milano-Roma 2004, pp. 856-901, p. 891.

«Trionfo della fama», che era il titolo originariamente dato alla *Canzone* incipitaria, nell'anticipazione apparsa sulla *Rassegna d'Italia* nel 1949. La «fama», dunque, avrebbe dovuto essere, secondo Ungaretti, la capacità sublimatrice e orfica della poesia, che sopravvive non solo all'amore (di Didone) e alla pudicizia (di Enea), ma anche alla morte (di Palinuro). È evidente che il petrarchismo suggeriva a Ungaretti di ripartire da qui, dalla potenza della Fama-Poesia che sa reagire al «greto» oblioso del Lete (evocato nelle prime tre strofe), per accettare poi la dolorosa consunzione del tempo e approdare a quella sola *terra promessa* che avrebbe dovuto contare, quella sognata e creduta per tutta la vita: il trionfo dell'eternità.

Il tema del tempo, che, dilatandosi, avrebbe vanificato il raggiungimento di ogni meta, era già accennato ai vv. 10-12 della *Canzone*, sebbene tanto involuti¹⁹, ma il poeta forse cercava di nascondere a se stesso che, come ben sapeva il suo amato Mallarmé, non c'è poesia senza l'umano e ogni fuga dall'opacità della natura per tentare l'impresa dell'assoluto comporta la rinuncia alla condizione essenziale della poesia, che perlopiù conosce le parole dell'amore, della virtù e della morte, ma affonda nel *nulla* quanto più la si spinga nei territori dell'azzardo. Così, intrepidamente partito dal «Trionfo della fama», cioè della poesia, presto Ungaretti dovette più modestamente ripiegare sul titolo denotativo che conosciamo, *Canzone*, per poi ammutolire nelle *Variazioni su nulla*, dopo aver rammemorato le sorti degli infelici Didone e Palinuro, che per il successo di Enea furono immolati.

¹⁹ G. Ungaretti, *Canzone*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., p. 241: «Nell'ora credula, quando, la quiete / Stanca, da dissepolti arborescenze / Riestesi misura delle mete».

Né si può sorvolare sul *Segreto del poeta*, il penultimo frammento, che compare solo a partire dalla seconda edizione del 1954 e dunque deve ritenersi estraneo all'originario progetto del poema²⁰; e allora sarà indicativo che in quest'unica apparizione eventuale del poeta nelle vesti di Enea, questi non ha proprio nulla del prode navigante, del destinato alla *terra promessa*, la quale miticamente si associa sempre a una dimensione luminosa, perché è quella più adatta all'avvenire (laddove invece la memoria del passato di solito si configura come tenebrosa, ctonia, poiché prossima alla relazione con l'assente). Privato di ogni residuo di solarità, qui il poeta dichiara di poter sussistere solo in una dimensione notturna, dove l'unica «luce» è quella ossimoricamente conferita alle immagini del passato, alle larve che resistono ancora un istante al loro oblio: e si tratta di un'evenienza mnestica dei gesti del povero Antonietto, dinanzi a cui un padre inconsolabile accetta di riascoltare l'antico «palpito»²¹.

Il *Finale* del poema incompiuto, poi, non lascia dubbi circa la difficoltà del poeta di tenere a freno la sua disperazione

²⁰ G. Ungaretti, *Segreto del poeta*, in *Almanacco del Cartiglio*, 1953, e in *la Fiera Letteraria*, 1° novembre 1953; poi in Id., *Vita d'un uomo: La Terra Promessa. Frammenti*, a cura di L. Piccioni, A. Mondadori, Milano 1954².

²¹ «Nella crisi che tocca l'interpretazione e gli strumenti a essa adibiti è coinvolta anche la mitologia, ora non più spendibile come tramite verso presunti archetipi metastorici e di colpo fattasi insufficiente a decifrare il paradosso della morte. La faglia apertasi con *Il Dolore*, la raccolta ispirata a quel lutto, è di quelle che inghiottono convinzioni e sicurezze», R. Drusi, *Giuseppe Ungaretti. La morte di Crono e il grido di Enea*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV: *L'età contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 263-292.

(privata, politica e letteraria, se non anche ontologica). A un Ungaretti più invecchiato che *vecchio* sta mancando tutto lo slancio positivo e permane nella sua voce solo il polo negativo, quello della peribilità estrema delle cose di natura. Non ricordo altro poeta che, partito dal *topos* del viaggio per mare come allegoria della conoscenza (e della poesia che se ne fa strumento e disciplina), abbia parlato della morte del «mare», come egli fa in questi versi: «Più non muggisce, non sussurra il mare, [...] Senza i sogni, incolore campo è il mare, [...] Fa pietà anche il mare, [...] A fumi tristi cedé il letto il mare, [...] Morto è anche lui, vedi, il mare»²². Se Enea (e dopo di lui Dante) ha raggiunto l'approdo felice, Ungaretti, a mio avviso, colpito dalla morte del figlio, dalla disillusione fascista e dal tramonto di tutte le poetiche moderniste, ne ha perso la traccia: ciò spiega la costitutiva frammentarietà del poema, condannato *ab ovo* a rimanere lacunoso, eppure mai abbandonato, ma anzi ossessivamente sottoposto a un'attività di limatura e autocommento, come di chi stia tardivamente scoprendo che non c'è canto senza quell'amore, senza quello scoglio, senza quel mare. Al fondo della *Terra Promessa* – nella sua forma editoriale definitiva – giace il segreto della sua ricusazione, come dire che la pubblicazione della sua arresa e palese incompiutezza è la deliberata confessione dell'implausibilità delle immagini che l'avevano cagionata²³, a partire da suggestioni che erano anche di natura politica.

²² G. Ungaretti, *Finale*, in Id., *Vita d'un uomo*, cit., p. 254.

²³ Rovesciando il *topos* dello sviluppo lineare della poetica ungarettiana, scrive P. Gabellone (*Giuseppe Ungaretti: la Terra promessa o i frammenti dell'Epos*, in Id., *Fra terra e cielo. Uno sguardo sui confini*,

La fascinazione ungarettiana per l'ipotesto virgiliano, infatti, non può essere stata impermeabile all'impennata che dal 1930 in poi subisce l'appropriazione del culto della romanità da parte della dittatura²⁴. Se è vero che simboli e temi della classicità facevano parte del corredo fascista sin dalla prima ora, lo è altrettanto il fatto che il loro riutilizzo diventa sistematico, organico e strategicamente programmato soprattutto nella fase più matura, quella degli anni Trenta, allorché il primo volto ideologico del fascismo, quello movimentistico, antiborghese e futuristico viene cancellato e sostituito dall'ordine calcolatore di un partito che è giunto ormai a coincidere con lo Stato e che nella Roma augustea vedeva più di un motivo ispiratore: la solidità istituzionale, l'espansione territoriale, l'eccellenza culturale, la pianificazione economica (con particolare riferimento alla questione agraria). A questa riscoperta della romanità fanno buon gioco le celebrazioni dei due bimillenni che danno occasione di colossali e capillari iniziative: nel 1930 cadeva il bimillenario

nota critica di A. Prete, Anterem, Verona 2013, pp. 39-48): «La pubblicazione della *Terra Promessa* [...] è quasi la confessione di un fallimento: [...] un libro che era l'opposto di un'opera concepita secondo la linea organica propria dell'*iter* ungarettiano. [...] Il frammento pare essere il suo destino».

²⁴ La questione è compiutamente ricostruita nel cap. II («*La più nazionale delle leggende*». *Rileggere l'«Eneide» nel ventennio fascista*, pp. 48-88) di Laura Vallortigara, «*L'epos impossibile*». *Percorsi nella ricezione dell'«Eneide» nel Novecento*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia-Université de Lausanne, 2017, consultato dal sito istituzionale ad accesso aperto dell'Università Ca' Foscari: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/10312/956075-1186406.pdf?sequence=2>.

della nascita di Virgilio (70 a.C.), nel 1937 quello della nascita di Ottaviano Augusto (63 a.C.).

Anzi si può dire che la prima delle due ricorrenze fu vis-suta – se non nelle intenzioni degli insigni latinisti che vi si adoperarono, senz'altro in quelle dell'apparato statale che la programmò – come preparatoria della seconda, in vista della costruzione di un paradigma che doveva apparire chiaro²⁵: Virgilio era stato il genio che aveva dapprima cantato la superiorità del modello familiare ed economico della campagna e poi aveva costruito il più solenne dei poemi epici della latinità, palesemente concorrendo a fondare l'ideologia della predestinazione imperiale di Roma, in quanto discendente da Enea e dai suoi compagni. Il mito della *renovatio* affidata all'allegoria del *puer* nella quarta bucolica e poi la leggenda della filiazione della *gens Julia* da Ascanio (che è il fine ultimo dell'*Eneide*) fanno di Virgilio il perfetto esemplare del letterato di corte e la sua monumentalizzazione nel 1930 è scopertamente funzionale all'additamento di un modello per la saldatura del rapporto fra gli intellettuali e il Duce²⁶. La proclamazione, poi, dell'Impero d'Etiopia il 9 maggio 1936, giusto un anno prima del bimillenario augusteo, non

²⁵ Cfr. L. Canfora, *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia virgiliana*, a cura di F. Della Corte, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1985, vol. II, pp. 469-472.

²⁶ Contro quest'uso ideologico di Virgilio si levarono poche voci, fra le quali bisogna segnalare quella dell'antifascista e latinista barese T. Fiore, che vi dedicò, in occasione del bimillenario, un libro (*La poesia di Virgilio*, Editori Laterza, Bari 1930) e un'orazione (*Commemorazione di Virgilio tenuta l'11 maggio 1930 a Perugia*, Accolti Gil, Bari 1930; poi in Id., *Dal Virgilio minore alla poesia d'Ovidio*, prefazione di P. Fedeli, Lacaita, Manduria 1987, pp. 53-69).

farà che coronare con un “eccesso di realtà” quello che la propaganda aveva già elaborato sul piano della ‘verità di regime’.

Non si può non tener conto di questo contesto, quando si pensa agli interessi virgiliani di Ungaretti, il quale aveva preso a esemplarsi sul modello di Enea: come quest’ultimo, egli si sentiva un uomo privato della terra natale (Troia per l’uno, l’Egitto per l’altro) e, come lui, avvertiva il rischio dello smarrimento (la sosta cartaginese per l’uno, quella parigina per l’altro), che non era solo la perdita dell’identità nazionale, ma era soprattutto inedia e assenza di fini. Com’è noto, questo è il motivo che origina il testo celeberrimo con cui Ungaretti aveva aperto la *plaque* e poi la sezione intitolate *Il Porto Sepolto*²⁷, una lirica nella quale, con una nettezza di giudizio persino un po’ arrogante, Ungaretti individua la motivazione del gesto dell’amico Moammed Sceab: «suicida / perché non aveva più / Patria»²⁸. Dunque il ragionamento del primo Ungaretti è che senza «Patria» si muore e, ciò che è ben peggio, si muore dimenticati (conclude, infatti, dicendo: «E forse io solo / so ancora / che visse»). Il suo arruolamento come fante sul fronte del Carso ricopre il significato – come per molti altri italiani, soprattutto di estrazione intellettuale – di una personale *nation building*, cioè di una “nazionalizzazione” non di massa, ma individuale che, rendendolo

²⁷ G. Ungaretti, *In memoria*, in *L’Allegria* (1931), poi in Id., *Vita d’un uomo*, cit., pp. 1-97, p. 21.

²⁸ Cfr. l’analisi di *In memoria* offerta da P. Cataldi, *Giuseppe Ungaretti, “Il porto sepolto”*, in *L’incipit e la tradizione letteraria italiana*, a cura di P. Guaragnella-S. De Toma, vol. IV: *Il Novecento*, Pensa Multimedia, Lecce 2013, pp. 213-218.

partecipe di una grande vicenda collettiva²⁹ (per giunta arricchita dalla retorica della IV guerra d'indipendenza e del Risorgimento da completare), lo avrebbe finalmente reso parte di un «popolo»: sono chiarissimi in tal senso non solo la semantica lustrale e battesimale de *I fiumi* (per cui l'Isonzo è l'«urna d'acqua» in cui l'uomo vecchio muore, con i «panni / sudici di guerra», e rinasce «riposato», dopo avervi ricapitolato tutto il suo passato), ma anche questi versi di *Italia*, in cui tornano gli stessi termini della divisa bellica, del riposo e della nascita: «E in questa uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre».

Giunto poi negli anni Trenta a progettare e a dare inizio a *La Terra Promessa*, Ungaretti proietta sull'Italia il mito della terra destinale di Enea, non l'eroe del vagabondaggio, ma quello dell'esilio (che è altra cosa) e ancor più del radicamento, in quanto è colui che riceve la chiamata verso un approdo che è insieme futuro e passato, ignoto e familiare, come suggeriva l'oracolo di Delo che oscuramente additava quale meta della «casa di Enea» il «grembo fecondo» dell'«antica madre»³⁰. Con qualche giustificazione che non vale certo per il solo Ungaretti, nel primo dopoguerra il reduce aveva potuto sentirsi attratto dalla prospettiva fascista, che sui temi della famiglia, della forza

²⁹ Cfr. V. Traversi, *Suggestioni d'Africa e tradizione letteraria nel "Porto Sepolto"*, in *Incroci*, IV, 7, 2003, pp. 79-95.

³⁰ Così risponde Apollo ad Anchise che lo aveva interpellato: «*Dardanidae duri, quae vos a stirpe parentum / prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto / accipiet reduces: antiquam exquirite matrem / Hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris*», P. Virgilio Marone, *Eneide*, cit., libro III, vv. 94-97, p. 408.

e della patria costruiva la sua iniziale immagine suadente, proprio nel momento in cui al *Sentimento del Tempo* Ungaretti affidava il compito di uno sviluppo cristiano, neo-simbolista e orfico, come rassicurato, ormai, circa la sua primaria esigenza di identità nazionale³¹.

Per quella coerenza che Piccioni attribuiva all'itinerario del poeta, questi, chiuso il *Sentimento del Tempo*, mise immediatamente mano a *La Terra Promessa*, in cui l'approdo allo spazio protetto della poesia si sarebbe dovuto colorare delle suggestioni virgiliane e nazionaliste che egli trovava ampiamente disponibili nelle atmosfere neoclassiciste del tempo e che abbracciò con slancio anche politico. Ma poi accadde qualcosa che spezzò per sempre questa fiducia. Come il raffreddamento del suo marxismo impedirà a Pasolini di portare a compimento il disegno di una riscrittura attualizzante dell'*Inferno* (lasciando lo scrittore in balia della riflessione sulla sua stessa debolezza, di che è segno la nevrosi dello sdoppiamento che caratterizza *La Divina Mimesis*)³², così la sopraggiunta disillusione di Ungaretti dinanzi al fascismo, unita alla disgrazia per la morte del figlio Antonietto renderà rapidamente inattuale la riscrittura dell'*Eneide*. La *terra promessa* diventerà, semmai, il nome di un miraggio, di un'illusione da denunciare, più che di un Eden cui ricondursi, e questo spiegherebbe perché non il principe

³¹ Sul tema del viaggio «come incontro dell'Italia o scoperta della propria 'nazionalità'», cfr. R. Gennaro, *Giuseppe Ungaretti tra fiumi, mari e naufragi*, in *Civiltà italiana*, II, 2002, pp. 39-47.

³² Alla questione è dedicato il paragrafo *La compiuta incompletezza dell'ultimo Pasolini*, in D.M. Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009, pp. 224-235.

troiano, ma le vittime del suo miraggio – Didone e Palinuro – attraggono infine l'attenzione del poeta e sono le sole figure che riescano ad attingere una qualche compiutezza lirico-drammatica.

Un ulteriore distanziamento dal modello virgiliano si deve registrare negli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, che costituiscono gran parte del *Taccuino del Vecchio*, e si articolano come un poemetto di ventisette strofe, redatte anch'esse in un tempo lunghissimo (dal 1952 al 1960)³³, come i frammenti del precedente poema incompiuto, evocato esplicitamente dal titolo, eppure ormai privo di qualunque riferimento all'*Eneide*. Se è vero che trentuno di quei versi (raggruppati in cinque strofe) compaiono in un manoscritto col titolo *Cori descrittivi di stati d'animo d'Enea*, riprodotto anastaticamente in un'edizione anglo-italo-americana di *Life of a man* del 1958 a cura di Allen Mandelbaum, qui l'ipotesi virgiliana appare ormai più che sbiadito, direi proprio cancellato e negato. E la finale eliminazione del nome dell'eroe dal titolo in tutte le edizioni a stampa è la prova che il *vecchio* poeta non se la sente più di parlare per l'interposta figura di Enea. Il confermato riferimento alla *terra promessa* è, se non ironico, certamente palinodico, cioè dimostrativo di un convincimento finale ormai capovolto.

Gli *Ultimi cori*, infatti, in luogo del trionfale approdo al destino di conquista, propongono il ritorno al mito del deserto,

³³ Il commento più precoce, ma molto parziale, agli *Ultimi cori per la Terra Promessa* mi risulta essere quello svolto da Debenedetti nel 1960 durante le sue lezioni romane, allorché ne parlò come di «una primizia», G. Debenedetti, *Ungaretti*, in Id., *La poesia del Novecento. Quaderni inediti*, introduzione di P.P. Pasolini, Garzanti, Milano 1974, 1988³, pp. 67-104, p. 86 ss.

del vagabondaggio permanente, del nomadismo accettato come sola sorte possibile, al punto che si affacciano prepotenti e fasciose le allusioni al paesaggio egiziano³⁴: «Verso meta si fugge: / Chi la conoscerà? // Non d'Itaca si sogna / Smarriti in vario mare, / Ma va la mira al Sinai sopra sabbie / Che novera monotone giornate» (strofa 4)³⁵. Ancora una volta dobbiamo constatare l'interferenza del mito omerico, così radicalmente inconciliabile con quello virgiliano, per l'anelito al ritorno circolare nella patria d'origine – dopo una vita di errori ed empietà riscattate a caro prezzo – laddove la *pietas* di Enea consisteva, invece, nell'accettazione della sconfitta in vista di una ricompensa “ellittica”: dislocata, ritardata, accresciuta. Ma se l'ulissismo inficiava palesemente i propositi della *Terra Promessa*, ora, negli *Ultimi cori*, è più forte l'anelito a una chiusura circolare del proprio viaggio esistenziale, con un azzeramento che lo riporti all'innocenza infantile e alle sorgenti della vita: «Darsi potrà che torni / Senza malizia, bimbo? // Con occhi che non vedano / Altro se non, nel mentre a luce guizza, / Casta l'irrequietezza della fonte?»³⁶. Il paradosso cui giunge l'anziano poeta è che, dopo aver a lungo cercato il radicamento nazionale – e averne perciò pagato un conto doppiamente salato: prima la Grande

³⁴ Sulla topica binaria della ricerca d'identità (deserto/mare) insiste E. Natale, *Giuseppe Ungaretti. Una poetica della migrazione*, in *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, III, 2005, pp. 123-131.

³⁵ Un'interpretazione in chiave veterotestamentaria di questo passo si può leggere in L. Zappella, «Sii la misura, sii il mistero»: *Giuseppe Ungaretti e la Bibbia*, in *Il mondo della Bibbia*, CXI, 2012, pp. 61-63.

³⁶ G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, strofa 21, in *Il Taccuino del Vecchio* (1961), poi in Id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 271-286, p. 279.

Guerra, poi il fascismo –, il suo immaginario ripiega sulla gioventù africana, con un esito sorprendentemente ancipite.

Da un lato gli *Ultimi cori* sono circondati da un'atmosfera da «*Triumphus mortis* sopra le rovine dei ricordi»³⁷, il che implica un'inversione rispetto allo schema petrarchesco, una regressione che è ad alto rischio di nichilismo, poiché dal Trionfo della Fama sotteso, come detto, al prologo della *Terra Promessa* l'autore non ha proceduto verso il Trionfo del Tempo (di cui peraltro aveva già sancito il superamento, in *Sentimento del tempo*, in favore dell'Eternità)³⁸, bensì – proprio perché privato ormai di ogni residua fiducia nel carattere progressivo e provvidenziale della storia – ha fatto un pericoloso passo indietro verso la contemplazione della morte. Ma dall'altro lato Ungaretti cerca di conferire a questo finale ritorno alle radici un nuovo potenziale liberatorio, insito proprio nella cultura del movimento, dell'erranza, del nomadismo. Epicentro iconico di questa ambivalenza è la strofa 24: «Mi afferri nelle grinfie azzurre il nibbio / E, all'apice del sole, / Mi lasci sulla sabbia / Cadere in pasto ai corvi. // Non porterò più sulle spalle il fango, / Mondo mi avranno il fuoco, / I rostri crocidanti / L'azzannare afroroso di sciacalli. // Poi mostrerà il beduino, / Dalla sabbia scoprendolo / Frugando col bastone, / Un ossame bianchissimo». È certamente, questa, una macabra (e un po' barocca) immagine di morte, di annientamento – persino alle spoglie del soggetto è preclusa una casa, una pietosa *terra promessa*, giacché il suo

³⁷ C. Ossola, *op. cit.*, p. 893.

³⁸ Ciò costituisce il motivo centrale della seconda sezione di *Sentimento del tempo*, “La Fine di Crono”: G. Ungaretti, *Vita d'un uomo*, cit., pp. 111-133.

corpo s'immagina spolpato da «corvi» e «sciacalli» – ma al contempo l'«ossame bianchissimo» è correlativo oggettivo di una spoliatura in cui si perde il corruttibile e il penoso dell'umano, ma da cui viene salvaguardato un residuo di purificazione³⁹.

Probabilmente si ricorderà di questa strofa Mario Luzi in un passaggio del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (cioè proprio un poema in cui il pellegrino partito per la *terra promessa* delle origini scoprirà che il vero destino del sapiente è la permanenza del viaggio, il suo sviluppo *celeste* anziché *terrestre*), in un'immagine che a mio parere è l'unico ungarettismo fra i tanti, ma troppo deboli, ipotizzati da qualche critico nell'opera del fiorentino. Si legge nel celebre frammento che chiude la sezione “Simone e il suo viaggio”: «Si fece notte. Rifulse / essa, calvaria / dilavata di me / e con me d'ogni / impurità e ogni scoria / di febbre, di turbamento. / Notte vuota, notte plenaria. / Non ero io nel niente, / però. Ero / più ancora nell'esente. / Mi pensai / salma spolpata / da piranha celestiali, / osso pulito / dall'aridità dei venti – / di rimorso / di purificazione»⁴⁰. Si può dire che nel maggiore degli ermetici, Luzi, il pericolo nichilistico sia scongiurato *ab origine* («Non ero io nel niente»), nella misura in cui gli sia sempre stata estranea l'ossessione della meta, dell'approdo, della *terra promessa*; non è un caso che Luzi sia notoriamente stato poeta più squisitamente purgatoriale che paradisiaco (cioè del cammino più che dell'approdo) e che la

³⁹ Cfr. G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, cit., strofa 24, pp. 280-281.

⁴⁰ M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Garzanti, Milano 1994, p. 147; poi in Id., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, A. Mondadori, Milano 1998, pp. 949-1131, p. 1070, apparato critico alle pp. 1744-1787, p. 1777.

sua capitale nozione di attesa sia stata l'antidoto contro ogni ipotesi di risposta (estetica, politica, religiosa) troppo rapidamente intravista. Per questo nel *Simone Martini* la consunzione del corpo non è l'atto conclusivo, ma il provvisorio momento antitetico destinato ad essere superato dal riacquisto del corpo: «la rivestita carne alleluando»⁴¹, scrive Luzi in quegli stessi versi, esplicitamente citando *Purg.* Xxx, 15.

Due scritture senili, quelle che qui ho accostato di Ungaretti (settantenne) e di Luzi (ottantenne), entrambe di chiara valenza purificatoria, tuttavia negli *Ultimi cori per la Terra Promessa* rimane più forte il turbamento per la meta agognata e infine sfumata e il destino dell'erranza pare, invero, più accettato con melanconia che cantato come rivelazione: «la poesia d'Ungaretti, come non ha saggiato la dannazione orfica della discesa all'Inferno, così non s'è aperta alla Resurrezione»⁴² e questo è riprova che per assicurarsi il diritto all'anabasi è necessario prima affrontare la catabasi, come Luzi aveva ben colto nel saggio *L'inferno e il limbo* pubblicato nel 1946 e come la tradizione Virgilio-Dante avrebbe dovuto sancire per sempre⁴³.

Ma gli abbagli, le illusioni di cui Ungaretti era stato vittima svuotano intimamente l'ipotesi di un suo modellamento

⁴¹ Per l'interpretazione di questa fonte all'interno di un organico discorso sul dantismo di Luzi cfr. D.M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Stilo, Bari 2012, pp. 173-246, p. 239.

⁴² C. Ossola, *op. cit.*, p. 893.

⁴³ Sull'attenzione riservata da Luzi a Ungaretti (un po' enfaticizzata) cfr. R. Pozzi, «*Il sentimento della tradizione*»: *Luzi legge Ungaretti*, in *Cuadernos Literarios*, XIII, 2016, pp. 71-111; poi in Ead., *Mario Luzi lettore dei poeti italiani del Novecento*, Cesati, Firenze 2017.

sull'*Eneide* e ne risolvono le inquietudini su uno schema petrarchista, così estenuato da mascherare con difficoltà la sua rever-
sione dall'Eternità alla Morte. Sarà per questo che negli *Ultimi cori* molte delle facce del poliedro in cui si è cubisticamente scomposto il poeta – e che costituiscono, appunto, i suoi *stati d'animo* – rispecchiano, anziché l'approdo felice, il volto intimo dell'antica amante che nella *Terra Promessa* emergeva virtuosisticamente nei *Cori di stati d'animo di Didone*, ora riecheggianti in un sistema di luoghi paralleli che non deve passare inosservato⁴⁴. Non mi riferisco solo al fatto che in entrambi i “monologhi interiori” – definiamoli così con qualche approssimazione – vi è memoria del passato amoroso metaforizzato in termini odeporici («Si percorre il deserto con residui / Di qualche immagine di prima in mente», *Ultimi cori*, 5 < «L'ansia ci trasportava lungo il sonno / Verso quale altro altrove?», *Cori di Didone*, v), ma al fatto che questa memoria vede convivere fuggevolezza e reiterazione dell'illusione («Un attimo interrotto, / Oltre non dura un vivere terreno: // Se s'interrompe sulla cima a un Sinai, / La legge a chi rimane si rinnova, / Riprende a incrudelire l'illusione», *Ultimi cori*, 6 < «E, disperato, il nostro amore effimero / Eterno freme in vele d'un indugio», *Cori di Didone*, viii)⁴⁵ e

⁴⁴ Un'analisi della sequenza più cospicua della *Terra Promessa* è proposta da R. Ceccarini, *Un caso di ipertestualità: i “Cori di Didone”*, in AA.VV., *Ungaretti e i classici*, cit., pp. 91-102.

⁴⁵ Un aspetto, quello delle distorsioni temporali nei *Cori di Didone*, che sollecitò la sperimentazione musicale elettronica di Luigi Nono nel 1958: parla, in proposito di «distorsions of 'real' time» e di «interaction of serial dimension» J.M. Guerrero, *Poetic and Spatial Dramaturgy in Nono's “Cori di Didone” (1958)*, relazione inedita letta al convegno di Venezia *La drammaturgia del suono nella musica di Luigi*

costituisce soprattutto un tormento notturno («Le ansie, che mi hai nascoste dentro gli occhi, / [...] Tenebra aggiungono al mio buio solito, / Mi fanno più non essere che notte, / Nell'urlo muto, notte», *Ultimi cori*, 10 < «Nemmeno più contrasto col macigno, / Antica notte che sugli occhi porto. // Le immagini a che prò / Per me dimenticata?», *Cori di Didone*, ix). Un'angoscia notturna che in entrambi i casi viene espressa da una soffocante espansione spaziotemporale («Da quella stella all'altra / Si carcera la notte / In turbinante vuota dismisura», *Ultimi cori*, 16 < «La sera si prolunga / Per un sospeso fuoco», *Cori di Didone*, ii).

Ma ancora di più si fanno notare le analogie sul tema della realtà come rovina, a metà strada fra *Qoèlet*⁴⁶ e nichilismo («[...] scopri / Che non è il tutto se non di macerie», *Ultimi cori*, 7 < «[...] più non sono / Se non cosa in rovina e abbandonata», *Cori di Didone*, iii) e il deprezzamento della vita («È sopravvivere alla morte, vivere?», *Ultimi cori*, 7 < «Delira il desiderio, / Nel sonno, di non essere mai nati», *Cori di Didone*, iv). Fra le macerie di una disillusione storica, tanto più cocente quanto più l'autore vi si era coinvolto col duplice slancio del «profugo»⁴⁷ e del reduce, Enea si inabissa dietro maschere meno baciata dalla

Nono, Fondazione Giorgio Cini, 13-15 giugno 2009 (consultata su academia.edu).

⁴⁶ Le tracce vetero e neo-testamentarie di *Vita d'un uomo* sono indagate da P. Baioni, *Cammina cammina ho ritrovato il pozzo d'amore. La Bibbia nella poesia di Giuseppe Ungaretti*, Aracne, Roma 2012.

⁴⁷ G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra Promessa*, cit., strofa 1, p. 273: «Tale per nostra sorte / Il viaggio che proseguo, / In un battibaleno / Esumando, inventando / Da capo a fondo il tempo, / Profugo come gli altri / Che furono, che sono, che saranno».

provvidenza, senz'altro più tragiche che epiche, ma per questo forse più autentiche e sollecitatrici di nuove interpretazioni.

Daniele Maria Pegorari

SOMMARIO

Iniziato nel 1935, il progetto di rivisitazione poetica dell'*Eneide* da parte di Ungaretti investe non solo la *plaquette* nota col titolo *La Terra Promessa*, edita solo nel 1950, ma si protrae addirittura fino al 1960, quando gli *Ultimi cori per la Terra Promessa* vengono conclusi e posti in apertura del *Taccuino del Vecchio*; nonostante il reiterato interesse per la figura di Enea, il poema rimase a uno stato estremamente frammentario. Questo saggio ricostruisce le ragioni di questo 'fallimento', ipotizzando che esse risiedano non solo nell'urgenza esistenziale rappresentata dal *Dolore* (1937-1946), ma anche nella disillusione nei confronti del fascismo che negli anni Trenta aveva strumentalizzato ed enfatizzato la politicità dell'opera di Virgilio.

SUMMARY

Started in 1935, Ungaretti's project of poetic reinterpretation of *Eneide* not only invests the *plaquette* known as *La Terra Promessa*, published in 1950, but lasts until 1960, when the *Ultimi cori per la Terra Promessa* are concluded and placed at the beginning of *Il Taccuino del Vecchio*. Despite the repeated interest in the figure of Aeneas, the poem remained in an extremely fragmentary state. This essay reconstructs the reasons for this 'failure', suggesting that they concern not only the personal suffering, portrayed in *Il Dolore* (1937-1946), but also the disillusionment with fascism, which in the 1930s exploited and emphasized the political aspect of Virgil's work.

VII. La poesia di Penna, un giorno senza tempo¹

di *Salvatore Ritrovato*

Si suppone che, abolito il tempo, l'uomo come tale perda la sua consistenza
(G. Morselli, *Dissipatio H. G.* [1977], Adelphi, Milano 2012, p. 133)

Di quel breve periodo in cui Penna aveva in animo di pubblicare con Einaudi, abbiamo un'interessante testimonianza di Natalia Ginzburg, che all'epoca lavorava presso la casa editrice torinese: «[Penna] Venne, dopo quel primo giorno, molte altre volte, ma benché venisse là con quelle bozze non mostrava d'avere un vero e ansioso desiderio che il suo libro fosse presto pubblicato. Questo non perché non volesse pubblicarlo, ma perché il tempo, come presto compresi, non esisteva o non valeva nulla per lui»². Si potrebbe dire che Penna non avesse fretta di pubblicare, ma è probabile che le poesie che aveva con sé raccolte e andava scrivendo non avessero l'impianto di un "libro", né stessero cercando il disegno compiuto di una raccolta ben strutturata, così come avviene nell'opera di molti poeti del Novecento. È come se l'opera di Penna fosse sempre in fieri, plasmata da vettori "intemporal", i quali cioè provano a mettere il tempo tra

¹ Il presente contributo è la rielaborazione del mio intervento presentato alle giornate di studio *Sandro Penna (1906-1977) quarant'anni dopo*, svoltesi a Perugia dal 5 al 6 dicembre 2017, a cura di Stefano Giovannuzzi e Sandro Gentile.

² N. Ginzburg, *Sandro Penna*, in S. Penna, *Il viaggiatore insonne*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1977, pp. 7-15, p. 8.

parentesi, più che da ragioni storiche esistenziali, per cui è possibile risalire, a profitto delle sistemazioni storicistiche, alle varie epoche o fasi (come spesso vengono chiamate) dello scrittore.

Ma esiste un'opera che non riveli la materia impalpabile della sua temporalità? Possibile che la storia, tenuta fuori dall'ambito dei soggetti scelti, delle occasioni taciute o rimosse, delle allusioni al presente, fino a giungere a una forma di "perfezione" che renda "altissimi" i "fatti minuti"³, non si insinui negli interstizi delle parole come un soffio impercettibile? Se è vero che la "contemporaneità" di un'opera (che, ricordava bene Marina Cvetaeva, «non soltanto non è nel contenuto, ma è *malgrado* il contenuto»)⁴ è di là dalle intenzioni di chi scrive, magari a suo dispetto, credo che vada comunque preso in considerazione il tentativo di una poesia che si sottrae al tempo in nome di una "misura aurea" del verso, e sembra pertanto fare i conti con un orizzonte ideale di lettori. D'altronde, alla buona sortita di tale effetto contribuisce senz'altro – e lo si vede bene in Penna – sia lo spostamento dei testi dall'una all'altra raccolta, sia la difficoltà a ricostruire, sui manoscritti, la genealogia delle singole

³ Così P. Febbraro, *Penna e il ricatto della perfezione*, in *Studi Novecenteschi*, XLII, 1, 2014, pp. 59-66, a partire da una nota del diario di Penna, individua un'istanza decisiva nella sua poetica.

⁴ M. Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, in *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1984, pp. 47-72, p. 54.

poesie, l'ordine delle loro pubblicazioni, in preciso ordine cronologico, tra riviste⁵ e volumi (nella cui redazione è fondamentale il supporto di Pasolini)⁶. Ma che non si tratti, in fondo, solo di un altro sistema temporale che mira superare i dubbi sull'effettiva importanza di leggere un autore entro il perimetro rassicurante dell'opera "compiuta"? Il tempo, in verità, si annida negli angoli più reconditi di ogni opera, e la sua apparente "assenza" non è che un indizio cicatrizzato della sua "presenza", oltre che una cifra propria – magari utopica – dello scrittore che evita di adottarne le formule consuete.

A sospingermi in direzione di tali riflessioni è stata anche la lettura delle *Poesie, prose e diari* di Penna, nella collana dei Meridiani, a cura di Roberto Deidier⁷, intorno al quale si è acceso subito il dibattito⁸. Abituato a leggere le raccolte del poeta perugino nelle sistematiche ricapitolazioni compiute da Cesare Garboli, la nuova edizione di Deidier, che riprende l'antologia garzantiana del 1973 (lo stesso anno della *Dissipatio* di Morselli

⁵ Si veda il contributo di M. Vermicelli, *Il corpus penniano sparso tra le riviste*, in *Rivista di letteratura italiana*, XXIII, 1-2, 2005, pp. 251-256.

⁶ Da ultima è intervenuta sull'argomento C. Verbaro, *Un sentimento immenso della vita. Penna e Pasolini*, in *La modernità letteraria*, VIII, 11, 2018, pp. 133-143.

⁷ S. Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier, cronologia a cura di E. Pecora, Mondadori, Milano 2017.

⁸ A cominciare dall'intervento S. Giovannuzzi, *Il Meridiano di Sandro Penna. Poesie, prose d'invenzione, saggi e appunti. Controverse raccolte novecentesche*, in *L'Indice dei libri del mese*, 2017, p. 15. Per una ricostruzione più recente, si rimanda al puntuale contributo di C. Antonini, *Il "Meridiano" e dintorni. Appunti sulla poesia di Sandro Penna*, in *Italianistica*, XLVII, 1, 2019, pp. 185-193.

citata in epigrafe), nella considerazione di molti ritenuta solo un'opportunità editoriale, mi ha dato modo di osservare l'intera produzione del poeta da un'angolazione nuova, e di mettere a fuoco alcune questioni (come quella, appunto, del "tempo") senza presumere di rispondere agli interrogativi e ai dubbi che anni fa Raboni aveva sollevato nel suo scritto introduttivo a *Il viaggiatore insonne*, in merito a un'«edizione critica ne varietur» dell'opera del poeta⁹.

Non entro nel merito se trovo convincente la sistemazione offerta da Deidier, altrimenti dovrei scrivere un altro contributo, e aprire una parentesi che divorerebbe tutto lo spazio a

⁹ Opportuno riportare l'intero passo: «Penso alla difficile, impossibile impresa che sarà, un giorno o l'altro, raccogliere tutto Penna (e sarà – di questo possiamo essere certi – uno dei libri più belli di questo secolo) in un'edizione critica ne varietur e, soprattutto, corredata delle usuali indicazioni cronologiche. Per esempio: quando sono state scritte le poesie che leggiamo in questa raccolta? E, più in generale, quando sono state scritte le poesie di Penna? Io credo che nemmeno lo stesso Penna sarebbe in grado, ammesso che potesse farlo, di rispondere in modo attendibile a queste domande. Con le debite eccezioni (riferibili, per lo più, al fatto che l'uscita dei singoli volumi o *plaquettes* funziona almeno come termine ante quem), i testi di Penna sembrano fluttuare – agli occhi dell'autore, forse, non meno che agli occhi dei lettori – in una sorta di atemporalità estatica, in un presente continuo che assomma in sé le dolcissime perfidie del passato e l'assillante letizia del futuro...» G. Raboni, *Penna. L'oscura trasparenza*, in Penna, *Il viaggiatore insonne*, a cura di N. Ginzburg e G. Raboni, Edizioni San Marco dei Giustiani, Genova 1977, pp. 17-21, p. 17). In ambito più strettamente accademico, l'importanza fu immediatamente avvertita (basti ricordare l'intervento di E. Gurrieri, *Per l'edizione critica delle Opere di Sandro Penna*, in *Studi italiani*, XX, 2, 2008, pp. 97-100).

disposizione. Anche se l'edizione di Deidier poggia su criteri ragionevoli, continuo a consultare l'ordine dell'ultima edizione curata da Garboli, integrandola con la visione diretta delle raccolte penniane. Trovo stimolante confrontare il vecchio ordine dell'opera penniana, cui la tradizione editoriale ci ha abituato, con la proposta del Meridiano, in quanto non si tratta di decidere su quale sistemazione eventualmente puntare, ma perché la loro visione sinottica consente di osservare la poesia di Penna da due specole temporali diverse: la prima mi fa guardare all'opera del poeta perugino nel suo farsi, con aggiunte ma anche con ritorni testuali, in una tessitura apparentemente priva di direzioni programmatiche; la seconda esalta un momento apicale di un'opera, che, entrando in una collana di "classici" della poesia italiana del Novecento, adotta un criterio selettivo che, per quanto avallato dal poeta in una specifica circostanza editoriale, tuttavia azzerava ogni prospettiva cronologica. È possibile tendere un filo tra queste due visioni temporali? E in che modo l'opera di Penna può prestarsi a una visione *nel* tempo del suo farsi, e a una *fuori* dal tempo, in una sorta di libro ideale delle poesie più belle?

Com'è vero che niente, nel campo dei nostri studi, è indiscutibile – e anzi spesso si rivela utile confrontare i vari tempi della composizione e della pubblicazione entro i quali si colloca ogni opera letteraria, leggerne gli scarti e i sommovimenti, se non le manomissioni, soprattutto in casi di edizione postuma (penso, per esempio, alle lettere dall'India di Gozzano) – così per Penna è lecito interrogarsi sul senso che comunemente viene attribuito alla struttura temporale della sua opera poetica. Cominciamo a domandarci: esiste un primo e un secondo Penna, e addirittura un terzo, così come si suole suddividere, per periodi,

l'opera di altri poeti¹⁰? Facciamo però debito conto della resistenza dello stesso Penna, quasi fosse intimamente convinto che la sua poesia non avesse sviluppi interni, a lasciarsi incapsulare in categorie e, quindi, in comode periodizzazioni spostando e

¹⁰ Una cesura nell'opera di Penna potrebbe essere individuata a ridosso di *Stranezze*, quando la tonalità del dolore – osserva Garboli nella sua prefazione (ora in *Penna Papers* [1984], Garzanti, Milano 1996, n. ed., pp. 131-139) – pare aumentare di massa, incupirsi di quella urbanizzazione coatta che seguì il piano di ricostruzione e sviluppo postbellico, rispetto alla poesia precedente, venata da una mitologia erotica mediterranea, con la sua serenità classica, cui arrise all'inizio, forse, proprio il dissidio tra il frustrante conformismo del Ventennio e la dimensione schietta e genuina di un'Italia ancora contadina (sul rapporto di Penna con il fascismo si veda L. Somelli, "A te che hai chiaro il volto il mio nascondo". Dissimulatio e perspicuitas nella poesia di Sandro Penna, in *Filologia e critica*, III, 2014, pp. 337-381; G. Sedita, *Sandro Penna e il regime*. "Non fuggono i divieti alla felicità", in *Strumenti critici*, XXI, 2, 2006, pp. 289-295).

Ma un'altra suddivisione sembra proporre Giorgio Luti, il quale, partendo da una «contrapposizione semantica» della poetica penniana, tra "ombra" e "luce", individua un primo momento nei testi composti fino al 1938 (e raccolti, oltre che in *Poesie*, anche in *Giovanili ritrovate*, che vanno dal 1927 al 1936, e nella sezione *Appendice alle poesie*, 1927-1938, in *Poesie inedite*), quindi, dopo un diradarsi del binomio nelle sillogi che comprendono testi successivi al 1938 (*Appunti*, 1938-1949, e *Una strana gioia di vivere*, 1949-1955), un nuovo momento in *Stranezze* (1957-1976), che riarticola «in un'ottica diversa [...] l'antico codice espressivo» (G. Luti, *L'ombra e la luce: Penna e il Novecento*, in *L'epifania del desiderio*. Atti del convegno nazionale di studi su Sandro Penna (Perugia, 24-26 settembre 1990), a cura di R. Abbondanza e M. Terzetti, prefazione di C. Garboli, Provincia di Perugia, Perugia 1992, pp. 17-27, p. 25).

ripescando i suoi testi da una raccolta all'altra, cambiando le date di composizione, ricombinandoli in nuove sequenze¹¹. Non è solo l'antologia del 1973 a smentire questa ipotesi, e quindi l'edizione di Deidier che ne verifica la fondatezza nel quadro dell'opera penniana, ma è qualcosa che è inscritto nei testi stessi del poeta, nella tessitura delle singole raccolte, nonché nel lessico con cui Penna compone una quotidianità sospesa, sul limitare di ore indecidibili nel cui scenario – diurno o notturno – il tempo meteorologico sembra incorniciare un sogno interiore.

Si tratta solo di un'impressione? La “grazia” (si può chiamare così) della poesia penniana si rivela in un'immagine che si fissa nella memoria del lettore, e nel significato della sua dimensione che io definisco “intemporale”, nel senso che non abolisce il tempo (come si prefigura nel prefisso privativo *a-*), ma lo sospende, lo ferma in un'istantanea che conserva sempre fresco il suo passaggio¹², in un fotogramma che non si contraddistingue come tale in quanto implica la purezza dell'immagine, tutt'altro, non rinuncia a rilevarne la scabrosa imperfezione, l'umiltà scandalosa, perfino degradante (che si tratti della misera vettura di terza classe di un treno o degli orinatoi maleodoranti di una stazione).

¹¹ Aveva messo in luce questo aspetto già Cesare Garboli in un intervento su *Paragone*, del 1981, *The Penna papers*, poi incluso in *Penna Papers*, cit., pp. 52-86, in part. 76 ss.; in una chiave variantistica se n'è occupato A. Girardi, *Il gioco delle varianti nella poesia di Sandro Penna*, in *L'epifania del desiderio*, cit., pp. 107-121.

¹² A proposito ha aperto un'utile finestra su altre esperienze poetiche, anche lontane nel tempo (da Kavafis a Basho), R. De Ceccatty, *Sandro Penna e il tempo sospeso*, in *Studi Novecenteschi*, XLII, 1, 2014, pp. 147-154.

Nella dimensione dunque intemporale della poesia penniana il tempo della storia non solo «scintilla di epifanie, ciascuna delle quali s'incollana alle altre in un rimando e in un incremento continuo di senso»¹³, ma rilascia quanto basta per farci sentire quei versi collocabili in un preciso torno d'anni (prendiamo, ad esempio *La vita...è ricordarsi di un risveglio*: la divisa bianca e azzurra del marinaio, che oggi non trova più riscontro, senza contare altri dettagli che ci portano in uno scompartimento di terza classe); eppure, proprio grazie a un lessico che si installa pienamente nell'alveo di una tradizione lirica che, sin dalla sua fondazione (con Petrarca) e, soprattutto, sin dalla sua rifondazione (con Bembo), onde giungere alle sponde più vitali del Novecento¹⁴, evita per quanto possibile, magari sublimandolo, il confronto con il proprio tempo, onde giungere per questa via alla visione dell'uomo, e alla rappresentazione del suo destino interiore, qualcosa solleva i versi di Penna dal confronto non tanto con il presente quanto con la sua finitudine, e tuttavia li impegna a fermarne il "sempre" in cui vicinanza e lontananza appartengono, come passato e avvenire, *recto e verso*, alla medesima medaglia.

Quel che succede, dunque, è che Penna sembra sottrarre la sua poesia al "tempo" perché non è facile discernere nella sua opera una prima fase da una seconda? È questa l'illusione ottica in cui l'antologia garzantiana del 1973 ci spinge, inducendoci ad

¹³ G. Di Fonzo, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1981, p. 93.

¹⁴ Si veda ricordi a proposito l'interessante analisi di Roberto Deidier, *Il ricordo di un risveglio*, in *Studi Novecenteschi*, XLII, 1, 2014, pp. 13-45.

accettare come un dato di fatto l'impossibilità a concepire la raccolta dispiegata in uno spazio-tempo segnato da parametri evidenti di discontinuità, e pertanto a credere che sia corretto ricavare dall'intero corpus delle poesie penniane, disposte in un *continuun* testuale, un nuovo impreveduto scenario. Operazione impossibile per molti poeti: da Ungaretti, che torna sistematicamente a riconfigurare la sua *Vita d'un uomo*, osservando i confini tra sezione e sezione, libro e libro; a Saba, che ci offre il percorso ideale del suo *Canzoniere*, cercando di alterare il meno possibile la successione cronologica; a Montale – tanto per citare un altro modello ineludibile – che lascia le sue diverse raccolte nello spazio in cui il tempo le ha cullate e viste nascere. Ma operazione possibile per un autore come Penna, il quale evidentemente non sente urgere né una rappresentazione sincronica né diacronica della sua pulsione erotica, magari nella forma stabile di un *liber* alla maniera di quello di Petrarca. Si può dire meglio: se nel canzoniere petrarchesco il *punctum dolens*, era incardinato entro i due fuochi (in vita e in morte di Laura) di un'ellissi che non tradisce la sua «continua circolarità»¹⁵, e si dispiega ora nel rimpianto di un'età perduta, ora nel desiderio di un riscatto spirituale; nell'opera di Penna tale *punctum* si dissolve in una forma dispersiva, come un centro immobile di gravità, permanente e ossessivo, pronto a rovesciare paradossalmente, nella consapevolezza di una insufficiente pienezza della scrittura, la

¹⁵ Verso un'analogia con il canzoniere petrarchesco si era già spinto P. Bigongiari, "Il cerchio dei frammenti" di Sandro Penna, in *L'epifania del desiderio*, cit., pp. 123-133, p. 129.

trasparenza in oscurità, l'amore in dolore («Ed io non so chi voglio / amare ormai se non il mio dolore»)¹⁶.

Come prefigurava la citazione iniziale da Morselli, in cui il protagonista, scoprendo di essere rimasto solo al mondo, si chiede se ha ancora senso che egli parli del “tempo”, la situazione di Penna si potrebbe spiegare come quella di uno che non ha bisogno di chiedersi che senso ha parlare del tempo, siccome non può mettere in dubbio di essere solo al mondo, ove per solo si intenda “diverso”, secondo una specifica “ecceità”, come in quel celebre epigramma «Felice chi è diverso / essendo egli diverso. / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune»¹⁷. Prendiamo questi versi: quando furono scritti? Vale la pena datarli esattamente in quanto contrassegnano un momento di presa di coscienza, da parte del poeta, della propria condizione? Come in questi versi, così in altri, l'intensità della parola di Penna è tale che per molti anni essa è stata capitalizzata come *locus* di una bellezza lirica remota e (è stato detto) “atemporale”, dove si presuppone un'assenza di storia, ma che, riprendendo quanto suggerito sopra, preciserei con “intemporale”, in cui la storia è presente non a livello referenziale, bensì di memoria rimossa, inabissata, come in un quaderno di appunti in cui, sbiadite, cadute o manipolate le date, sopravvivono, di pagina in pagina, nel lento e inesorabile avanzare dell'orologio biologico, i quadri di una vita che installa la sua durata nel sentimento, *in interiori homine*, nel suo profondo. Sentimento consapevole del fatto che la «impossibilità dell'io quotidiano di affacciarsi là dove regna il tempo dell'“umana tenerezza”» (sia quella di un operaio o di un

¹⁶ Penna, «Mi nasconda la notte e il dolce vento», in *Poesie, prose e diari*, cit., p. 16.

¹⁷ Id., «Felice chi è diverso», in *Poesie, prose e diari*, cit., p. 107.

giovane soldato o di un fanciullo) ci avverte del «presentimento della sua complessità», e quindi della «sua non totale riducibilità alla vita del poeta»¹⁸.

Alla luce di tali considerazioni, non si può negare che esiste, negli anni, un assestamento dello stile in Penna, con le sue cadute di ispirazione e i suoi slanci, rilevabili di raccolta in raccolta, che solo un sismografo estremamente sensibile, soprattutto se non lo si disgiunge dall'evoluzione dei temi che ogni raccolta rimescola e frulla, è in grado di registrare; anzi, proprio l'apparente caoticità del percorso di Penna, se da un lato rimanda alla indivisibilità dell'opera in libri nettamente caratterizzati e distinti, e di ogni libro in precise sezioni, dall'altro prova la vanità di una ipotetica suddivisione postuma, a riprova della peculiare percezione del tempo – non lineare, né circolare, ma nebulare – del poeta, il quale libera ad ogni testo, in misura ora maggiore ora minore, una cellula segnica in cui annotare gli aspetti del mondo. E sono proprio questi aspetti a mantenere la loro autonomia e indipendenza, serbando una loro apparente oggettività nella catena di segmenti e tasselli priva di soluzione di continuità in cui si sviluppa il libro di poesia. In tal modo ogni testo ha il sapore del frammento alle soglie di una sua peculiare e paradossale compiutezza, che sospende la continuità compositiva del libro in una «*epoché* presentificante»¹⁹, con una misura formale che si coagula in distici, tristici e relativi multipli come *fragmenta* di un madrigale o di un sonetto (e viene da pensare a un altro poeta del frammento e, non a caso, del libro incompiuto: Michelangelo Buonarroti) che una profonda sensibilità

¹⁸ G. De Santi, *Sandro Penna*, La Nuova Italia, Firenze, 1982, p. 39.

¹⁹ L. Tassoni, *Eros e tempo nel canzoniere di Penna*, in *L'epifania del desiderio*, cit., pp. 175-197, in part. pp. 186 ss.

ha ricucito organicamente; così come di ogni giorno non resta che il sapore di un attimo, nel quale il tempo si riassume emblematicamente configurandosi, al di là della tradizionale contrapposizione tra un passato imperfettivo (che vede l'azione nel suo svolgersi) e uno perfettivo (che insiste sul fatto che l'azione è già compiuta), in una dimensione "aoristica" da intendere, giusta l'etimo greco di *a-orízo*, come tempo non-definibile o non determinabile, in cui cioè l'azione, l'evento, il ricordo sono evocati senza indicazioni di modo o di aspetto, nella loro essenza puntuale.

Come in altri scrittori, così in Penna mi sembra di avvertire con chiarezza il significato di quello che scrisse una volta Proust in *Le temps retrouvé*, sulla traccia di alcune intuizioni di Bergson («Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément»): il tempo, tutt'altro che distruttivo, nel suo modo di tornare fissandosi nella memoria, si fa sostanza composta di attimi a prima vista insignificanti (per esempio, il risveglio in un treno), entro i quali però la vita dell'uomo prende forma, se non addirittura trova senso. Tale concezione del tempo trascende, tuttavia, la serie d'istanti concatenati e razionalizzabili in misure rettilinee standardizzate, come se l'idea del suo movimento potesse essere paragonata al coerente svolgimento narrativo di una pellicola cinematografica, in cui ogni fotogramma rappresenta un secondo, un minuto, un'ora. Il movimento del tempo, frazionato in misure regolari sul quadrante di un orologio, è tutt'altra cosa dal fluire indistinto, disciolto in istanti psichici vissuti, nella durata in cui si succedono, a volte caoticamente, dalla coscienza di

ognuno di noi. Questo spiega, probabilmente, la forma particolare delle raccolte di Penna: il loro *continuum* spaziale, privo di soluzioni di continuità fra sezioni o sequenze testuali, poste in successione, è il segno evidente di quel *continuum* temporale che presiede al lavoro della memoria che avvicina e allontana tanto un presente che si fa passato quanto un passato istantaneo che si presentifica, ma si riflette altresì nella struttura di molte poesie che si aprono a scatti improvvisi – ove non si affermi eccezionalmente una forma più sottilmente argomentativa²⁰ – sui fatti quotidiani della vita che un meticoloso lavoro di perfezionamento lirico traduce in situazioni emblematiche²¹. Proviamo a saggiarne il processo in questa poesia:

Ero solo e seduto. La mia storia
appoggiavo a una chiesa senza nome.
Qualche figura entrò senza rumore
senz'ombra sotto il cielo del meriggio.
Nude campane che la vostra storia

²⁰ Come, per esempio, in *La lezione di estetica*, per cui si rimanda alla lettura di S. Giovannuzzi, *La vita...è ricordarsi di un risveglio. Letture penniane*, Atti del Convegno Roma 30 maggio 2007, Fermenti, Roma 2007, pp. 36-45.

²¹ Ad onta di ogni ipotesi di spontaneismo naïf, «Chiunque affronti la scrittura penniana, e più se l'avverta direttamente o emozionalmente, scorge a un certo punto che quella chiarezza è scurita e screziata da piccole mazzature. Il testo che leggiamo – osserva De Santi – è il risultato perfetto, o quasi, di un processo colto nelle figure finali. Possiamo smarrire l'itinerario (ma è alla fine vero? o stanno nelle carte penniane le prove del maturare e dell'incessante prodursi dei testi?), ma non per questo il dramma che lo sottende scompare – o è fatto scomparire dalla affabulazione poetica», *Sandro Penna*, cit., p. 17.

non raccontate mai con precisione.
In me si fabbricò tutto il meriggio
intorno ad una storia senza nome²².

In una situazione di solitudine, colta sul limitare estatico di un meriggio, il poeta appoggia il racconto della sua vita, la sua «storia», a una «chiesa senza nome»: entrano figure umane, che non fanno rumore, così leggere che sembrano fantasmi (decisivo quel *senza* rumore, *senza* ombra); le campane si scuotono, ma non hanno in realtà nulla da raccontare. Così, quel pomeriggio di vuoto, di «assenza» (una sorta di *senhal* ribattuto nel corso della poesia e alla fine, nella «storia *senza* nome»), cresce nell'«esserci» del soggetto, il quale tuttavia resta fuori dalla comunità (così come, secondo Pasolini, il poeta si pone «al di fuori dalla ragione e dalla storia», avendo «ridotto il mondo a teatro delle vicende dell'io»)²³, quindi privo di interlocutori, isolato in una dimensione che potremmo intendere – sulla scorta della lettura di Debenedetti²⁴ – come un sottrarsi al suo tempo, per quanto non abbia a che fare tanto con l'assenza ermetica, con il «fatale senso di estraneità», quanto con un vuoto abissale che lo

²² S. Penna, «Ero solo e seduto. La mia storia», in *Poesie, prose e diari*, cit., p. 100.

²³ P.P. Pasolini, *Una strana gioia di vivere*, in *Paragone. Letteratura*, VII, 74, 1956, poi in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 389-407.

²⁴ Cfr. G. Debenedetti, *Sandro Penna*, in *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1975, pp. 177-184.

sguardo del poeta registra fra sé e il mondo (gli spettacoli della natura e i suoi misteri)²⁵.

In Penna troviamo, dunque, un binario temporale che corre sotterraneo a quello “orario” e lo dissolve. Il senso di solitudine del poeta, il suo sottrarsi alla società, «senza rispettarla e senza combatterla, nel proprio mondo soggettivo e mitico»²⁶, non perché emarginato ma perché diverso, custode di una propria eccitata, si riflette nella percezione di una circolarità del tempo della natura, con le sue stagioni e i suoi quadri meteorologici, in cui si dischiude il tempo psicologico dell’evento²⁷: in tal senso, sole, luna, stelle, luce, nuvole, vento, e così via, coniugati agli elementi di ambientazione del quotidiano (taverne, piazze, stazioni, orinatoi, ecc.), danno rilievo a quell’archetipica intemporalità degli eventi interiori, collocando il poeta, con la

²⁵ In tal senso, di un «sentire», di un «guardare, ovvero osservare con attenzione», di un «entrare in contatto personale con il mondo della vita», parla giustamente E. Gurrieri, *Lo sguardo di Sandro Penna*, in *Studi Novecenteschi*, XLII, 1, 2014, pp. 67-71, p. 70.

²⁶ «Il poeta – così Di Fonzo – si sottrae da essa per un’incapacità di adattamento non rancorosa e aggressiva, ma scaturita dalla persistenza di una sensibilità infantile [...] Il centro psicologico di questa poesia risiede secondo me in una “estrosa inettitudine infantile”», *Sandro Penna*, cit., p. 88.

²⁷ Così, prendendo spunto da *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, Garboli osserva che «la pendolarità di felicità e frustrazione trova un correlativo immediato nella fatalità meteorologica, e nel rapporto topico (che è una specie di spago col quale Penna cuce moltissime delle sue poesie) interno/esterno, ambiente chiuso e *plein air*», *Guida alla poesia di Penna*, in *Penna Papers*, cit., pp. 108-115, p. 110.

sua disposizione affettiva, insomma con il suo “sentirsi situato”²⁸, in un tempo non inquadrabile all’interno del sistema cronometrico entro cui viene normalizzata la quotidianità, ma in termini di percezione della coscienza, in cui precipitano, fra strappi, lampi, illuminazioni, fondendosi e confondendosi, secondo un’altra concezione del tempo che potremmo dire “cairologica”²⁹, i casi e le occasioni del vissuto.

A questo punto, per concludere, avrei da fare i conti con un passo del saggio di Marina Cvetaeva, *Poeti con storia e poeti senza storia*, già citato, che credo aiuti a riflettere sulla qualità e il destino della poesia di Penna: «I poeti si dividono in: poeti con evoluzione e poeti senza evoluzione. In poeti con storia e poeti senza storia. I primi possono essere resi graficamente con l’immagine di una freccia – una freccia lanciata nell’infinito, i secondi con quella di un cerchio. I primi (le frecce) sono sottoposti alla legge progressiva dell’autoscoperta. Essi scoprono se stessi attraverso tutti i fenomeni che incontrano sul loro cammino, in ogni nuovo passo e in ogni nuovo incontro. [...] Dei secondi si può dire che la loro anima e la loro personalità si sono formate già nel ventre materno. Non hanno bisogno di cono-

²⁸ Nel senso proprio di *Befindlichkeit* proposto da Heidegger (cfr. B. Baugh, *Heidegger on “Befindlichkeit”*, in *Journal of the British Society for Phenomenology*, XX, 2, 1989, pp. 124-135).

²⁹ Mi sdebito di questo riferimento rimandando alla preziosa introduzione di Franco Volpi a M. Heidegger, *Il tempo* [1924], a cura di F. Volpi, con una postilla di H. Tietjen, Adelphi, Milano 1998, pp. 9-19, p. 12.

scere, comprendere, apprendere – sanno già tutto fin dalla nascita. Loro non domandano mai – rivelano soltanto. [...] Sono venuti al mondo *non per conoscere: per dire*»³⁰.

È facile assegnare Penna al secondo gruppo dei poeti individuati dalla Cvetaeva, ma non vorrei si cadesse in un'illusione prospettica, tralasciando un fatto che appartiene propriamente a ogni scrittura poetica intesa a misurarsi con il mondo, a confrontarsi, e ad accettare di trovarsi (e di darsi) al mondo, attingendo a una "libertà" che regola l'adattamento o il disadattamento alle norme sociali (comprese quelle editoriali) del proprio tempo³¹. Vi è un'apertura di sguardo intrinseca alla natura stessa della poesia, alla sua libertà nel cui fondo si annida il suo sentirsi disadattata o comunque inadattabile. È strano che un poeta del Novecento possa rinunciare all'idea di costruire le sue raccolte per sezioni, e quindi la sua opera per libri ben definiti, lasciandosi andare al libero *continuum* dei testi e all'erranza di un'opera in cui confluiscono i diversi tempi di composizione dei singoli componimenti? La forma propria del tempo che noi crediamo di governare con orologi, agende, cronoprogrammi ecc., attraversa le nostre persone, i nostri corpi, si scioglie nel flusso

³⁰ M. Cvetaeva, *Poeti con storia e poeti senza storia* [1933], in *Il poeta e il tempo*, cit., pp. 151-198, 153, 158 (c.d.a).

³¹ Giustamente Di Fonzo rimanda a Jung, *La psicologia analitica e l'arte poetica*, in *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino 1959, pp. 44-51: «Il vero vantaggio per l'artista è la sua relativa incapacità di adattamento: essa gli permette di tenersi lontano dalle grandi vie, di seguire la propria aspirazione e di scoprire ciò che manca agli altri, senza che essi lo sappiano», e commenta: «Il poeta attua in tal modo un salutare, radicalmente liberatorio, capovolgimento delle nostre abituali funzioni della coscienza» (*Sandro Penna*, cit., p. 115).

della vita spirituale che conserva coscienza del passato e si protende nell'avvenire, e prende corpo nella scrittura, nelle parole di cui si materia la poesia, e il cui appagamento incerto e provvisorio trova forse riscontro nella metafora di un foglio-foglia che il ciclo delle stagioni vede crescere e cadere dagli alberi e il poeta vede nascere e staccarsi dai suoi quaderni. Tanto parrà vero questo presentimento che (viene da chiosare) «Per guarirsi dall'opera del tempo bisogna ritornare indietro e raggiungere l'inizio del Mondo»³², cui potrebbe fare eco ancora Penna: «Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo / che il mio bianco taccuino sotto il sole»³³.

Salvatore Ritrovato

SOMMARIO

Il contributo intende riflettere sul valore del “tempo” nella poesia di Penna, a partire dalla struttura della sua opera complessiva che sembra sottrarsi all'ordinamento per “raccolte” e offrirsi in un assetto più fluido, apparentemente asistemico. In verità, il tempo percorre e ispira la poesia di Penna non come una funzione che supporta i dati esistenziali, ma come un afflato che sospende, fermandolo in un'istantanea, il passaggio della vita.

³² M. Eliade, *Mito e realtà*, trad. di G. Cantoni, Borla, Torino 1966, p. 35.

³³ Penna, «Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo», in *Poesie, prose e diari*, cit., p. 95.

SUMMARY

The contribution intends to reflect on the value of “time” in Penna’s poetry, starting from the structure of his overall work which seems to escape the ordering by “collections” and offers itself in a more fluid, apparently asystematic order. In truth, time travels and inspires Penna’s poetry not as a function that supports existential data, but as an inspiration that suspends, stopping it in a snapshot, the passage of life.

VIII. La donna «Immortale» nel *Gattopardo* e in *Lighea* di Tomasi di Lampedusa

di *Alberto Fraccacreta*

C'è un particolare significativo che lega Giuseppe Tomasi di Lampedusa¹ a Eugenio Montale. È noto che i due si conobbero, di sbieco, nell'estate del '54 in Lombardia:

Quanto al singolare personaggio che portava quel nome, anche per me, fino a poco tempo fa, Lampedusa (Giuseppe Tomasi principe di) era il nobile signore siciliano che nell'estate del '54 accompagnò il poeta Lucio Piccolo, suo cugino, a ricevere il battesimo letterario in un convegno che si tenne a San Pellegrino Terme. Si doveva svolgere là una serie di conferenze o presentazioni: scrittori anziani, o comunque già noti, avrebbero dato un augurale *via* a giovani scrittori alle prime armi. Avvenne però che molti degli autori intervenuti si conoscessero solo per corrispondenza e che in altri casi tra l'anziano

¹ Della densissima bibliografia attorno allo scrittore siciliano e alla "questione" del *Gattopardo* ricordiamo almeno, in ordine cronologico, i principali studi monografici: A. Vitello, *I Gattopardi di Donnafugata*, Flaccovio, Palermo 1963; S. Zatti, *Tomasi di Lampedusa: Biografia. Itinerario artistico. Cenni sulla fortuna critica*, Cetim, Bresso 1972; S. Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1973; G.P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, La Nuova Italia, Firenze 1974; C. Cardona, *Lettere a Licy – Un matrimonio epistolare*, Sellerio, Palermo 1987; D. Gilmour, *The last Leopard – A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Quartet Books Ltd, London 1988; S. Caronia, *Licy e il Gattopardo – Lettere d'amore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Edizioni Associate, Roma 1995.

e il presunto giovane non corresse gran divario d'età. Il poeta Lucio Piccolo, per esempio, giunto da Capo d'Orlando (Messina), non poteva dirsi giovanissimo; eppure nessuno stupì vedendolo tenuto d'occhio da un Mentore, o da una guida, tanto egli incarnava il tipo del poeta assorto nei propri sogni e forse incapace di destreggiarsi da solo in quella imbarazzante congiuntura.

Nemmeno quel giorno, tuttavia, io sospettai che il principe di Lampedusa (gentiluomo che in gioventù doveva essere stato biondo, alto, massiccio, elegante, silenzioso quel tanto che non gli impedisse qualche battuta piena di *humour*) potesse essere o diventare uno scrittore non secondo a nessuno dei letterati là presenti².

Ne dà notizia lo stesso Montale nella sua – entusiastica – recensione al *Gattopardo*, apparsa sul *Corriere della Sera*, che segue di qualche giorno quella – altrettanto entusiastica – di Carlo Bo sulla *Stampa*. Per altro il poeta riprende curiosamente, nel finale del suo articolo, l'interrogazione ironica del critico (Bo: «Di quanti romanzi si può dire altrettanto?»³; Montale: «E ci chiediamo di quanti libri dell'ultimo decennio si possa dire altrettanto»). C'era certamente un'affinità di pensiero e d'intenti che legava lo scetticismo montaliano⁴, venato di spiritualismo à

² E. Montale, *Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, *Corriere della Sera*, 12 dicembre 1958. Inoltre, si noti questa riflessione di N. Zago, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti (Me) 1987, p. 15: «Un'opinione comune vuole che lo stimolo immediato alla stesura del *Gattopardo* sia venuto a Tomasi dal convegno di San Pellegrino Terme durante il quale ebbe luogo la consacrazione poetica di Piccolo ad opera di Montale».

³ C. Bo, *La zampata del Gattopardo*, *La Stampa*, 26 novembre 1958.

⁴ Uno scetticismo, quello montaliano, assai evidente nell'*orizzonte antidottrinario* da cui emerge il substrato filosofico di *Satura*, eppure da

la Bergson e mistica ebraica⁵, all'eguale scetticismo gattopardesco-lampedusiano rivolto a un ritorno all'Uno – per la verità,

sempre legato alla constatazione secondo cui la poesia nasce dal «cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione» (E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1997, p. 581), dunque da essa raddolcito. Come conferma anche P. De Caro in *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francescano, Foggia 2007, pp. 151-152: «Ma Montale, per sua natura, rifugge dalla radicalità del pensiero negativo. L'antiumanesimo dello scetticismo postidealistico viene mitigato con la dottrina del dono, che, in quanto tale, poteva essere in ripresa dell'ideale superomistico che Zarathustra, disceso dalla montagna, voleva elargire al genere umano deprivato del sacro con la morte di Dio».

⁵ Per lo spiritualismo bergsoniano di Montale si faccia riferimento all'autocommento presente nel già citato *Sulla poesia* (p. 585), in cui l'autore stesso denuncia influssi da Bergson, Boutroux e, in generale, dai contingentisti francesi. Molto opportuno è anche l'approfondimento di De Caro ancora in *Invenzioni di ricordi*, cit., p. 7: «Il salto poetico avvenne per l'astuta e non dichiarata costruzione retorica di una prosopopea di fantasmi mentali, la cui incidenza metaforica nella semantica montaliana consiglierebbe di alleggerire, nel sospetto che in Montale rispondano a una autentica *forma mentis* – una naturale sindrome compulsiva del ricordo (l'ininterrotta processione di “larve rimorse di ricordi umani”, di “vagabonde larve”, di “larve di memoria”, di “adorate larve” ecc. che attraversa tutta la sua opera in versi) – e a una persistente adesione spiritualistica a quei *fantômes de vivants* o a quei *souvenirs-fantômes* descritti da Bergson ne *L'énergie spirituelle*». La relazione con il misticismo ebraico eretico è sottolineata sempre da De Caro in un famoso libro poi ripreso da tutti i maggiori studiosi

molto greco (se non dionisiaco, in senso nietzschiano) –, comunque con influssi da Plotino e dal panismo e gnosticismo moderno⁶. Non si dimentichi, poi, la rivelazione di Francesco Orlando sulle preferenze letterarie di Lampedusa: «Più sintomatico ancora era il suo disinteresse per la letteratura italiana contemporanea, apparentemente completo. Dico apparentemente perché con lui non era mai lecito esser sicuri che non avesse letto

montaliani: *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, (I) *Irma, un 'romanzo'*, De Meo, Foggia 1999. Qui lo studioso pugliese metteva in relazione i rapporti della famiglia Brandeis, da cui proveniva Irma-Clizia, con un'eresiarca ebreo polacco del XVIII secolo, Jacob Frank, il quale predicava il ritorno di Dio in forma femminile.

⁶ Il ritorno all'Uno, e dunque il legame con Plotino, è abbastanza evidente nella poetica lampedusiana legata all'unità marina e terrestre almeno quanto gli *Ossi* montaliani sono venati, nella sezione *Mediterraneo*, di un panismo panteistico che coglie nel mare la realtà di patria perduta, Gerusalemme celeste, nella quale l'io lirico vuole fondersi. Il desiderio di "fusione" e di unità con gli elementi è vividissimo anche in Tomasi, come si vedrà nell'analisi del racconto *Lighea*. I legami di Tomasi con lo gnosticismo moderno sono, invece, segnalati nell'ottimo saggio di Fabio Pierangeli presente in E. Di Rocco-E. Spalandri, *Mondi di fede e di invenzione*, Studium, Roma 2018: «Vi è un solo peccato, quello originale». *Qualche appunto su Tomasi di Lampedusa e la religione*, pp. 129-143; in particolare p. 131: «Se Lampedusa non cade nelle tentazioni teosofiche e di spiritismo del cugino la sua opera, come vedremo, è attraversata, come ancora afferma Caronia, da un brivido di nichilismo che fa pensare a una "visione gnostica", un itinerario di *ascensus* che dovrebbe condurre alla voluttà spirituale unita a quella carnale, di cui la contemplazione delle stelle da parte del Principe è tappa fondamentale».

anche tutto ciò di cui non parlava; e qualche giudizio incidentalmente espresso (“la cosa migliore di Moravia è *Agostino*”) può convalidare il sospetto che si tenesse informato senza parere. Resta il fatto che l’unico scrittore contemporaneo di cui io lo abbia sentito parlare con elogio, a parte il proprio cugino, è Montale; ritenuto “poco meno importante di Eliot”⁷. Non è peregrino presumere che Lampedusa, notoriamente insofferente nei confronti di congreghe culturali e affini, abbia accompagnato il cugino Lucio Piccolo a San Pellegrino Terme proprio per conoscere e osservare da vicino, forse con circospetta curiosità, il già celebre poeta.

Ma il particolare notevole, per non dire inquietante, è un altro: il *Rex*, citato persino in *Amarcord* di Fellini, è lo stesso transatlantico degli anni Trenta che riporta Clizia (Irma Brandeis) in America alla fine di ogni estate fiorentina (almeno fino al ’38, l’ultima in cui vide Montale) e il professor La Ciura verso il ricongiungimento con la sirena, nel racconto *Lighea* (o semplicemente *La sirena*). La Ciura, prima di partire per Genova e da lì, imbarcandosi sul *Rex*, per Lisbona, aveva raccontato al giovane Corbèra dei suoi fenomenali incontri d’amore con questo essere divino e bestiale, dotato di «primigenia superiorità in termini di scabra bellezza»⁸. Lampedusa non poteva conoscere la storia tra Montale e la Brandeis: ma il poeta dovette sussultare nel leggere (è il ’61 l’anno di pubblicazione dei *Racconti*, ad

⁷ F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Scheiwiller, Milano 1963, p. 35. Ma si veda anche G. Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, Mursia, Milano 1972, p. 23.

⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *La sirena*, in Id., *Opere*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, *I racconti, Letteratura inglese, Letteratura francese*, a cura di N. Polo, Mondadori, Milano 1995, p. 425.

opera, ancora, di Giorgio Bassani) un'epifania marittima che non poté non ricordargli «“l'ultima cena” (dalla Carlotta)»⁹ a Sottoripa – donde *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, il primo mottetto (del '34), anche se scritto probabilmente, come il secondo e il terzo, per Maria Rosa Solari e spacciato per cliziano – e il proposito di scrivere una poesia ambientata proprio sul *Rex*. Così Montale in una lettera a Irma:

Giovanna che fa? È certamente la donna più somigliante a Eva che io abbia mai conosciuto. Una specie di «prima edizione» della donna. Irma: 48^a edizione: di quelle che si leggono. Vorrei scrivere una lirica intitolata: *Theodora a bordo*. Dammi in breve particolari della vita di T. sul *Rex*; particolari minuti, stupidi, frammentari, che mi aiutino a ricostruire un'atmosfera¹⁰.

Colpisce il riferimento metafisico-religioso (più greco per Tomasi di Lampedusa e più ebraico-cristiano per Montale), presente in entrambe le presenze femminili legate al *Rex*, Lighea e Theodora: l'una «figlia di Calliope», «bestia» e «Immortale», «pànica», «sdegnosa di qualsiasi costrizione morale»¹¹, nietzschianamente al di là del bene e del male ma comunque dotata di una sua carica di perpetuità; l'altra quale *dono di Dio*, leopardiano lampo divino, guinizzelliano *visiting angel*, eone gnostico degno di fede sino alla completa divinizzazione

⁹ E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini-G. Manghetti-F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Mondadori, Milano 2006, p. 122.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ Tomasi di Lampedusa, *La sirena*, cit., p. 425.

(che avverrà nella *Bufera*)¹². Al di là del carsico scarto dionisiaco-apollineo tra le due figure, è importante sottolineare la pulsione di morte presente innanzitutto nella soggettività dell'autore-personaggio-io-narrante-contemplante. Montale lo rileva chiaramente nella sua recensione al *Gattopardo*:

E la morte di Salina è la morte di un sapiente e di un giusto; non è un dramma, “ma lo svuotamento, il minutissimo sgretolamento della personalità congiunto al presagio del riedificarsi altrove di una personalità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga”. Pagine larghe e nude nelle quali tutta una vita è riassunta con l'abbagliante chiarezza e velocità di una folgore¹³.

La morte di don Fabrizio, a seguito di un lungo corteggiamento, coincide, secondo Buzzi, con una sorta di insoddisfazione e demoralizzazione per mancata pienezza: «*Il Gattopardo* è sì storia, ma storia di un amore acrimonioso e vendicativo per frustrazione e disperazione. È la poetica, patetica, struggente

¹² Gli aspetti teologici legati alla donna-iddia sono il tema del mio *Montale errante. Cronache di una tensione religiosa*, Loffredo, Napoli 2018, al quale mi permetto di rimandare, in particolare alle pp. 73-190. Il Montale religioso è indagato con grande dovizia di particolari e profondità ermeneutica da Andrea Gareffi, la cui monografia è di prossima uscita, ma della quale ho potuto leggere in anteprima ampi stralci. Tracce della divinizzazione femminile sono, per altro, segnalate dai due commenti relativi alla *Bufera*: M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012; E. Montale, *La bufera e altro*, edizione commentata da I. Campeggiani-N. Scaffai, con scritti di G. Mazzoni-G. Contini-F. Fortini, Mondadori, Milano 2019.

¹³ Montale, *Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, cit.

reazione di un moralismo offeso dal rifiuto del mondo di essere buono, generoso, giusto, razionale»¹⁴. Secondo Orlando, per altro, nel capitolo dedicato agli ultimi istanti di vita di Salina, si avverte una «concentrazione di tempi narrativi»¹⁵ che starebbe alla base di quell'*analisi della contraddizione* che grava sulla psicologia personale del principe (Orlando parla più precisamente di «specularità negativa tra soggetto e mondo»)¹⁶. Il protagonista del romanzo è portatore di un io contuso, franto e privo di illusioni, cosciente dell'incapacità di un vero cambiamento: *Mann ohne Eigenschaften*, Salina – come La Ciura, «anima esiliata»¹⁷ – delinea attorno a sé un tempo astorico, un'umanità irredimibile nel concreto, nel luziano *fuoco della controversia*. Il pessimismo di don Fabrizio è immutabile e ha a che fare con un senso di morte pervasivo. Ecco perché Spinazzola ha inserito il *Gattopardo* tra i romanzi antistorici, assieme ai *Viceré* di De Roberto e *I vecchi e i giovani* di Pirandello¹⁸. Freudianamente, negli scritti di Lampedusa, *Eros* è del tutto connesso a *Thanatos*, ossia l'attrazione ha il germe della repulsione, ma per una sorta di mancata maturità e densità della condizione soggettuale. Anche questo aspetto non può non rammentare l'io lirico degli *Ossi di seppia*, esso stesso “osso di seppia”, espulso dal mare – al quale,

¹⁴ Buzzi, *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 134.

¹⁵ F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, p. 81.

¹⁶ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷ Cfr. B. Reale, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1986.

¹⁸ Cfr. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

comunque, vuole ricongiungersi nella sezione *Mediterraneo* –, in stato di heideggeriana deiezione, *Verfallenheit*¹⁹.

Zago, che in riferimento alla tecnica compositiva di Lampedusa nota l'elusiva categoria dell'«implicito»²⁰, sottolinea molto precisamente che «l'interna pulsione che lo spinge sempre più a "corteggiare" la morte si configura, infatti, come smarrimento d'un io diviso, paura del vuoto e del caduco, spasmodico bisogno – con sfumature edipiche – di ricomposizione e di assoluto»²¹. Ciò significa che il carattere precipuo della psicologia di Salina è, da un lato, la frantumazione interna del suo io (*pulsione di morte*) e, dall'altro, il bisogno di assolutezza e ricomposizione soggettuale (*senso armonico di bene dato dalla bellezza della donna*).

È necessario, a questo punto, mettere in relazione l'io diviso con questo bisogno ontologico – rigato da un'indicibile *quête* – di una figura femminile dai tratti divini: come per Montale, Lampedusa-Salina-La Ciura individua nel trascendente

¹⁹ L'osso di seppia potrebbe, infatti, fungere da emblema figurale della condizione del soggetto in antidannunziana disarmonia con la natura (senza per tale ragione dimenticare di aspirare a una *condicio integra*). Così scrive P. Cataldi, *Montale*, Palumbo, Palermo 1991, p. 22: «Come D'Annunzio aspira a riconoscersi nel tutto e ad affermare nella dimensione del panismo la propria identità, così Montale è costretto a riconoscersi nei frantumi scissi dal contesto, particolari espulsi dall'universale». La condizione dell'essere-gettato-nel-mondo – tipica della filosofia heideggeriana – trova dunque in Montale un eccellente interprete.

²⁰ N. Zago, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, cit., p. 14.

²¹ *Ibidem*, p. 25.

muliebre, se vogliamo, nell'*Ewig-Weibliche* goethiano²² una possibilità (certamente edipica) «di ricomposizione e di assoluto». Edipica perché alla formulazione in termini di amata del paradigma femminile si aggiunge e si sovrappone la salvaguardia materna entro un'unica figurazione (con Montale i paradigmi si mantengono distinti nella diversità delle ispiratrici), messa ancora in rilievo da Zago, per entrambe le opere lampedusiane, *La sirena* e *Il Gattopardo*.

Infine, la prodigiosa storia d'amore per la sirena, col naturale epilogo della scomparsa negli abissi marini del vecchio senatore che in tal modo, dopo molti anni, ne accoglie l'irresistibile invito, si può leggere come proiezione, anch'essa mitica, d'un «amore-maternità» simile a quello riscontrato da Lampedusa nel «suo» Stendhal e da lui stesso sempre vagheggiato. È da collegare, in altre parole, alla diffusa e consolatoria simbologia «materna» del *Gattopardo* (dalle stelle che il principe scruta con l'occhio esperto dell'astronomo ma anche con quello trepido dell'innamorato, alle «acque tiepide» della fontana di Anfitrite, nel giardino del palazzo di Donnafugata; e ancora, appunto, dalla casa donnafugasca con i suoi misteriosi labirinti dove, protagonisti Tancredi ed Angelica, si svolge l'episodio del «ciclone amoroso», alla giovane donna che «viene a prendere» don Fabrizio nel delirio dell'agonia), per mezzo della quale si esprime nel romanzo il bisogno di pienezza esistenziale radicalmente smentito – diremmo con un'immagine montaliana –

²² Dal penultimo verso del *Faust* di Goethe (con un saggio introduttivo di T. Mann, traduzione e note di G. Manacorda, nota al testo di G. Schiavoni, Rizzoli, Milano 2005): «Das Ewig-Weibliche/ Zieth uns hinan», «Femineo eterno/ ci trae al superno!».

dall'«ossimoro permanente» della storia e, più in generale, dall'impossibile stabilità delle cose²³.

L'amore-maternità coincide appunto con il desiderio di assolutezza, contro l'instabilità della storia che si oppone alla speranza dell'intimità (secondo la dicotomia individuata da Orlando). La simbologia materna presente nel romanzo è, inoltre, visibile anche nel racconto e nelle lezioni di letteratura francese dedicate a Stendhal. Per la filosofia della composizione in prosa di Lampedusa si può parlare di un vero e proprio beylismo²⁴ inseguito ma non risolto, perché la pulsione ultima dei protagonisti (La Ciura e Salina) risiede piuttosto nella «pienezza esistenziale» e non nel pure ambito epicureismo stendhaliano per il quale, sempre nietzschianamente (ma *ante litteram*), «la morale edonistica [...] postula il culto dell'energia»²⁵. Dietro al *Wille zur Macht* (volontà di potenza) e al sensualismo tipico dei personaggi lampedusiani si cela l'aspirazione a un'interezza rivolta al bene come misura e capienza al di là della crisi dell'io (Pampaloni ha parlato di «crisi: ma di che cosa, e verso che cosa?»)²⁶.

Interessante notare come, sotto il profilo simbolico, al legame stringente tra il tentativo di compimento interiore e la presenza femminile si leghi un terzo elemento, che fa da collante ai due termini: la purezza (dell'essere divino femminile), la quale

²³ N. Zago, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La figura e l'opera*, cit., p. 36.

²⁴ Cfr. l'articolo di F. Santi, "*Stendhal for ever*": il beylismo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, consultabile all'url http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Tomasi/Santi.html.

²⁵ Tomasi di Lampedusa, *Letteratura francese*, in Id., *Opere*, cit., p. 1771.

²⁶ G. Pampaloni, *Il Gattopardo o anche: les lendemains qui ne chantent pas*, in *Comunità*, XII, 1959, p. 83.

dovrebbe riplasmare l'io contuso, o addirittura – come sottolinea molto opportunamente Pierangeli – «l'utopia di una verginità impossibile»²⁷. In riferimento a Lighea «la “purezza” della Sirena», scrive Manetti, è «intesa in vari sensi come non contaminazione, come non mistura con altri elementi, come primogenità»²⁸. Il puro, il verginale è nel primigenio; il primigenio ha carattere materno; il materno è unità e bene del cosmo, intimità contro la freddezza e le contraddizioni della storia, «pienezza esistenziale» a cui l'io tende. Ma il puro è presente, in misura somma, nel *Gattopardo*.

Rileggiamo ora il finale della parte settima del romanzo, ossia gli ultimi istanti di vita del principe Salina:

Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora: snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia *tournure*, con un cappellino di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliosa avvenenza del volto. Insinuava una manina inguantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'ora della partenza del treno doveva esser vicina. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari. All'ultima stazione della sua vita il tempo dell'attesa era finito e l'immagine misteriosa di bellezza e perfezione che per tutta la vita egli

²⁷ F. Pierangeli, «Vi è un solo peccato, quello originale». *Qualche appunto su Tomasi di Lampedusa e la religione*, cit., pp. 135.

²⁸ G. Manetti, *La semiotica interpretativa e La Sirena di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, in *Le sirene. Analisi semiotiche intorno a un racconto di Tomasi di Lampedusa*, a cura di S. Cavicchioli, CLUEB, Bologna 1997, p. 88.

aveva cercato nelle traiettorie degli astri e nel cielo stellato si svelava definitivamente a lui per portarlo nelle regioni di perenne certezza sempre invocate. Il fragore del mare si placò del tutto²⁹.

Che questa sia una personificazione della morte, come notato da ampia parte della critica (anche, negativamente, da Vittorini)³⁰, è vero non del tutto: potrebbe coincidere con l'altro

²⁹ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, cit., p. 235.

³⁰ Così E. Vittorini in *Il Giorno* del 24 febbraio 1959: «Oppure, per fare un altro esempio, quella sua concezione della morte (e cioè della paura di essa, e della sua accettazione) che è così vecchia e scontata, così antiquatamente patetica, perfino con la bella donna che appare in ultimo come s'è visto addirittura nel film sulla vita di Toulouse-Lautrec». Celebre fu la risposta di Alessandra Wolff Stomersee, che diede un'esegesi molto ricca dell'immagine della morte: così scrive Sabino Caronia in *A Londra sulle orme del Gattopardo*, «Mosaico Italiano», XIII, 177, Editora Comunità, Rio de Janeiro 2018, p. 9, riportando una lettera della moglie dello scrittore allo stesso Vittorini e lasciando supporre la profonda conoscenza della letteratura russa da parte di Tomasi: «In proposito Alessandra di Lampedusa rispondendo all'asserzione gratuita di Vittorini che vi vuole vedere un'influenza hollywoodiana chiamava in causa il poeta russo Fet: "Esiste fra i suoi versi una poesia in esametri che ha dato lo spunto all'immagine dell'autore. Là, la Morte, figlia della muta Notte, e sorella del Sogno, è rappresentata come una giovane donna, una dea della mitologia greca: 'Prima del respiro della Notte, l'impassibile Morte/ ha incoronato la fronte di un'immobile stella'. Il poeta è libero di servirsi di ogni immagine per dare vita alla sua idea, e Giuseppe di Lampedusa, invece di conservare alla morte l'aspetto esteriore di un simbolo con una stilizzazione mitologica, ha preferito farne una creatura viva, la creatura bramata da sempre, che veniva a prenderlo e gli apparve

volto della morte, la perfezione cercata nella mortificazione della vita: montalianamente l'esistenza terrena era *vita della morte*, «morte che vive»³¹. Morta la morte, sparito cioè il vivere incerto e fragile del divenire che tiene l'io in uno stato di lacerazione e non compimento, rimane «l'immagine misteriosa di bellezza e perfezione» intravista «negli spazi stellari» e «nelle traiettorie degli astri» (si noti il riferimento leopardiano tratto da *Alla sua donna*)³² che conduce l'uomo a una «perenne certezza», una

più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari". Il componimento richiamato dalla Principessa di Lampedusa è intitolato *Il sonno e la morte*, si trova nella raccolta *Fuochi serotini* e così si può tradurre: "Abbandonata del dio della luce, la Notte, muta figlia del dio tuono, / porta incontro ad Elios i suoi figli diletti. / Entrambi, per parte del padre e della madre, sono nati dei immortali, / ma non si assomigliano del tutto i gemelli: / opaco come la madre, creativo come il padre onnivedente, / il sonno anche nel buio non riesce a scordare il giorno, / ma l'illuminata figlia del radioso Febo, piena / del respiro della silente Notte, l'impassibile Morte, / incoronando la fronte di un'immobile stella, / non conosce né il padre né l'inconsolabile madre"».

³¹ E. Montale, *Notizie dall'Amiata*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini-G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 182.

³² Cfr. G. Leopardi, *Canti*, a cura di N. Gallo-C. Garboli, con un'appendice di scritti del poeta, Einaudi, Torino 1993, p. 147: «Se dell'eternie idee / l'una sei tu, cui di sensibil forma / sdegni l'eterno senno esser vestita, / a fra caduche spoglie / provar gli affanni di funerea vita; / o s'altra terra ne' superni giri / fra' mondi innumerabili t'accoglie, / e più vaga del Sol prossima stella / t'irraggia, e più benigno etere spiri; / di qua dove sono gli anni infausti e brevi, / questo d'ignoto amante inno ricevi».

stabilità del vivente. Pierangeli suggerisce una plausibile identificazione con «Venere, la stella del mattino, tra il fragore del mare e quello del supremo rantolo»³³.

Certamente c'è un nesso semantico con le idee platoniche e con il mondo pagano, ma dal punto di vista narratologico, nella morfologia della descrizione dell'essere femminile, è chiaro il riferimento – anche soltanto culturale, ovviamente aconfessionale – mariologico. Gli elementi semiotici sono svariati: «giovane signora», «snella», «avvenenza del volto», «si scusava», «il velo», «perfezione», «cielo stellato». Rispetto a Lighea, donna marina, euforica ma comunque immortale, il nuovo modello lampedusiano – pur mantenendo un carattere biologico e terrigno, almeno dal punto di vista della percezione di Salina – è ora angelico, conciliante, dotato di purezza e umiltà. Non si dimentichi che il *Gattopardo* si apre con la conclusione della recita del Rosario («*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*» La recita quotidiana del Rosario era finita»)³⁴. Ma probabilmente ancora più significativo può essere il confronto intersemiotico³⁵ oltre che con *Il Maestro e Margherita*, suggerito da Caronia, con *Das Lied von Bernadette* di Franz Werfel (1941), che narra la vicenda delle apparizioni di Lourdes. Ecco il momento in cui per la prima volta la «Signora» si manifesta alla giovane taumaturga:

³³ F. Pierangeli, «*Vi è un solo peccato, quello originale*». *Qualche appunto su Tomasi di Lampedusa e la religione*, cit., p. 129.

³⁴ Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, cit., p. 19.

³⁵ Per il rapporto tra Tomasi e le letterature europee cfr.: *Tomasi e la cultura europea: atti del convegno internazionale Palermo Real Albergo dei poveri 25-26 maggio 1996*, a cura di G. Giarrizzo, Università degli Studi di Catania, Catania 1998.

In questi avanzi di una luce ondeggiante c'è qualcuno che è apparso proprio in quel punto, come venuto dagli abissi del mondo dopo una via lunga, ma non faticosa e priva di ostacoli. Questo qualcuno non è un fantasma indistinto, un'immagine aerea trasparente o una visione mutevole di sogno, ma una signora giovanissima, fine, delicata e gentile di aspetto, di carne e d'ossa, piccola piuttosto di statura poiché sta ritta senza sforzo nello stretto ovale della nicchia. La giovanissima signora non è vestita in modo ordinario ma neppure porta abiti antiquati. Non è stretta nel busto né porta la crinolina di moda a Parigi, pure il taglio libero del vestito candido le delinea la vita snella. [...] Ma pare che la signora in abito da sposa non porti una di quelle pettinature tenute su a forza di forcine e pettini che sono di moda nel gran mondo, poiché dal velo spuntano, avidi di libertà, dei ricciolini castani. Un largo nastro azzurro, annodato lasco sotto il petto, le cade fino ai ginocchi. Ma quale tono di azzurro! Un azzurro di un fascino quasi doloroso. [...]

La bellezza della Signora mette in giubilo tutto il suo essere. Nessuna vera bellezza è soltanto corporale: in ogni volto umano che noi chiamiamo bello, vediamo trasparire una luce che, per quanto legata alle forme fisiche, è di natura spirituale. La bellezza della Signora sembra essere meno corporale di ogni altra; è fatta di quella luce spirituale che è poi per noi la bellezza³⁶.

Anche in Werfel la donna è caratterizzata come proveniente dagli spazi interstellari, signora giovanissima e snella (quasi con le stesse parole di Tomasi di Lampedusa), vestita in modo particolare, dall'atteggiamento umile e sorridente; la sua venustà emana, inoltre, una «luce spirituale» comparabile alla «bellezza e perfezione» lampedusiana, alla sete di eterna contemplazione. La donna «Immortale» in *Lighea* e, soprattutto,

³⁶ F. Werfel, *Bernadette*, traduzione di R. Costanzi, Mondadori, Milano 1974, pp. 57-61.

nel *Gattopardo* sembra paradigmaticamente riferibile all'immagine pura di bene, di "concezione immacolata" che è sfruttata da altri autori nel problematico rapporto con l'io lirico, empirico e trascendentale. Questa tipologia di "morfemi simbolici" (la donna immacolata, bella e deferente, come ritorno alla pienezza dell'umanità dopo lo *status naturae lapsae*) pertengono a un'analisi «pneumocritica»³⁷ del testo letterario. In che senso? Notando paradigmi simili nella costituzione dell'identità dell'io e della relazione con un tu misterioso e formidabile (si sono viste le creazioni intersemiotiche di Montale, Lampedusa e Werfel), si può circoscrivere questa «situazione psicologica determinata»³⁸ entro un'indagine "pneumica", cioè legata agli aspetti integrali del soggetto-autore che vanno al di là dello psichico e possono essere riconducibili non solo a un'analisi esistenziale ma a un vero e proprio quadro cognitivo che mira a ricondurre

³⁷ Per un approfondimento della "pneumocritica", mi permetto di rimandare ancora al mio *Montale errante*, cit., p. 14: «La pneumocritica, in ambito di *nouvelle critique*, si occupa di individuare gli elementi intellettivi e ulteriori nella poetica di un autore, ossia le affezioni di una realtà immateriale configurabile come entità trascendente o come principio immanente all'essere umano». In sostanza la pneumocritica, che trae il prefisso dalla pneumanalisi antropologica di Lops (cfr. E. Lops, *La stanza del re*, Raffaelli, Rimini 2017), ampliando il campo d'indagine della psicocritica di Mauron e avvicinandosi all'analisi esistenziale di Frankl, si occupa della soggettività dell'autore/protagonista dell'opera nelle sue varie declinazioni di io (empirico, trascendentale ed escatologico) e nel rapporto con l'alterità e con il mondo.

³⁸ Cfr. E. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 563.

l'immagine dell'alterità in una struttura verticistica³⁹. La clinica della pneumanalisi antropologica, come scrive Lops, «si discosta da quella psicanalitica, in quanto analizza la natura posizionale dell'uomo nei riguardi dell'altro, delineando una *topografia della frontiera interiore* nel tentativo di rilevare quel *quid* che lo inclina verso la sociopatia del vivere in comune»⁴⁰. Se sotto il profilo delle categorie concettuali e antropologiche il modello mariano, nel tratto e nella ricerca del divino, rimane valido come esemplificativo delle figurazioni femminili al loro massimo potenziale, in rapporto alla pneumanalisi la tensione all'integrità umana data dalla proiezione dell'io nel tu, in autori come Montale e Tomasi di Lampedusa, potrebbe servire a rinterzare la funzione di «soggetto insogettivo»⁴¹, lontano dall'*assoggettamento* di Lacan⁴², veramente aperto alle altrui istanze, libero. La poesia e la letteratura diventerebbero così, oltre che una blanchottiana aspirazione all'opera e al destinatario, la modalità di una liberazione soggettuale.

Alberto Fraccacreta

³⁹ Un parallelo significativo potrebbero essere gli studi di Lavagetto sul *Je e moi* nella *Recherche* proustiana, il cui spettro interpretativo potrebbe essere integrato da un'analisi pneumatica. Cfr. M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991.

⁴⁰ Cfr. E. Lops, *Credevo di essere qui, invece non c'ero. Manuale di pneumanalisi*, prefazione di C. Della Penna, Aracne, Roma 2020, p. 17.

⁴¹ *Ibidem*, p. 74.

⁴² Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004.

SOMMARIO

Le figure femminili di Giuseppe Tomasi di Lampedusa sembrano possedere curiosamente un'essenza e un'origine comune: provengono dallo stato di frammentarietà dell'io e provano a colmare, attraverso l'endiadico carattere di «amore-maternità», il desiderio di assoluto dello scrittore, trasfigurato in personaggi come don Fabrizio principe di Salina e il professor La Ciura. Il rapporto io-mondo e intimità-storia sottintende senz'altro un'«ideologia negativa» (Orlando), che apparenta l'autore siciliano all'ammirato Montale. Eppure, proprio come Montale – e in certa misura come Leopardi e Werfel –, il negativo diviene una forma del trascendente e l'affannosa ricerca di un'integrità dell'io si compie nel ritorno alla purezza del femminile mariano, allo stato di immacolatezza soggettiva: paradigma irrinunciabile, in esso è possibile scorgere i tratti semiotici e morfologici – benché nascosti, al di fuori di ogni aspetto confessionale e, talora, in contraddizione con altri tratti simbolici – della sirena e, soprattutto, della misteriosa donna che compare *in hora mortis* al principe Salina.

SUMMARY

The female figures in Giuseppe Tomasi di Lampedusa curiously seem to possess a common essence and origin: they come from the state of fragmentation of the ego and try to fill, through the couplet “love-maternity”, the writer's desire for absolute, transfigured into characters such as Don Fabrizio Prince of Salina and Professor La Ciura. The I-world and intimacy-history relationship undoubtedly imply a “negative ideology” (Orlando), which the Sicilian author relates to the admired Montale. Yet, just like Montale – and to a certain extent like Leopardi and Werfel –, the negative becomes a form of the transcendent and the frantic search for the integrity of the self is accomplished in the return to the purity of the feminine Marian, in the state of Subjective immaculateness: an indispensable paradigm, in which it is possible to see the semiotic and morphological traits –

albeit hidden, outside any confessional aspect and, at times, in contradiction with other symbolic traits – of the siren and, above all, of the mysterious woman who appears in *hora mortis* to Prince Salina.

IX. Luigi Granelli: un cattolico democratico libero e forte

di Maria Chiara Mattesini

Non appaia irriverente questo titolo, non sembri fuori luogo, cioè, l'accostamento di un basista, quale fu Luigi Granelli, al noto appello sturziano e non lo si voglia, infine, interpretare come mistificatorio delle divergenze che intercorsero. Sono note, infatti, le polemiche fra Luigi Sturzo e Luigi Granelli e, più in generale, fra il sacerdote siciliano e la corrente di Base. Ma è altresì da osservare come la Base, sopravvissuta alla scomparsa della stessa Democrazia cristiana (Dc) e promotrice dell'«Associazione Popolari intransigenti», sia stata l'erede più sincera e coerente di alcuni aspetti dell'insegnamento sturziano.

La storia della Dc, della sua dirigenza e dei suoi membri va interpretata alla luce della specifica tradizione culturale che si richiama al ruolo giocato in Italia dal cattolicesimo. Quest'ultimo, ha scritto lo storico Francesco Traniello, «assomiglia ad un fiume, che scorre lungo la storia, talvolta in maniera sotterranea; in questo suo corso, esso si trasforma: perciò non è una dottrina o un sistema o un partito; ma è un itinerario sempre aperto»¹, in cui la Dc, seguendo un corso irregolare, si è inserita a pieno titolo. Ed anche la Base e Luigi Granelli, possiamo ben dire, si inseriscono a pieno titolo in questo fiume, nella storia del cattolicesimo democratico.

¹ F. Traniello, *Da Gioberti a Moro. Percorsi di una cultura politica*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 31.

È all'inizio degli anni Novanta che i moniti di Granelli, sui rischi di quelle “male bestie” che Sturzo intravide già tempo addietro, si fanno più insistenti. La crisi aveva trasformato il consenso diffuso verso il sistema dei partiti in una critica altrettanto diffusa contro la “partitocrazia”, una delle male bestie, appunto, contro cui si era scagliato Sturzo. È difficile datare questa crisi. Cos'era successo? Accadde una sorta di «svelamento», quello della democrazia italiana, «mortificata dalle degenerazioni partitocratiche, dagli eccessi del clientelismo statalista, dalle profonde manomissioni istituzionali e dal mondo delle collusioni fra pubblico e privato»². Eccole, tutte e tre, le male bestie: la partitocrazia, come s'è già accennato, l'assistenzialismo e l'abuso di denaro pubblico.

Si diceva che è difficile stabilire l'inizio di questa *débâcle*. Eppure non ci sarebbe stato bisogno di aspettare “tangento-poli”. Molti anni prima, nel 1967, c'era stato a Lucca un convegno di studio, promosso dalla Dc, dove si era parlato di una intrinseca debolezza morale e civile della politica, che sembrava avesse imboccato la Democrazia cristiana, e di un rischio di rottura fra politica, morale e mutamento della società civile. Già allora, in quel convegno, Granelli, premeva per una riforma del partito tesa alla sua moralizzazione. A riguardo, un primo punto chiariva subito: la questione da porsi non era «l'unità di tutti i cattolici, ma di quelli che accettano il metodo della democrazia e gli obiettivi che il partito si pone come finalità propria»³. Tale

² G. De Rosa, *La transizione infinita. Diario politico 1990-1996*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. XVI.

³ Archivio storico istituto Luigi Sturzo (Asils), Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 6, f. 26. Intervento di Luigi Granelli al convegno di Lucca del 1967.

unità, se malamente intesa come elemento di forza e come desiderio di mantenere un largo seguito elettorale, avrebbe portato «frequentemente la classe dirigente di partito ad assumere atteggiamenti ambigui e ambivalenti, a sfumare programmi, ad evitare scelte, a ridursi progressivamente a blocco moderato di potere». Occorreva, perciò, rovesciare la tendenza che «porta all'unità degli interessi, al moderatismo, alla pura difesa del potere acquisito, per ricreare attorno ad un chiaro e non ambivalente programma di riforma della società e dello Stato i presupposti di una autentica unità politica». Poneva, poi, un'altra questione, se pur implicitamente: la questione della centralità del partito democristiano. Centralità che, a partire dagli anni Sessanta, iniziò ad essere messa in discussione. Granelli apriva al dialogo, alla comprensione, alla tolleranza, alla collaborazione anche con i non credenti per la costruzione di un ordine temporale che nella sostanza fosse permeato di autentici valori di libertà, di moralità e di giustizia. Il processo di modernizzazione della politica, avviato durante gli anni Settanta, aveva causato un'alterazione dei rapporti tra partito e base sociale, snaturando la concezione della politica e la logica delle strategie di collaborazione. La caduta di influenza dei partiti, dovuta alla maggiore autonomia della società e alla contestazione, aveva origine anche dalla proliferazione degli apparati partitici, dalla massiccia burocratizzazione e dalla maggiore complessità della domanda sociale attraverso la moltiplicazione degli argomenti, dei bisogni, delle esigenze. Occorreva, cioè, rovesciare la tendenza «allo sfruttamento dell'attuale unità come elemento di forza, come investitura che deriva le proprie motivazioni da fattori molteplici, e dei rischi che tutto ciò comporta per l'alterazione dello stesso

concetto di partito politico a base programmatica»⁴. Non, dunque, l'unità di tutti i cattolici andava ricercata, ma di coloro che accettavano il metodo della democrazia e gli obiettivi che il partito si poneva come finalità propria.

I suoi articoli, discorsi, interventi sono disseminati di queste preoccupazioni. Qualche anno dopo, nel 1972, in agosto, Granelli usciva dalla Direzione democristiana, per protesta contro coloro che esortavano la Base «a liquidare la coerenza come romanticheria» e a fondersi «in una nuova “iniziativa democratica” per trovare conforto nel potere»⁵. Proteste che si sarebbero ripetute anche nel corso degli anni Ottanta, durante il decennio del così detto “pentapartito”. I partiti, quasi ripiegati su se stessi, non sembravano in grado di trovare una piattaforma di intesa, come dimostravano le continue crisi di governo, mentre il Partito comunista italiano premeva per un radicale cambiamento della guida del governo, forte dei cospicui consensi ottenuti nelle consultazioni elettorali della metà degli anni Settanta. Ma, liquidata la solidarietà nazionale, sembrava, appunto, che nessuno avesse una visione e una strategia per trovare una via d'uscita. Inoltre, la violenza politica, i massicci licenziamenti alla Fiat e lo scandalo, nel 1981, della P2 costituirono ulteriori episodi che produssero una diffusa insicurezza e un malessere che coinvolse le istituzioni, gettando ombre di discredito sul modo di governare il paese.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 9, f. 36. Ritaglio de «Il Messaggero», 31 gennaio 1973.

Granelli non perdeva occasione, come al Consiglio nazionale del 7-8 novembre 1988, di ricordare di «avere ben presente la distinzione fra governo e partito», di ribadire la necessità di regole interne al partito e un principio di maggioranza capace di far nascere una forte coalizione interna⁶. Nel successivo Consiglio nazionale, l'1 settembre 1989, facendo seguito alle parole di Leopoldo Elia sul mancato chiarimento della strategia del partito, tornava a ripetere, con pazienza e tenacia encomiabili, che «è solo con la ripresa del primato delle idee sulle varie forme di protagonismo personale che si può concorrere [...] ad una necessaria accentuazione riformista e di ampio respiro politico della linea complessiva della Dc senza snaturare il proprio ruolo in una continua oscillazione tra massimalismo e ripiegamento nel compromesso»⁷.

Nel dicembre 1990, la Base organizzava ad Assago un convegno in cui si parlò di alcune battaglie politiche importanti da condurre, tra cui: revisione generale del tesseramento, nuove regole per le nomine negli enti comunali e provinciali, indirizzi generali per la redazione degli statuti comunali. Circa i referendum, proposti da Mario Segni e dal suo movimento, la corrente concordemente decideva di schierarsi a sostegno di quelli riguardanti la materia elettorale, volti a correggere in senso maggioritario il sistema proporzionale, a rendere, quindi, più diretto il rapporto elettori ed eletti e a moralizzare con rigorosi controlli le spese per le campagne elettorali. «La nostra scelta – affermava Granelli – di appoggiare i tre referendum per la modifica della

⁶ Asils, Fondo Democrazia cristiana, Serie Consiglio nazionale (1944-1993), Sc. 74, fasc. 190. Consiglio nazionale del 7-8 novembre 1988.

⁷ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B31. Consigli nazionali dc 1962-1998.

legge elettorale del Senato e per la estensione del maggioritario nei Comuni si giustifica pienamente sia per rinnovare una forte pressione sul parlamento che per aprire il varco [...] a riforme elettorali capaci di meglio tutelare i valori costituzionali della trasparenza nel rapporto tra elettori ed eletti, del controllo democratico della rappresentanza popolare nelle istituzioni, della moralità nella raccolta del consenso»⁸.

L'attuazione della riforma delle autonomie locali costituisce un altro cavallo di battaglia della Base, sulla scia dell'antica battaglia politica di Sturzo per una riforma dello stato che partisse dalla periferia del paese. «Si tratta – spiegava Granelli – di contrastare e di superare la pressione sempre più marcata del centralismo dello stato, il neo-centralismo delle regioni»⁹.

Il 5 aprile 1992 si svolgevano le prime ed uniche elezioni con la possibilità di esprimere una sola preferenza alla Camera dei deputati. Queste elezioni, successive alla caduta del muro di Berlino e al crollo del comunismo, segnavano una svolta di grande rilievo nella storia italiana del secondo dopoguerra, fino ad allora caratterizzata da una notevole stabilità dei risultati elettorali. A queste elezioni politiche anticipate, la Democrazia cristiana otteneva il 29,7% dei consensi. Per il partito, che per la prima volta scendeva sotto il trenta per cento, fu un tracollo. Nuovi soggetti politici, nel frattempo, si andavano affermando. Già le elezioni amministrative del maggio 1990 avevano attribuito uno straordinario successo alle leghe autonomiste, a fronte del tendenziale calo delle formazioni di governo. Lo scos-

⁸ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 20, fasc. 88.

⁹ *Ibidem*.

sone elettorale era stato forte e, come precisava Granelli in Direzione, richiedeva «atti concreti per ridare credibilità ai partiti nel loro rapporto con la società»¹⁰, esigeva «apertura al nuovo, nella linea politica, nel costume, nelle strutture operative, al centro e alla periferia, evitando effimere operazioni estetiche di facciata e preparando un congresso di svolta preceduto da una seria preparazione»¹¹. Occorreva «dimezzare le nomenclature burocratizzate del partito, riordinare strumenti di lavoro e di presenza sociale, riaprire un dibattito di rilievo culturale e politico. [...] aprire con generosità la via al formarsi di nuovi gruppi dirigenti che conquistino sul campo con il loro modo anziché essere cooptati da vertici considerati onnipotenti»¹². Occorreva «essere da subito inflessibili»¹³. Si doveva partire da zero, senza esclusioni pregiudiziali nei rapporti tra i partiti perché la Dc, che restava partito di maggioranza relativa, nonostante la caduta elettorale al minimo storico, «ha il dovere di rispondere nei fatti alla severa domanda che viene dal paese di riforme, di buon governo, di moralizzazione, di risanamento finanziario che si accompagni anche ad una costruttiva volontà di ripresa e di fiducia nelle istituzioni»¹⁴.

Pochi mesi prima delle elezioni del 1992, l'arresto, in febbraio, del socialista Mario Chiesa, aveva segnato l'avvio dell'iniziativa giudiziaria "mani pulite". Pur colpendo anche

¹⁰ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 21, fasc. 93. Dc nazionale 1992.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

rappresentanti del mondo imprenditoriale, le inchieste contribuiscono, soprattutto, all'allontanamento dalla vita pubblica della maggior parte della classe politica legata ai partiti di governo. Alle elezioni del 1994, infatti, non era presente nessuna delle formazioni politiche che dal 1945 erano state protagoniste della scena politica italiana. A fronte del calo di consensi dei partiti tradizionali, in quelle elezioni, come si accennava, avanzavano nuove formazioni politiche. La Lega Nord, partito nato dall'unificazione di vari movimenti regionalisti presenti nel territorio del Nord-Est già alla fine degli anni Ottanta, dallo 0,48% ottenuto nel 1987 saliva al 9,2%. Agli inizi del 1994 nasceva Forza Italia, partito creato dall'imprenditore Silvio Berlusconi, un non politico che lo aveva costruito secondo un modello nuovo per l'Italia, quello del «partito personale»¹⁵.

Cosa era successo? Non a molto era valso, secondo Grannelli, l'elezione del basista Mino Martinazzoli a segretario del partito democristiano. Le critiche non andavano alla persona, anzi stimata, ma alle modalità con le quali si era voluto procedere alla sua nomina, avvenuta per acclamazione (fatto unico nella storia della Dc):

Nomina che sarebbe stato meglio discutere in Consiglio nazionale per rafforzare l'indicazione di Martinazzoli [...]. Non giova ad una Dc che vuol cambiare il ricorso ad acclamazioni plebiscitarie e ambigue, cadute in disuso persino nei regimi di socialismo reale. È singolare che di un cambiamento così importante non si sia discusso né in Direzione, né in Consiglio nazionale, e si sia preferito continuare

¹⁵ M. Calise, *Il partito personale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

nel vecchio vizio delle decisioni in ristretti sinedri da portare alla pura ratifica, in contrasto con lo statuto e con la norma democratica¹⁶.

Senza nessun dibattito e confronto preparatori, nel 1994 era ufficializzata la nascita del Partito popolare italiano, col quale, cambiando il nome Democrazia cristiana, si tentava di rispondere alle contestazioni e alla marea montante di un'opinione pubblica di cui la Dc era il primo bersaglio. Granelli era stato contrario allo scioglimento del partito e al suo cambio di nome, perché i democristiani onesti, «non hanno nulla di cui vergognarsi» e «perché la Dc indica una tradizione, dei valori, una presenza. Indica una storia»¹⁷.

Qualche mese dopo, il 7 febbraio 1994, attraverso un comunicato stampa, anche la Base rendeva noto il suo scioglimento. La Base era sopravvissuta, sia pure di pochi mesi, alla scomparsa del suo stesso partito. La fine della Dc, infatti, ha significato, in realtà, la scomparsa della struttura confederale che teneva insieme le correnti, che si sono disperse, ma non si sono sciolte, perpetuandosi nei nuovi partiti. Ciascuna corrente, infatti, aveva il proprio gruppo dirigente, la propria struttura organizzativa, il proprio organo di stampa, i propri iscritti. Di questo la Base è una testimone eccellente. Di fatto, ci si iscriveva ad una corrente, non al partito. La forza della Dc stava, appunto, nell'agire come una confederazione di «partiti diversi». Nessun singolo *leader* fu mai tanto forte da imporre l'unità organizzativa tra le correnti, peraltro non cercata da nessuno, e fino all'ultimo

¹⁶ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B31. Consigli nazionali dc 1962-1998.

¹⁷ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 20, fasc. 88.

l'equilibrio interno non è mai venuto meno. Le correnti, se giustamente intese, avevano anche il fine di vitalizzare, rendere partecipativi e presenti, politicamente e culturalmente, le diversità realtà regionali e quindi le differenti esigenze. Non a caso, un politico fine e acuto come Giovanni Marcora, altro basista, quando ancora non esistevano né Leghe né leghismo, alla fine degli anni Settanta, aveva intuito che qualcosa “bolliva” nel Nord bianco, rispetto a una Democrazia cristiana che stava divenendo centralizzata e statalista. Era una crisi di rapporto istituzionale e di cultura. Negli ultimi scorci della sua esistenza terrena, discutendo coi basisti Piero Bassetti, Virginio Rognoni, Mino Martinazzoli, si era dedicato, infatti, al progetto di una Democrazia cristiana del Nord, sul modello bavarese, confederata su scala nazionale¹⁸.

La Dc, quindi, avrebbe iniziato il suo declino quando ha abbandonato la sua vocazione, le sue origini popolariste tese alla valorizzazione *in primis* della persona e poi della famiglia, del quartiere, del comune, della provincia, della regione, insomma dei così detti corpi intermedi, come li chiamava Sturzo, o dei “mondi vitali”, come amava dire il sociologo cattolico Achille Ardigò. Si riporta, di seguito, parte di un discorso di Granelli che amplia gli orizzonti di queste riflessioni:

La tendenza più criticata della evoluzione dei partiti in questi vent'anni – e della Dc in modo particolare – è giustamente stata la

¹⁸ Asils, Fondo Luigi Granelli, Primo versamento, Serie I. Attività di Partito (1956 – 1999), B. 25, f. 99 La Base 1994. Scioglimento della corrente La Base. Corrispondenza, documenti politici, ritagli di stampa. Ritaglio di «Milano metropoli», 13 marzo 1994, con articolo di G. Galli, *Basisti: addio senza eredi*.

tendenza a svolgere ruoli non propriamente politici. Ne è la dimostrazione il fatto che la Dc ha preteso di svolgere – in ciò provocata da analoga tendenza del Pci – una funzione di tutela su tutta la società civile, sulle associazioni culturali come sulle università [...]. Una funzione di tutela che ha allargato smisuratamente i poteri dei partiti nella società civile, ma anche, nello stesso tempo, ha impedito alla società di crescere “con le proprie mani”, cioè con fatti associativi autonomi, con responsabilità dirette. Come era logico, la conservazione del “centralismo” statuale e politico ha contribuito anch’esso a rafforzare queste tendenze innaturali dei partiti politici. [...] A Cadenabbia, a Sorrento, a Lucca, la Dc è andata a fondo di un’analisi [...]. Di qui le proposte di riforma del partito e dello Stato [...]. Tali proposte sono indubbiamente derivate, oltre che dalla considerazione delle esigenze del paese [...], anche dall’ispirazione ideale che è propria della Dc e di tutta la tradizione cattolico-democratica¹⁹.

Si tratta di quella tradizione, quel fiume, come si diceva, in cui Granelli e la Base si sono inseriti, lasciando più di una eredità ai cattolici che, pur non essendo più raccolti in un unico partito, continuano, comunque, ad essere presenti in tutte le attuali formazioni politiche; di quella tradizione cattolico-democratica, infine, che trova la sua migliore realizzazione nella valorizzazione e nell’autonomia dei corpi intermedi della società e che costituisce un sicuro antidoto ai rischi di una democrazia totalitaria o narcisista²⁰, l’una dovuta ad un fuorviante e perico-

¹⁹ Asils, Fondo Luigi Granelli, Secondo versamento, Serie X, B. 6, fasc. 23.

²⁰ “Democrazia totalitaria” è una categoria politica usata, per la prima volta, dallo storico israeliano Jacob Talmon nel suo *Le origini della democrazia totalitaria*, uscito nel 1952 e tradotto in italiano dal Mulino

loso concetto di sovranità popolare, l'altra causata dalla «tiran-
nia del detestabile ego», l'io-crazia²¹. La teoria popolarista dei
corpi intermedi, una lezione che Granelli ebbe ben presente du-
rante la sua attività al comune di Milano negli anni Sessanta, può
rappresentare, infine, uno strumento per rivedere e rifondare il
concetto di rappresentanza. Seguendo l'insegnamento di Han-
nah Arendt, la teorica politica Hanna Fenichel Pitkin ha scritto:

L'autentica rappresentanza democratica è possibile laddove il
sistema rappresentativo, centralizzato, su vasta scala, necessariamente
astratto, si fonda su una democrazia vivace, partecipativa e concreta a
livello locale. Partecipando attivamente alla vita locale, le persone im-
parano il vero significato della cittadinanza. Scoprono che [alcuni dei]
loro problemi personali sono ampiamente condivisi, e che le loro
preoccupazioni, apparentemente private, sono di fatto implicate nella
politica pubblica e nelle questioni pubbliche. Scoprono, così, una
possibilità che non si basa né sull'egoismo privato e competitivo né
sull'abnegazione eroica, poiché essi collettivamente *sono* il pubblico
che beneficia, anche se non concordano su ciò che va fatto. Nel con-
dividere le decisioni con gli altri, i cittadini riconsiderano la loro stessa
conoscenza dell'interesse individuale, di quello pubblico e di en-
trambi assieme²².

Maria Chiara Mattesini

nel 1967. Qui ci si riferisce, in particolare, ai recenti lavori di A. Mu-
lieri, *La democrazia totalitaria. Una storia controversa del governo po-
polare*, Donzelli, Roma 2019 e G. Orsina, *La democrazia del narcisi-
simo. Breve storia dell'antipolitica*, Marsilio, Venezia, 2018.

²¹ L. Manicardi, *Spiritualità e politica*, Edizioni Qiqajon Comunità di
Bose, Magnano (Bi) 2019, p. 39.

²² H. Fenichel Pitkin, *Il concetto di rappresentanza*, Rubbettino, Sove-
ria Mannelli 2017, p. XLII.

SOMMARIO

Questo contributo prende in considerazione la figura di Luigi Granelli, tra i fondatori della corrente democristiana, detta la “Base”, e, in particolare, il ruolo da lui avuto durante i difficili anni Novanta del secolo scorso.

SUMMARY

This contribution investigates the figure of Luigi Granelli, one of the founders of the Christian Democracy party, called the “Base”, and, in particular, it focuses on the role he played during the difficult period of the 1990s.

Interventi critici

X. «Fugo la croce che me devura». L'esmesuranza di Iacopone da Todi

di Fabio Pierangeli

Il beato, vestito col saio francescano che gli scende fino ai piedi nudi ma costretti nei sandali, tiene con la mano sinistra, aderente al petto, un libro chiuso e, tra pollice e l'indice della destra, sorregge lievemente un piccolo crocifisso, sul quale, con indicibile amore, si affissano i suoi occhi dolcemente pensosi. La testa del beato è un po' inclinata ed oblunga; e, nel centro ed al sommo dell'aureola che la cinge, appare, come in nube, il simbolo della Trinità.

Così lo scrittore e saggista Domenico Giuliotti, sodale di Federigo Tozzi, descrive Iacopone da Todi, sulla base della miniatura del prezioso codice della biblioteca di Chantilly, definendolo «uno dei più arroventati mistici che si conoscano. E, certo, il più grande poeta italiano dopo Dante e qualcun altro».

In definitiva sappiamo molto poco della vita di questo straordinario poeta nato tra il 1230 e il 1236 a Todi e morto nei pressi della cittadina umbra presumibilmente nel 1306. Secondo le tesi più accreditate avrebbe svolto una professione giuridica fino alla radicale conversione del 1268. Dopo dieci anni di vita solitaria, penitente e randagia, entra nell'ordine francescano nel 1278, aderendo allo stile di vita degli Spirituali. Schieratosi a favore dei Colonna contro Bonifacio VIII viene imprigionato dopo la resa di Palestrina e ricondotto probabilmente a Todi per scontare il carcere nei sotterranei del Convento di San Fortunato. Liberato da Benedetto XI dopo il 1303, rimane nei pressi della cittadina natale fino alla morte.

Enrico Menestò, autorevole promotore delle ricerche sul poeta tuderte e a cui si deve, tra l'altro, la pubblicazione de *Le vite antiche di Iacopone da Todi*, torna ad informarci sullo stato delle acquisizioni di documenti e sugli studi sulla vita e l'agiografia di Iacopone con due saggi inseriti nello splendido volume edito dal Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, curato dallo stesso Menestò insieme a Massimiliano Bassetti.

Il titolo della raccolta è l'emblematico verso iniziale della lauda LXXV: *Fugo la croce che me devura* dove, nel tipico andamento del contrasto medievale, dialogano due religiosi, l'uno più giovane che inneggia alla gioia della scoperta dell'amore di Cristo e l'altro, più maturo, ben consapevole degli sconvolgimenti che l'attrazione verso il Figlio di Dio ha comportato e comporta nella vita reale, anche nei termini di rifiuto di ogni bene materiale, per un amore smisurato e scandaloso per i parametri del mondo.

Per Matteo Leonardi, nel saggio compreso nel volume, dietro ai passaggi autobiografici delle laudi iacoponiche si nasconde un intento edificante e predicatorio «consegnare l'*exemplum* di un uomo che si è conformato alla radicale spogliazione di ogni *proprium* e di ogni ricchezza umana, anche quella intellettuale». La salvezza viene dalla propria umiliazione non dalla esaltazione del talento artistico o intellettuale: il poeta tudertino non esita a inveire con toni forti contro «l'intellettualizzazione dell'Ordine», sostenendo vigorosamente le posizioni degli Spirituali nella ferma volontà di tornare al rispetto integrale della Regola di Francesco.

Tuttavia, proprio le stesse laude autobiografiche che hanno contribuito ad accrescere il mito agiografico del *folle* di Dio sono finemente tramate di richiami alla lirica sacra e profana di quei decenni, bagaglio della notevole cultura del poeta

francescano maturata prima della conversione. Un equilibrio straordinario in cui consiste il vigore e la forza radicale delle laudi iacoponiche, su cui si sofferma anche Elena Landoni, precisando echi letterari e strategie linguistiche «di un intellettuale sovversivo».

Se il profilo storico di Iacopone è «assai nebuloso», scrivono i curatori, grazie ai risultati scaturiti da convegni e incontri di alto profilo dal dopoguerra ad oggi possiamo ribadire con certezza che «il frate tuderte è di certo uno dei più grandi poeti della letteratura italiana e uno dei francescani più complessi e affascinanti nella storia dell'Ordine minoritico sullo scorcio del XIII secolo, hanno assunto contorni più precisi».

Il volume continua autorevolmente questa tradizione di studi, smontando alcuni luoghi comuni riflettendo sulla tradizione a stampa (Jori), inoltrandosi sulla dialettica tra mistica e lirica religiosa (Cacciotti, Santi), sullo stile e sul linguaggio, anche rispetto ai predicatori dell'epoca, sul rapporto con la musica (Dardano, Leonardi, Landoni, Lannutti), sugli stretti legami tra la poesia iacoponica e quella a lui contemporanea (Montefusco, Landoni, Delcorno), compresa la questione fortemente dibattuta del silenzio di Dante Alighieri sul tudertino, nonostante li accomuni l'aspra polemica contro Bonifacio VIII, ricostruita nel saggio di Stefano Brufani.

Per Nicolò Maldina la cultura e la poesia tardo medievale sono per Dante un fatto di personaggi e di fenomeni «piuttosto che di autori e testi», compreso quindi Iacopone o magari Bonvesin da la Riva «senza che questo implichi di necessità una mancata conoscenza di questi autori».

Vexata quaestio riguarda «uno dei più popolari testi poetici religiosi mediolatini, soprattutto per il suo impiego liturgico», lo *Stabat mater dolorosa*.

Ne discute Emore Paoli che, con un'impeccabile lezione di metodo, riassume le diverse posizioni critiche sulla attribuzione della laude, rilegge con precisione e vasta cultura la tradizione manoscritta del testo, avanzando plausibili ipotesi, sulla base della ricognizione storica e di un efficace discorso sulla poetica e sullo stile delle laudi in volgare di sicura attribuzione iacoponica incentrate sul *planctus* di Maria.

Tra queste la celebre *Donna de Paradiso* capace di parlare, attraverso la delicatezza della poesia, all'immaginario religioso popolare e ispirare, ancora in ambito moderno e contemporaneo poeti e perfino cantautori come Roberto Vecchioni: «O figlio, figlio, figlio / figlio amoroso giglio! / Figlio, chi dà consiglio / al core me' angustiato». Il dolore che si "accenne" e la finale richiesta della Madonna di morire sulla stessa croce unita al Figlio «è una conclusione del tutto diversa da quella dello *Stabat mater*»; l'obiettivo di Iacopone «non è quello di ribadire il valore salvifico della Croce, che dà per scontato, ma quello di proporre il valore esemplare di Maria». Il tono diffuso di compostezza serena e accorata che Sapegno attribuiva allo *Stabat Mater* non è quello di Iacopone secondo le approfondite analisi tematiche e stilistiche di Paoli che indica, in conclusione, come si debba cercare fuori dalla cerchia francescana per individuare l'autore del *planctus*, concentrando l'attenzione «in primo luogo sugli scrittori cistercensi e certosini attivi tra la metà del XIII secolo e i primi due decenni del XV».

Non escludendo di indagare nell'ambiente domenicano che svolge un ruolo primario nella diffusione della "laude" nell'ambito delle processioni devozionali. Insomma «c'è ancora molto da fare» per identificare l'autore dello *Stabat Mater* dopo che questo importante studio ha scartato definitivamente delle ipotesi e aperto nuove, suggestive, strade.

Maria, in ogni caso, nelle laudi iacoponiche è il modello dell'ardente desiderio di totale identificazione con l'amore di Cristo nello spazio della vita quotidiana, anche attraverso il dramma della sofferenza (la croce, scrive Paoli, come luogo in cui uomo e Dio si incontrano) e nel disprezzo dei beni "materiali".

Si rammentino i versi della lauda XC – «Amore de caritate, perché m'hai così ferito?/ Lo cor tutt'ho partito, ed arde per amore». «Aggio perduto e core, e senno tutto, / voglia piacere e tutto sentimento». «Nulla, donqua, oramai più me riprenda / se tale amore me fa pazo gire» – l'anima non sa vivere senza Dio, non può adeguarsi a nessuna altra esperienza di evidente minore intensità. Oltre l'Amore c'è solo afasia e silenzio. La meraviglia dell'incrocio tra 'effimero ed eterno' è offerto da Maria in tutti i momenti della sua esistenza, dalla vicinanza concretissima nella fanciullezza e adolescenza di Cristo fino al distacco degli anni della predicazione e della Passione come narra poeticamente la II laude nella quale Iacopone si chiede come facesse una ragazza di soli quindici anni a "non morire d'amore" nella condizione di madre del suo stesso Creatore:

O Maria, co facivi, quanno tu lo vidivi?
 Or co non te morivi de l'amore affocata?
 Con non te consumavi quanno tu gli guardavi,
 che Deo ce contemplavi 'n quella carne velata?
 Quann'esso te sugia, l'amor co te facia,
 la smesuranza sia esser da te lattata?

La "esmesuranza" dell'amore di Dio per l'uomo, il suo Figlio incarnato, si tiene teneramente avvinghiata al seno di una

giovannissima ragazza nella vigorosa immagine iacoponica, allo stesso tempo intima e vertiginosa.

In questa ottica il lessema «è infatti frequentissimo e funge da vero e proprio perno attorno a cui ruota il laudario. È la definizione della sproporzione tra l'offerta dell'amore di Dio e la capacità percettiva della creatura: un'eccedenza di positivo che sbriciola e ridicolizza la misura umana», scrive Landoni. Si tratta, seconda la lettura di Alvaro Cacciotti nel volume del CI-SAM, del particolare misticismo di Iacopone in cui l'amore dell'Amore non è conseguito per intento o volontà ferrea ed è meno che mai meritato. Si tratta, invece, di «un amore donato, trasformante ogni precedente forma di essere e di vivere»; cosicché resta evidente quanto Iacopone non inseguia un ordine morale, ma descriva la «reale dinamica dell'incontro con l'Altro».

E nella rinnovata descrizione figurativa della dinamicità dell'incontro evangelico che proprio in quei decenni acquista rilievo innovativo grazie a Francesco e ai cicli giotteschi, l'iconografia devozionale ritrae la singolare del poeta tuderte, per lo più smagrito, con il saio francescano consumato, intento alla preghiera o alla contemplazione mistica. Delle immagini antiche di Iacopone riferisce Mirko Santanicchia, con tanto di illustrazione che impreziosiscono il volume. La maggior parte sono miniature a corredo delle edizioni a stampa delle *Laudi*, con tre eccezioni molto diverse tra loro quali il celebre dipinto di Paolo Uccello nel Duomo di Prato (1435) e i più antichi ritratti di due chiese di Todi, San Silvestro e San Fortunato. Immagini da cui Santanicchia può trarre un articolato discorso sulla fortuna di Iacopone nei secoli successivi alla sua morte, ma che non mancano di suggestionare artisti contemporanei del calibro di Si-

roni, Dorazio, Cagli, nonché Giacomo Manzù (illustra le edizioni delle *Laudi* per l'edizioni Uomo, 1945) e un giovanissimo Giovanni Testori (sempre nel '45, illustra una scelta di *Laudi* per la Gorlich) che si rivolgono a Iacopone per esprimere con tratti figurativi originali una dolente pietas non priva della tenue luce della speranza cristiana nei confronti dell'uomo vilipeso e lacerato dalle atrocità del conflitto mondiale.

Fabio Pierangeli

XI. Etica e politica in Dante poeta di contestazione

di *Giovanna Scarsi*

Celebrazione del 750mo anniversario della nascita di Dante
(Firenze 1265-Ravenna 1321)
Salone dei marmi, Comune di Salerno
10/11/2015

1. *Conclusione delle celebrazioni dantesche*

Cosa chiede Salerno a conclusione delle tante e varie celebrazioni del 750mo anniversario della nascita di Dante? Chiede di avvicinare Dante ai giovani e non i giovani a Dante, liberando lo studio del poema da quell'eccesso di rigore iniziatico che spesso lo ha reso e lo rende inaccessibile ai giovani che non riescono ad amarlo perché non riescono a capirlo. Quale il fine di questa manifestazione? Attualizzare Dante, pur tradendo la dimensione scientifica, e recuperare i contenuti etici, civili, socio-politici-culturali e linguistici: una cultura dei VALORI che da quel fervido e torbido *Autunno del Medioevo* si proietta nell'oggi altrettanto inquieto e torbido per offrire indicazioni e riflessioni non di mera contemplazione ma di attiva operatività. Celebrare Dante significa ricercarne e riproporne quel modello di *humanitas* complesso ed indefinibile di dignità e passione civile, di italianità e di classicità, attualizzare la sua lezione di europeismo anzitempo, soprattutto di lingua, oggi che la globalizzazione e il dominio dell'anglismo minacciano la nostra identità e la nostra tradizione. Negli istituti di cultura italiana all'estero e nelle Università in Europa ed in America è toccante constatare che tutti mi chiedevano di leggere e spiegare la *Commedia* e finanche

all'università di Ankara alcuni professori la recitavano a memoria: Dante, Verdi e la scuola medica salernitana ancora oggi restano i soli richiami che non ci fanno vergognare di essere italiani.

Le celebrazioni di quest'anno, ivi comprese quelle digitali e telematiche e quelle artistiche – Nicola Piovani che ha messo in musica la *Vita nova* al senato ed il festival di Ravenna, le cento illustrazioni di Dalí a palazzo Medici a Firenze e le 18 statue del Maestro Robazzi a Sorrento, le maratone dall'*Inferno* al *Paradiso* in varie città, le rievocazioni all'estero etc. – sono state tutte di grande utilità sociale ma hanno recuperato prevalentemente Dante artista – ne fa menzione anche il Papa. Un'eccezione è la lettura di Benigni che – a parte le polemiche fra noi addetti ai lavori – ha colto il significato civile e politico della *Commedia*, certo non al punto da fare di Dante il precursore del PD e mettere Renzi all'*Inferno* o dove?

Celebrare Dante per noi oggi significa leggere l'uomo del futuro che nel contempo si fa uno di noi.

2. *Gli Scapigliati e Dante: dove comincia la contestazione? Cosa significa contestazione?*

La prima indicazione ci viene dalla Scapigliatura milanese. Si tratta della prima avanguardia artistica che, attraverso la dissacrazione del linguaggio e delle varie forme di arte del passato, nell'Italia postunitaria otto-novecento si volse a contestare il primo assetto di società preindustriale della Milano fine Ottocento. Questi artisti ed intellettuali – Boito, Praga e Camerana – protestavano già attraverso i costumi. Scapigliati, eccentrici nell'abbigliamento, scendevano in piazza a gridare in nome

dell'“Arte dell'avvenire”, che liquidasse la tradizione ed il passato romantico-classico in funzione di un'arte libera da ogni condizionamento, ispirata ai nuovi valori etici e civili, spesso sacrificando la vita a questa identità arte-vita per alcuni conclusa nel suicidio, per altri, nel naufragio nell'alcool e nella droga. La contestazione investì innanzitutto i maestri: Dante e Manzoni in letteratura, Verdi in musica, ma alla fine questi rivoluzionari li imitarono come modelli da cui non poterono prescindere nelle loro opere. Boito finì per collaborare con Verdi nell'ultima parte della vita e della produzione, *L'Otello* ed il *Falstaff*; Praga e Camerana attingono a Manzoni, Boito contribuì non poco alla diffusione del culto di Dante in Italia all'estero. Cito fra i documenti che trovate nel testo:

1. L'epistolario Boito-Bellaigue, un critico intellettuale francese cui Boito fa da Maestro in suggerimenti e sostegni, richiamandolo alla funzione civile della diffusione del culto di Dante in Francia e della traduzione della *Commedia*. Bellaigue conosceva la *Commedia* a memoria. «J'ai près de moi Dante que vous m'avez donné sur le chemin de Busseto»¹; Boito che dormiva col libretto della *Commedia* sul comodino gli risponde che lo invidia affettuosamente perché egli riusciva a levarsi presto per recitare Dante, cosa che a lui, italiano devoto, era proibito dalla stanchezza.

2. Il secondo documento è una lunga lettera di Boito da Sirmione all'amico, impregnata di una vastità sorprendente di dot-

¹ P. Nardi, *Vita di Boito*, Mondadori, Milano 1944, pp. 625-626.

trina dantesca in cui egli guida magistralmente il collega francese in un tentativo, felicemente riuscito, in particolare per il Purgatorio, di resa in musica della Commedia.

La stessa Società Dante Alighieri nasce e si sviluppa in questo periodo nel cenacolo piemontese con finalità di recupero etico e civile di Dante; un altro Scapigliato, Camerana fu socio ed animatore. Cosa significa tutto questo? La tradizione, defenestrata teoricamente solo, rientra dal balcone come riferimento certo cui tutti, per primi questi coraggiosi avanguardisti dovettero fare i conti, per ultimi – dovremmo dire per primi – noi tutti.

3. *Dante poeta di contestazione: DIFESA DI DANTE*

La fortuna di Dante nei secoli è legata alle condizioni politiche ed alle metodologie critiche, alle regole ed al gusto linguistico dominanti. Ad esempio, secoli improntati al gusto di eleganza ed armonia classicista quali il Trecento ed il Cinquecento è chiaro che esaltavano il modello di eleganza di Petrarca e non potevano capire ed apprezzare un colossal come la *Divina Commedia* che rovesciava le precettistiche e le poetiche della razionalità e dell'armonia dell'arte ed offriva invece un modello coraggioso di mistilinguismo che fu all'epoca addirittura accusato di incomprensibile ibridismo.

La prima DIFESA DI DANTE la troviamo nel Settecento. Uno scrittore poligrafo affabulatorio quale Gaspare Gozzi scrisse una DIFESA DI DANTE che tuttora fa scuola, in cui fornisce la prima chiave di lettura storico-politica della *Commedia*, invitando a leggere Dante, facendosi coevi del periodo

storico nel cui contesto si inquadra, il già citato *Autunno del Medioevo*. Rivendica etica e politica, i valori di nazionalità e di lingua in un'opera fino ad allora ritenuta solo religiosa e morale. Inquadrato nel suo tempo, Dante si rivela poeta impegnato che dai problemi sociali e politici del suo tempo si proietta nel futuro, percorso da un'ansia di giustizia che lo impone come precorritore dei tempi nuovi e poeta vate di un'età migliore in cui il Veltro verrà a purificare il mondo:

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.
Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla
Eurialo e Turno e Niso di ferute
(*Inf.* I, vv.103-108)

Di qui il vigore dell'ispirazione messianica che investe tutta l'opera. Dante arriva finanche alla beffa di mettere Bonifazio VIII, ancor vivo nell'*Inferno*: «Sei tu già costì ritto, Bonifazio? / Di parecchi anni mi menti lo scritto» (*Inf.* XIX, vv.53-54), infine si leva sdegnosamente contro Firenze perché ha trovato nell'*Inferno* ben cinque ladroni, tutti fiorentini: «Godi, Firenze, poi che se' sì grande, / che per mare e per terra batti l'ali / e per lo 'nferno tuo nome si spande!» (*Inf.* XXVI, vv. 1-6); e contro Pisa responsabile della morte degli innocenti con violenza:

Ahi Pisa, vituperio delle genti
del bel paese là dove 'l sì sona,
poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,

e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogni persona!
(*Inf.* XXXIII, vv.79-84)

La prima profezia sulla condizione politica di Firenze è quella di Ciaccio, un politico crapulone di Firenze che ritroverete in una novella nota di Boccaccio. Si innalza a giudicare: «Giusti son due, e non vi sono intesi: / superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi» (*Inf.* VI, vv.73-76). E sono i personaggi più autorevoli qui collocati ancora vivi che formulano le prime veementi profezie dell'esilio: quella sdegnosa di Farinata fra gli eretici che si leva dalla tomba ritto a metà busto sfidando l'*Inferno*: «Ma non cinquanta volte fia raccesa / la faccia della donna che qui regge, / che tu saprai quanto quell'arte pesa» (*Inf.* X, vv. 79-81); quella accorata di Brunetto Latini:

Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
e tiene ancor del monte e del macigno,
ti si farà, per tuo ben far, nemico:
ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttar lo dolce fico.
(*Inf.* XV, vv. 61-66)

Fino all'invettiva violenta di Vanni Fucci, ladro di arredi sacri in Firenze:

Ma perché di tal vista tu non godi
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
apri li orecchi al mio annunzio, e odi:
Pistoia in pria de' Neri si dimagra:

poi Fiorenza rinova gente e modi.
 Tragge Marte vapor di Val di Magra
 ch'è di torbidi nuvoli involuto;
 e con tempesta impetuosa e agra
 sovra Campo Picen fia combattuto;
 ond'ei repente spezzerà la nebbia,
 sì ch'ogni Bianco ne sarà feruto.
 E detto l'ho perché doler di debbia!
 (*Inf.* XXIV, vv.141-152)

In fondo, la genesi della *Commedia* è romantica come dimostrano alcune pagine sull'esilio del *Convivio* e del *De vulgari eloquentia* («Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapore la dolorosa povertade», *Convivio* I, iii), soprattutto la visione del mondo governato da due soli in armonia fra loro del *De Monarchia*. La *Commedia* nasce proprio dall'aspirazione dell'*exul immeritus* a ricostruire un mondo ideale di perfezione, attraverso la ricomposizione dell'equilibrio giustizia-virtù, infranto nella realtà. È in questa direzione ideologica ed etica che potrebbe essere rivisitato il realismo dantesco, impegnato e pregnante anche nel tessuto linguistico della prima cantica anche per renderla più attuale ed accessibile all'interesse dei giovani. Nel Purgatorio, ritenuta la cantica lirica per eccellenza, in cui dominante è la musica non la musicalità, a buona ragione la più atta alle trasposizioni musicali, il tema politico si smorza in accenti ora melanconici nella poesia del tramonto che meglio incide la nostalgia dell'*exul immeritus*:

Era già l'ora che volge il disio
 ai navicanti e 'ntenerisce il core
 lo dì ch'han detto ai dolci amici addio;

e che lo novo peregrin d'amore
punge, s'è ode squilla di lontano,
che paia il giorno pianger che si more
(*Purg.* VIII, vv.1-6)

Ora tristemente vibranti nella profezia dell'esilio di Corrado Malaspina, della nobile famiglia della Lunigiana di cui Dante esalta la cortesia e la munificenza, valori che egli testimonierà di persona, allorché riceverà l'ospitalità dei suoi discendenti:

Or va; che 'l sol non si ricorca
sette volte nel letto che 'l Montone
con tutti e quattro i piè cuopre ed inforca,
che cotesta cortese oppinione
ti fia chiavata in mezzo della testa
con maggior chiovi che d'altrui sermone,
se corso di giudicio non s'arresta
(*Purg.* VIII, vv.133-139)

L'ansia di giustizia dell'*exul immeritus* esplode poi più vibrante e cocente nel grido dolente: «Ahi serva Italia di dolore ostello» in cui Dante si arroga il diritto di chiamare sul tribunale della storia i responsabili di tanto sfacelo: imperatore e Papa. Profetizza ad Alberto Tedesco, che per i suoi interessi in Germania ha trascurato «il giardin dell'impero», l'Italia «giusto giudizio dalle stelle caggia» e fu così perché il suo successore Rodolfo d'Asburgo morì giovanissimo. Si scaglia poi contro il papato che si inserisce nel potere temporale: «Ahi gente che dovresti esser devota e lasciar seder Cesare in sella», generando quella confusione fra i due poteri, responsabile di tanta decadenza. Dall'abbraccio di Sordello a Virgilio, al solo suono della

comune terra: Mantova, scaturisce l'invettiva più forte e dolente all'Italia (*Purg.* VI, vv.76-126) tanto da giustificare un realismo talvolta dai toni troppo accesi che ha suscitato qualche giudizio critico purista troppo severo.

Questo canto, in particolare, nel Risorgimento fu interpretato con spirito patriottico che fece intravedere un Dante precursore dell'unità d'Italia, poeta-vate; tanto quanto si spiega in ragione della situazione politica della lotta per l'indipendenza, allorché la letteratura aveva funzione pedagogica per la formazione della coscienza nazionale. Bisogna precisare, invece, che in Dante l'unità d'Italia è un'unità geografica e linguistica soltanto: lontana è ancora l'idea di nazione ed il frammentarismo politico che egli denuncia, le lotte non solo fra città ma fra quelli che «un muro ed un fossato serra», cioè fra fazioni e famiglie non avrebbero mai consentito la visione di un'unità d'Italia. Erano gli anni del tramonto dell'universalismo sia dell'Impero sia del papato cui succedeva il particolarismo e l'individualismo di una nuova entità politica: il Comune. E Dante è uomo del comune che pagò di persona con l'esilio la sua dignità ed il suo orgoglio di cittadino, la coerenza coraggiosa con cui rifiutò ogni patteggiamento per il rientro in patria e scelse il calvario della peregrinazione e della morte fuori della sua amata Firenze. È suggestiva ma arbitraria la lettura patriottarda di un brano famoso del XXX canto del *Purgatorio*:

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù, dentro e di fori
sopra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.

(*Purg.* XXX, vv.28-33)

Nei tre colori bianco, rosso e verde che sono allegorie delle tre virtù teologali qualcuno ha voluto cogliere un presagio di italianità: i colori della bandiera!

Nel *Paradiso* l'ansia di giustizia si concretizza in appelli apertamente di contestazione fino a tradursi in grida di dolore del cittadino esule ma anche in coraggio di giudizi ed in accenti solenni di profezia. Nel noto canto VI che tesse l'apoteosi dell'impero, Dante coinvolge in un giudizio comune di condanna entrambi i partiti della città partita: «L'uno a pubblico segno i gigli gialli / oppone, e l'altro appropria quello a parte, / sì ch'è forte veder chi più si falli» (*Par.* VI, vv.100-102). Indi, si leva a profeta del vero al di là del tempo nel colloquio col suo trisavolo Cacciaguida in cui Dante proietta se stesso nel canto XVII. Qui si incide e si sigilla la sua missione di poeta-vate che apre la serie dei poeti-vati secondo la linea interpretativa risorgimentale: Dante, Machiavelli, Parini, Foscolo, Carducci. La profezia dell'esilio di Cacciaguida conclude ed innalza quelle delle altre cantiche in un'ansia messianica totalizzante: «Non vo' però ch'a' tuoi vicini invidie, / poscia che s'infutura la tua vita / vie più là che 'l punir di lor perfidie» (*Par.* XVII, vv.97-99); ma tocca anche toni di virile tristezza: l'esilio è il melanconico piedistallo su cui si innalza il giudice più solenne dell'umanità, «Tu lascerai ogni cosa diletta / più caramente; e questo è quello strale / che l'arco dello essilio pria saetta» (*Par.* XVII, vv. 55-57).

Mai come nel *Paradiso* la terra vibra di palpiti umani, si nutre della passione civile del pellegrino. Perciò la terza cantica andrebbe riletta in questa prospettiva umana e politica, non come in passato in cui del *Paradiso* si salvava solo la poesia della

luce e dei canti. Perfino sulla soglia dell'Empireo l'*exul immeritus* volge lo sguardo alla sua Firenze «perfida noverca» e si auspica di tornare «con altro vello» per cingere la corona poetica sul fonte di S. Giovanni:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per più anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che ti danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, ed in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello
(*Par.* XXV, vv.1-9)

Finanche i Santi sono terribilmente umani, investiti della collera profetica del poeta; S. Pietro trascolora, allorché denuncia la corruzione della Chiesa con accenti cupamente realistici che tradiscono la veemenza passionale dello stesso Dante: «Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio, che vaca / nella presenza del Figliuol di Dio, / fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza» (*Par.* XXVII, vv.22-26) ed assegna a Dante il compito di dire al mondo la verità. Parimenti nel *Paradiso* si legge l'umanità di Dante e la sua cultura di valori etici e politici. L'ascesa nei cieli, l'esame sulla fede, speranza e carità fattogli da S. Pietro, S. Giacomo e S. Giovanni, la dottrina tomistica sui tanti problemi sono l'espressione di un'ascesa prima intellettuale e poi etica di Dante verso l'ultima salute: una sorta di alpinismo intellettuale che lo renda degno della intuizione, non visione di Dio che conclude il poema. La fede per Dante è conquista, il dogma lo esalta ma gli solleva

interrogativi anche senza risposta che il cittadino Dante non può accettare passivamente.

È per questa presenza di costante inquietudine che la teologia si traduce in poesia anche nei brani più complessi rispondenti alla poetica medioevale. La fede in Dante è conquista, non possesso e si sottopone a verifica costante, la stessa materia dogmatica si vivifica se inserita nel contesto della globalità unitaria del poema, mentre appare fredda erudizione se la lettura procede per antologizzazione. Teosofia e teologia si fanno poesia, il che porta a rivisitare la gerarchia della valutazione delle tre cantiche: non dall'*Inferno* al *Paradiso* ma dal *Paradiso* all'*Inferno*.

D'altronde, è proprio qui la modernità inquietante del poeta: quest'uomo che crede in un assoluto che gli fa distribuire con orgoglio premi e castighi, ma insieme trasferisce nei suoi personaggi la sua passionalità tutta terrena. Questo giudice tormentato del suo tempo che, mentre condanna nel nulla l'ansia di conoscenza di Ulisse con metro tutto medioevale, avverte nel contempo i morsi della ricerca della verità fino a interrogare il mistero. È uomo del nostro tempo questo personaggio diviso lui stesso fra la certezza dell'Assoluto e il dubbio del relativo, fra l'ansia del divino e la passione del terreno, fra il titanismo del superuomo che condanna e profetizza e la fragilità dell'uomo che avverte la sua solitudine. Oltre la nostalgia del frammento lirico del tramonto dell'esule, «Lo giorno se n'andava e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / dalle fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate, / che ritrarrà la mente che non erra» (*Inf.* II, vv.1-6), il senso di solitudine assale il poeta proprio all'inizio della sua discesa agli inferi.

Non solo l'ethos e il pathos della *Commedia* dobbiamo riproporre, ma il valore della lingua in che ha affascinato ed affascina studenti e docenti degli istituti di cultura ed università all'estero dove mi si chiedeva Dante anche fuori del programma del corso. Fa testo nella letteratura mondiale la varietà straordinaria dei registri linguistici danteschi: dal realismo del canto dei barattieri in cui il gioco delle rime definisce le linee di un ambiente, creando un'atmosfera, alla sublimità elegiaca di alcuni canti del Purgatorio dove la poesia si fa musica, infine, all'ineffabile del *Paradiso* dove il trasumanarsi dell'intelligenza del poeta nell'ascesa verso la verità si traduce in una tensione stilistica progressiva che negli ultimi canti sforza il *verbum* al massimo delle possibilità espressive.

Un miracolo che avviene una sola volta e mai più': LA DIFESA DI DANTE spetta a noi.

4. *Dante poeta di pace*

Non è un auspicio di pace la visione architettonica della *Monarchia* di un'umanità guidata dai due soli, papato ed impero in un parallelismo dei due poteri senza incompatibilità, che suggerì anche una lettura arbitraria ma eticamente valida in chiave europeistica? L'imperatore ed il papa operano in assoluta indipendenza senza doversi incontrare, ma quando proprio sia necessario è l'imperatore che cede al papa non per superiorità ma in nome di quella "reverentia che ciascun figlio dee al proprio padre".

Affidiamoci ai testi delle preghiere più alte e vibranti della letteratura, esempi concreti di poesia della teologia:

O Padre nostro, che ne' cieli stai,

non circunscritto, ma per più amore
ch' ai primi effetti di là su tu hai,
laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore
da ogni creatura, com'è degno
di render grazie al tuo dolce vapore.
Vegna ver noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.
Come del suo voler li angeli tuoi
fan sacrificio a te, cantando osanna,
così facciano li uomini de' suoi.
Dà oggi a noi la cotidiana manna,
sanza la qual per questo aspro deserto
a retro va chi più di gir s'affanna.
E come noi lo mal ch'avem sofferto
perdoniamo a ciascuno, e tu perdona
benigno, e non guardar lo nostro merto.
Nostra virtù che di legger s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro,
ma libera da lui che sì la sprona.
(*Purg.* XI, vv.1-22)

Giovanna Scarsi

XII. Recensione. Rosario Bonavoglia, *Il capobranco*

di Giovanna Scarsi

“Il capolavoro” di Bonavoglia, così l’accoglie la critica militante. Un punto di arrivo, invero, di un percorso letterario intenso e fervido che si dipana, si dilata e si ispessisce dai racconti de *La fidanzata olandese* al romanzo: *La donna color melanzana*, *L’angelo alle case verdi* e *La sedia inquisitoria* fino al noir di oggi *Il capobranco*. Il tutto a cadenze annuali, la conclusione di un libro si fa, nel contempo, l’annuncio dell’altro. A conferma di una vocazione autentica, sottesa ma già espressasi in altre direzioni artistiche quali la musica, la fotografia e nella stessa professione di economista. Bonavoglia, infatti, è un uomo europeo o del mondo, che nei suoi impegni molteplici all’estero, nei suoi insegnamenti universitari di economia internazionale dimostra che l’economia è essa stessa la forma più alta di umanesimo.

Il capobranco segna una svolta nel percorso letterario dello scrittore. La novità è il taglio decisamente sociale oltre che psicologico del romanzo, che sollecita strumenti critici di metodologia sociologica e psicanalitica, ma che nel contempo si apre alla fruizione del lettore comune, grazie alla forte tensione narrativa che regge in unità la varietà dei toni e dei registri stilistici ed artistici. Si passa dalla liricità dominante nelle opere precedenti alla profondità dell’analisi psicologica e sociologica di questa ultima che si annuncia già nei nomi dei personaggi e dei luoghi.

Scenario deserto e squallido è “L’oasi della quiete”, un alberghetto a Pieve Lubrica nell’alta Sabina a qualche centinaio di chilometri da Roma. Si erge al sommo di un cocuzzolo di

montagna, solitario e cupo come è di un ex convento, certo non adatto ad accogliere in pieno inverno “il branco”. Un gruppo di amici che amici non sono, una piccola comitiva costituita da quattro coppie e quattro donne che decidono di trascorrere insieme la notte di S. Silvestro. La scelta è del capobranco Juri, dal carattere forte e decisionista, a lui tutti proni si affidano, perché capace di coinvolgente carisma e pronto a caricarsi di ogni responsabilità. Una tormenta di neve inaspettata quanto mai forte e pericolosa riveste di ghiaccio l'albergo, rendendolo inaccessibile. Fra rischi di ogni sorta, incidenti di ogni tipo, imprevisi pericolosissimi che trasformano la vacanza in una lugubre attesa dell'evolversi di un destino tragico per ciascuno, comunque e dovunque ci si volga.

Il gruppo si trasforma in una gabbia claustrofobica in cui si rivelano le radici di una solitudine senza scampo, nutrita di sottili e perversi egoismi, di sotterfugi odiosi e di squallidi opportunismi. Tanto quanto rivela, in fondo, la sostanza di uno stare insieme senza motivazioni né affinità elettive né interessi veri, soprattutto senza anima di sentimenti autentici. A monte, solo il bisogno di riempire la giornata. Sono personaggi che non riescono ad accettare la fine del piccolo pezzo di potere rappresentato dal lavoro, una volta congedatisi, cercano di ammazzare il tempo attraverso il solito giro di impegni concordati con le solite telefonate e passaparola: appuntamenti al bar per chiacchiere di pettegolezzi fra donne, giochi e giochini per tenere attivo il cervello, il burraco o il bridge, riunioni in casa e cinema, al massimo anche concerti e teatro. Una sostanza di quotidianità che asurge ad una sorta di liturgica ritualità, sotto la direzione del capobranco, si evidenzia e si esaspera in tutta la sua inutile vuotaggine nell'occasione di quella segregazione forzata e di quell'attesa drammatica.

La vicenda chiaramente è, in fondo, la metafora della solitudine di una società borghese, priva di contenuti di valori che non sia “la liquidità”, senza idealità né motivazioni, quale quella in cui viviamo. Ci si appella, ovviamente, anche se sotteso, al vuoto politico dei nostri tempi.

È qui la novità felice del noir: nell’analisi psicologica della metafora, nell’acume di approfondimento dei personaggi, e non solo di Juri, e delle situazioni che scoprono segreti intuiti mai confessati di vite vuote senza senso né interrogativi, coppie inaridite senza stimoli né afflitti, insomma la mancanza di condivisione sigilla una realtà dolorosa: la mancanza di AMORE. Tutto questo senza scivolare mai nel compatimento fine a se stesso, grazie al dono di un’ironia sottile che avvolge, sdrammatizzando il tutto anche nei momenti più alti, in una leggerezza piacevole in cui l’ironia stessa si rivela strumento artistico di misura e di distacco come in modelli classici del passato di cui l’autore si è nutrito.

La tragicità dell’epilogo si prepara lentamente – e qui è la maestria del narratore – senza toni di particolare drammaticità. È tutto sospeso nell’indefinito, protagonista la paura sottomaciuta ma evidente anche nel susseguirsi di incidenti su incidenti o la claustrofobia. Di certo, l’atmosfera creata con abili suggestioni per quanto ognuno la nasconde agli altri perché, la nasconde a se stesso, è di morte. Un richiamo alla torre del conte Ugolino, un richiamo alla tragedia di Rigopiano?

Qui, nell’ultima parte si definisce il vero noir psicologico. Esplode la vitalità, si accende la fantasia, anche l’orrido si sublima nei colori della fantasia dello scrittore – musicista – artista dell’immagine.

La tensione narrativa in ritmo sempre crescente raggiunge l'acme. Qualunque sia la scelta sulla responsabilità individuale, la posta è altissima, è il rischio di morte. Da quella gabbia qualcuno non tornerà più alla luce. Cupo cala il silenzio. Olga Rizzo, una dei pochi sopravvissuti, termina la sua estenuante testimonianza, gli inquirenti Nobile e Tozzetti che conducono l'interrogatorio, chiudono il documento, istruttorio, il caso è archiviato. La vera tragedia non è la morte biologica bensì la morte dell'amore.

Nell'anno dell'amore vince il disamore ma trionfa la Bellezza nell'arte di un romanziere che oggi si può affermare raggiunga la vera professionalità, modello concreto dell'unità delle arti: scrittura, pittura, musica. Alla fine il messaggio resta l'Amore di cui la Cultura è l'espressione più alta.

Giovanna Scarsi