

Civiltà Italiana  
Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano

Nuova serie 5 - 2009

# **Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana**

Atti del XVII Congresso A.I.P.I.  
Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006

## **Vol. II: Letteratura dalle origini all'Ottocento**

Associazione Internazionale Professori d'Italiano  
2009

[www.infoaipi.org](http://www.infoaipi.org)



## Comitato di redazione

Michel Bastiaensen (Bruxelles)  
Alberto Bianchi (Wheaton College)  
Pietro De Marchi (Zurigo/Neuchâtel)  
Dagmar Reichardt (Brema)  
Daragh O' Connell (Cork)  
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)  
Roman Sosnowski (Cracovia)  
Bart Van den Bossche (Lovanio, coordinatore)  
Ineke Vedder (Amsterdam)

A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d'Italiano  
sede giuridica: Place Anneessens 11, 1000 Bruxelles

ISBN 978 90 8142 540 7

*“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di due membri del Comitato di Redazione.*

*“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of the A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano; each paper submitted for publication is judged independently by at least two members of the Editorial Board of the Series.*



## INDICE DEL SECONDO VOLUME

### I. DUECENTO E TRECENTO

- DOROTA KARWACKA-CAMPO (Uniwersytet Gdański), *Memoria e identità ne «Il Milione» di Marco Polo* pag. 11
- JULIA JANICKA (Uniwersytet Warszawski), *Dante Alighieri e gli antichi: il caso Cleopatra* » 19
- PATRIZIA DI PATRE (Pontificia Universidad Católica del Ecuador / Escuela Politécnica Nacional), *«Cavalcando l'altr'ieri per un cammino...»: sulle tracce dantesche dei «peregrini pensieri»* » 27
- MORANA ČALE (Sveučilište u Zagrebu), *Memoria e oblio del testo: performatività della citazione in Petrarca* » 37
- ANTONIO DONATO SCIACOVELLI (Berzsenyi Dániel Főiskola), *Tempo, memoria e immagine di sé negli scritti autobiografici del Petrarca* » 55

### II. DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO

- TATIANA BISANTI (Universität des Saarlandes), *Memoria letteraria e memoria amorosa: l'esempio della commedia «Gl'Ingannati»* » 67
- GIAN PAOLO GIUDICETTI (F.N.R.S. / Université Catholique de Louvain), *Tradizione e innovazione, memoria e temporalità nel primo canto dell'«Orlando furioso»* » 79
- FREDERIC MEISSONNIER (Uniwersytet Mikołaja Koperniki), *Antonio Possevino combattente per la Fede tra tempi turbati e risurrezione mnemonica* » 93
- MARIO PACE (L-Università Ta' Malta / University of Malta), *Tre commedie di drammaturghi mediterranei del Seicento: Carlo Magri, Tommaso Aversa, Niccolò Amenta* » 107
- ANGELO PAGLIARDINI (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck), *Le forme del tempo misurabile e del tempo incommensurabile nel diario della santa mistica Veronica Giuliani* » 119
- DAVY VAN OERS (Universiteit Utrecht), *Un mondo alla rovescia: Carlo Gozzzi e i suoi amori giovanili riletti attraverso la memoria* » 135

*autobiografica*

- SAVERIO CARPENTIERI (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck), *Passato e presente nell'opera di traduzione di Melchiorre Cesarotti* pag. 147

### III. L'OTTOCENTO

- BELA HOFFMANN (Berzsenyi Dániel Főiskola), *Il carattere poetico dell'apostrofe nel monologo interiore delle narrazioni epiche e drammatiche* » 159
- DIRK VANDEN BERGHE (Vrije Universiteit Brussel), *Tradurre poesia classica in epoca romantica: la memoria letteraria nelle versioni di Michele Leoni* » 171
- MARIA VITALI-VOLANT (Université du Littoral), *Avventura, Storia e scrittura di sé alla fine dei Lumi: il grande affresco dei «Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie» di Giuseppe Gorani* » 189
- AGNES KOVACS (Berzsenyi Dániel Főiskola), *Memoria autobiografica ne «Le ricordanze» di Leopardi* » 201
- IVANA SKEVIN (Sveučilište u Zadru), *«Questa religione in cui nacqui e voglio morire...»: Niccolò Tommaseo nel periodico religioso-politico «L'Ancora»* » 211
- LJERKA ŠIMUNKOVIĆ (Sveučilište u Splitu), *Il carteggio tra Francesco Carrara e Niccolò Tommaseo* » 225
- ANGÉLIQUE SALVARELLI (Université de Corse), *«Fede e bellezza», il romanzo dell'esilio* » 231
- VALTER TOMAS (Sveučilište u Zadru), *Due traduzioni italiane del poema «Uzdasu Mandagliene Polornice» di P. Ignat Đurđević* » 243
- SERGIO PORTELLI (L-Università Ta' Malta / University of Malta), *«I promessi sposi» a Malta: l'influenza su «Un martire» di Ramiro Barbaro di San Giorgio»* » 257
- LUISA QUARTERMAINE (University of Exeter), *Un'americana a Torino: 1861-64* » 271
- LUDOVICO FULCI (Uniwersytet Wrocławski), *Silenzi e stravolgimenti della memoria storica ne «La piccola vedetta lombarda» di Edmondo De Amicis* » 285
- ANNA TYLUSINSKA-KOWALSKA (Uniwersytet Warszawski), *«Io parlo per ver dire»: tra “memoria storica” e “memoria selettiva” dei memorialisti italiani dell'Ottocento* » 295





I.

**DUECENTO E TRECENTO**



## Memoria e identità ne *Il Milione* di Marco Polo

Marco Polo nasce a Venezia verso il 1254 in una famiglia di viaggiatori originaria di Dalmazia. Nel 1271 a soli 17 anni parte per l'estremo Oriente insieme al padre Niccolò e allo zio Matteo percorrendo la via della seta. Arrivato alla corte di Qubilai Khan<sup>1</sup>, nipote di Gengis Khan e conquistatore della Cina, chiamato ne *Il Milione* «lo signore de' signori»<sup>2</sup>, «signore di tutti li Tartari del mondo e di tutte le provincie e i regni di quelle grandissime parti»<sup>3</sup>, Marco Polo entra al servizio dell'imperatore dove passa i migliori anni della sua vita (più di 20 anni).

È un periodo particolare per il giovane veneziano il quale grazie alla sua intelligenza, alle capacità linguistiche e alla lealtà verso il sovrano raggiunge un'alta posizione sociale presso la corte, diventando amico del sovrano, informatore, ambasciatore e addirittura governatore di Hang-Chou, un'importante città del reame.

Qubilai Khan apprezza il coraggio e le abilità di Marco Polo, lo onora con le dimostrazioni della sua fiducia inviandolo come emissario nelle parti più

---

\* Università di Danzica (*Uniwersytet Gdański*), Polonia.

<sup>1</sup> Qubilai Khan (1215-1294), capo militare mongolo, primo imperatore (1279-1294) della dinastia Yüan (1279-1368). Nel 1279, dopo numerose battaglie terrestri, i mongoli guidati da Qubilai Khan vinsero la battaglia marina sconfiggendo la flotta cinese dell'imperatore Sung, il quale si suicidò gettandosi in mare. Così la Cina venne conquistata dai mongoli e Qubilai Khan diventò imperatore. Egli fondò una nuova capitale nel luogo dell'attuale Pechino chiamandola Khanbalik (romanizzata come Cambaluc), conquistò la Birmania e la Corea. La fama della sua potenza si diffuse in tutta l'Asia e l'Europa, anche grazie alle relazioni di Marco Polo, per lungo tempo suo ospite. La corte di Qubilai Khan esercitò un grande fascino, attirando artisti, mercanti e viaggiatori; nell'impero fiorivano il commercio, l'arte e la letteratura; la religione di stato divenne il buddismo, ma il saggio imperatore rispettava e permetteva anche altre forme religiose. Cfr. ARTHUR WALDRON, *The Great Wall of China: From History to Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

<sup>2</sup> MARCO POLO, *Il Milione. Versione trecentesca dell'«ottimo»*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 2005, p. 71.

<sup>3</sup> Ivi, p. 231

distanti del suo impero (capitoli X e XI). Lo stesso Marco Polo ricorda che godeva della simpatia di Qubilai Khan e che tutta la corte glielo invidiava (capitolo XI).

Il ritorno a Venezia avviene nel 1295 dopo un faticoso viaggio di tre anni. Ma una vita serena non è destinata al viaggiatore, poiché nel 1298 Polo viene fatto prigioniero dai genovesi probabilmente in seguito alla battaglia di Curzola. Nelle carceri di Genova affidandosi alla sua ottima memoria racconta a Rustichello da Pisa<sup>4</sup> le avventure vissute nell'Oriente che vengono poi redatte dal compagno di cella inizialmente in francese. Così viene scritto uno dei libri più affascinanti del medioevo, il quale costituisce ormai una prova indubbia che Marco Polo fu tra i primi viaggiatori a portare a termine una spedizione presso i popoli dell'estremo Oriente<sup>5</sup>. Il libro è noto con il titolo di *Milione*: si tratta qui del soprannome caratteristico per tutta la stirpe che deriva da Emilione, nome di un antenato dei Polo<sup>6</sup>.

*Il Milione* è un'opera straordinaria, è un trattato geografico dove la realtà e la finzione si intrecciano in continuazione; il libro ha le caratteristiche tipiche sia per la cronaca, che per la novella, sia per il romanzo d'avventura che per la

---

<sup>4</sup> Rustichello da Pisa (XIII sec.), redattore del *Livre de messer Marco Polo citoyen de Venise, appelé Milion, où sont décrites les merveilles du monde*, uno dei volgarizzatori del ciclo bretone in lingua franco-italica – Rustichello compose il *Meliadus*, romanzo in prosa, intitolato così dal nome del padre di Tristano.

<sup>5</sup> I predecessori di Marco Polo furono: l'italiano Giovanni de Pian del Carpine, diplomatico, legato papale e il francescano polacco Benedictus Polonus, poliglotta, geografo e topografo. I due su richiesta del papa Innocenzo IV partirono insieme nel 1245 dal convento dei francescani di Breslavia per le lontane terre dell'impero mongolo. La loro missione era religiosa: dovevano convincere il gran Khan dei mongoli a convertirsi al cristianesimo ed a fermare le invasioni mongole che infestavano i territori della Russia, dell'Ungheria e della Polonia del Sud. Nel frattempo i due emissari dovevano svolgere la funzione di spie raccogliendo il più grande numero di informazioni sul sistema politico, sull'organizzazione dello stato dei mongoli, sulla forza del loro esercito, sulle loro credenze e usanze, e soprattutto sui piani di eventuali invasioni in Europa. Tale sapere sarebbe potuto essere molto utile per i futuri tentativi di cristianizzazione di quei terreni. Il principe polacco Konrad Mazowiecki li fornì di ricchi doni per gli impiegati e i militari mongoli, grazie a ciò gli emissari giunsero lungo le coste del Mar Caspio e del Lago di Aral fino a Caracorum dove risiedevano in quel periodo i sovrani dei mongoli. Il gran Khan che si chiamava allora Guiuk li ricevette con una grande benevolenza ma ovviamente rifiutò la proposta del papa. Dopo il ritorno in Europa Giovanni de Pian del Carpine scrisse la *Historia dei mongoli* e Benedictus Polonus il *De itinere Fratrum Minoram ad Tartaros*, primo trattato scientifico in Europa dedicato alle culture ed alle lingue dell'estremo Oriente, che conteneva molte parole in lingua mongola insieme alla loro traduzione in latino.

<sup>6</sup> JOHN LARNER, *Marco Polo and the Discovery of the World*, New Haven/London, Yale University Press, 1999; FRANCES WOOD, *Did Marco Polo Go to China?*, London, Secker and Warburg, 1995; MICHAEL YAMASHITA, *Marco Polo. Legendarna wyprawa*, Bielsko-Biala, Pascal, 2003.

moderna guida turistica, poiché l'autore offre a chi legge tutte le informazioni possibili: geografiche, climatiche e anche quelle culinarie, descrive la fauna e la flora, propone degli alloggi ed aiuta a scegliere i mezzi di trasporto idonei in una data regione, senza dimenticare di delineare con grande fascino le guerre e le alleanze, le pratiche religiose e le feste locali, di narrare le leggende dei popoli che abitavano l'Asia Minore, la Persia, il Kashmir, la Cina, le steppe di Mongolia, il Tibet, il Vietnam, il Giappone, l'India, le isole di Indonesia e di tanti altri paesi. Non ci mancano neppure dei preziosi consigli come rispettare i costumi locali, come non offendere le divinità, come comportarsi davanti al trono dei despoti asiatici e come evitare certi pericoli durante il viaggio come, ad esempio, i rapimenti o le malattie.

Essendo mercante, Marco Polo descrive il sistema monetario (la dogana, le tasse statali, la posta, il sistema di misura e di peso di ogni regione), ma si interessa anche alla politica, al sistema giudiziario, alle tecniche di combattimento, alla moda, alla storia, alla medicina, addirittura alle usanze funebri e all'igiene dei popoli dell'estremo Oriente. Se i contemporanei di Polo potevano dubitare della veridicità delle sue relazioni, oggi gli storici e gli archeologi confermano sempre più spesso le informazioni contenute ne *Il Milione*.

Il contenuto de *Il Milione* prova che chi racconta conosce bene la realtà dell'Oriente, che ha vissuto in prima persona una serie di brutte avventure di cui vuole mettere al corrente il lettore, che è stato testimone o partecipe di numerosi eventi importanti. Sulle pagine de *Il Milione* si trovano paesaggi bellissimi, descrizioni di animali straordinari, di piante variopinte e di spezie rare, ricordi di palazzi sfarzosi, di città sterminate, di tesori immensi, di torri alte e della favolosa residenza di Qubilai Khan tempestata d'oro e di pietre preziose. L'Oriente è descritto come un mondo favoloso, ricco di colori e pieno di allegria, che offre i piaceri più sofisticati a chi sa apprezzarli. E Marco Polo si rivela un osservatore capace di apprezzare tutto ciò che vede; lo stupore e l'ammirazione sono le caratteristiche che colpiscono subito il lettore de *Il Milione*. Se è vero che la tendenza a considerare l'Oriente una terra paradisiaca, piena di meraviglie è piuttosto diffusa nella letteratura medievale di viaggio, lo

stupore di Marco Polo non è una sensazione superficiale, semplice, banale, poiché l'autore de *Il Milione* sottopone ciò che vede ad un'attenta analisi, vuole capirne le ragioni e desidera dimostrare al lettore che tutto ciò che descrive è davvero degno di massima attenzione.

Parlando dei profumi, delle stoffe, dei gioielli di grande valore, delle vesti ricamate, dei vasi ornati, l'autore dimostra di conoscere il modo in cui tali articoli di lusso vengono prodotti, sa come funzionano, da chi e quando possono essere utilizzati. Descrive, fra l'altro, il processo di produzione dell'incenso (nel capitolo CLXXIII) o il sistema di caccia degli animali selvatici utilizzato dalla corte dell'imperatore (CLXXVIII).

Il mondo magico dell'Oriente stimola la sensibilità di Polo, che in ogni brano del libro esprime il piacere di vedere tutte queste meraviglie, consapevole di vivere un'esperienza unica, di partecipare in un *misterium* di scoperta concesso solo ai grandi viaggiatori. Tuttavia, l'autore si rende conto del fatto quanto sia difficile, per i lettori del libro, credere in tutto ciò che racconta, per cui dichiara in molti brani de *Il Milione*: «nol potresti credere se nol vedessi»<sup>7</sup>, «questa è cosa di sì gran valuta e sì meravigliosa, che non si potrebbe iscrivere né contare»<sup>8</sup> e rifiuta di raccontare certe cose in particolari, «peroché troppo se ne maraviglierebboro le persone»<sup>9</sup>. Le sue descrizioni sono venate d'incanto: i fiumi e i ponti che vede sono invariabilmente grandi, le città – importanti e ricche, le pianure, le coste, le terre, le case sono tutte belle, i palazzi – grandiosi, i monti – i più alti del mondo, le guerre – terribili, le battaglie – crudeli, scellerate e spaventose. Descrivendo le cose che l'hanno colpito in modo particolare, Polo menziona: «i sovrani tappeti del mondo e di più bel colore»<sup>10</sup>, le città e i castelli che abbondano di ogni genere di cose buone (XXX) e la loro ricchezza è incalcolabile (CXXXVIII), gli abitanti di buone maniere (CXXXVIII), le donne di una bellezza straordinaria «come se fossero cose angeliche»<sup>11</sup>, le vesti ornate di pietre preziose e di perle (LXXIII), i cortegiani

---

<sup>7</sup> MARCO POLO, *Il Milione*, cit., p. 85.

<sup>8</sup> Ivi, p. 102.

<sup>9</sup> Ivi, p. 118.

<sup>10</sup> Ivi, p. 15.

<sup>11</sup> Ivi, p. 150.

dell'imperatore «sì adornati, che ciascuno pare un re»<sup>12</sup>. Convince il lettore che il Gran Khan ha più oro e più argento di qualsiasi altro signore al mondo (LXXXI).

Il *Signore dei Tartari* lo affascina sia per le sue apparenze fisiche, sia per l'intelligenza, la forza, il coraggio di cui dà prova, sia per il potere che gli appartiene. Il suo palazzo non può essere paragonato a nessun altro al mondo per la sua grandezza e la raffinatezza: Polo descrive le pareti delle camere coperte d'oro e d'argento, i dipinti e le sculture di mille colori, il parco pieno di rare specie di animali esotici e di alberi sempre verdi, tra i quali passeggiano i sudditi gioiosi, ospiti dell'imperatore, ricevuti alle feste solenni ed ai banchetti sontuosi; parla, insomma, di uno sfarzo che non aveva pari in Occidente (LXXI).

Il viaggiatore veneziano non è estraneo alla cultura dell'estremo Oriente grazie alla sua lunga permanenza presso la corte di Qubilai. Ma nonostante la giovinezza trascorsa in Cina, nonostante la carriera diplomatica svolta in quella parte del mondo, nonostante numerosi privilegi e la dignità nobiliare mongola datagli dall'imperatore il veneziano non dimentica il passato e le proprie radici europee, il che risulta evidente soprattutto quando Polo descrive i costumi dei popoli dell'Oriente, paragonandoli quasi sempre a quelli europei. Parlando della fauna e della flora, del clima e dei costumi locali, li confronta con quelli europei, utilizzando spesso le espressioni: *nostro, da noi, di qua*. A proposito delle tradizioni culinarie di alcune popolazioni osserva, per esempio, che nella città di Camadi si trovano «datteri, pistacchi, frutto di paradiso e altri frutti che non sono di qua»<sup>13</sup>; avverte il lettore di non bere mai il vino di datteri nella città di Cormosa, perché fa male a chi non vi è abituato e gli abitanti di questa regione «non usano» – scrive – «nostre vivande»<sup>14</sup>, perché si ammalerebbero subito; osserva che per nessuna cosa al mondo un cristiano si ciberebbe della carne di «brutte bestie»<sup>15</sup> mangiata abitualmente nella città di Chinsai. Parlando del palazzo del sovrano dell'isola di Cipangu racconta che esso è coperto d'oro

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 89.

<sup>13</sup> Ivi, p. 27.

<sup>14</sup> Ivi, p. 29.

<sup>15</sup> Ivi, p. 151.

come si coprono di piombo le chiese in Europa (CXXXVIII) e descrivendo il rito dell'igiene personale svolto due volte al giorno dagli abitanti di Seilan nota che gli indigeni che non rispettano tale costume sono considerati dai loro connazionali «come sono tra noi i paterini [gli eretici]»<sup>16</sup>. Polo cerca in continuazione delle somiglianze tra il modo di vivere e le credenze delle popolazioni locali e quelle europee, cristiane: nella città di Baudac risiede «lo califfo di tutti gli saracini del mondo, così come a Roma il papa di tutti gli cristiani»<sup>17</sup>; nella città di Ciandu vengono onorate le divinità in giorni della loro festa, perché «ciascuno idolo hae propria festa, com'hanno gli nostri santi»<sup>18</sup>.

Pur essendo partito da Venezia in età molto giovane, Polo ha ricordi nitidi dell'architettura europea, conosce la Bibbia (lo dimostra nei capitoli XXI, XXII fra gli altri), la cucina europea e il sistema monetario di Venezia (sa per esempio che «per uno viniziano d'ariento»<sup>19</sup> si comprano tre fagiani nella città di Cauiu). In ogni brano de *Il Milione* Polo dimostra di avere un forte senso di identità europea, il quale non gli permette di dimenticare che mai potrà appartenere pienamente all'Oriente, quell'Oriente così ammirato e amato, quell'Oriente che l'onora e gli offre tante meraviglie. Polo non è affatto alla ricerca di una nuova patria, perché è saldo nei suoi affetti e nelle sue convinzioni: sa che la sua patria è Venezia, che la sua autorità religiosa è il papa romano, che certi costumi suscitano in lui ribrezzo perché sono contrari alla sua morale cristiana («la gente è idola e malvagia, ché non hanno per niuno peccato di far male e di rubare»<sup>20</sup>). Polo non ha il minimo dubbio di essere europeo, ovviamente di radici veneziane, e sottolinea spesso la sua appartenenza spirituale alla civiltà cristiana di cui si considera erede e seguace. Il veneziano divide la realtà in quella europea e quella orientale. Ma – e ciò sembra essenziale – Polo non vuole dimostrare che il mondo europeo sia in qualche modo superiore a quello orientale, anzi in quel mondo esotico che a volte sorprende, stupisce e

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 180.

<sup>17</sup> Ivi, p. 19.

<sup>18</sup> Ivi, p. 70. Marco Polo si pronuncia anche a proposito delle questioni delicate della religione cristiana dicendo che gli abitanti di Mosul sono cristiani, ma non veri, perché «fallono in più cose» in quanto non seguono la religione «come comanda la Chiesa di Roma» (p. 18).

<sup>19</sup> Ivi, p. 142.

<sup>20</sup> Ivi, p. 117.

sconvolge il viaggiatore tutto pare raffinato, affascinante, incredibilmente perfetto. E ogni atteggiamento dei popoli con i quali il veneziano viene a contatto gli pare sensato e fondato, e mai viene criticato o deriso. Così Polo riconosce la superiorità dei cinesi che usavano il carbone (LXXXVI) sconosciuto ancora in Europa, che utilizzavano la moneta di carta, che addomesticavano gli animali selvatici; ammira il sistema di sostegno sociale per le famiglie povere e numerose nell'impero di Qubilai Khan (LXXXVIII), lo stupisce il funzionamento del servizio dei corrieri perfettamente adestrati che riuscivano in poco tempo avvisare l'imperatore di avvenimenti importanti, un sistema ancora inconcepibile nell'Europa medievale. La cultura asiatica è una cultura più ricca e avanzata di quella europea, è il mondo ideale, più interessante di quello da cui proviene Polo; quel mondo gli procura un numero infinito di impressioni ed emozioni, lo diverte, commuove, stimola all'azione. È il mondo che può insegnare all'Europa non solo una vasta gamma di tecniche pratiche e scoperte scientifiche, ma anche valori spirituali e morali come l'apertura mentale, l'ospitalità verso gli stranieri, il rispetto per altre convinzioni religiose.

Marco Polo apprezza tali atteggiamenti nobili, egli stesso non manca di curiosità e di rispetto verso ciò che è sconosciuto e a prima vista incomprensibile. Questa volontà di capire non permette al grande veneziano di esprimere giudizi, critiche o dimostrazioni di disgusto, anche se non tutto in quelle terre lontane suscita meraviglia intesa nel senso positivo, poiché sulle pagine de *Il Milione* ci sono anche dei popoli «malvagi e disleali»<sup>21</sup> che derubano i viaggiatori e che sono «male costumati»<sup>22</sup>, ci sono degli animali che sembrano mostri, le navi pericolose perché prodotte senza chiodi, il pane «molto amaro»<sup>23</sup>, le strade brutte, le terre deserte e inospitali, le isole dove gli estranei vengono mangiati dagli indigeni (capitolo CXXXIV). Ma ne *Il Milione* non c'è spazio per la paura, il turbamento o la rabbia, non c'è il fanatismo di chi è chiuso nella sua fede, non ci sono tracce di un rapporto problematico con culture diverse, ma sono ben visibili la tranquillità con cui il viaggiatore guarda

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 21.

<sup>22</sup> Ivi, p. 118.

<sup>23</sup> Ivi, p. 30.

gli aspetti più inconsueti della realtà e affronta le disavventure, e la massima comprensione verso chi ha usanze singolari. Marco Polo, il mercante medievale diviene così un esempio di benevola tolleranza verso altri popoli, un simbolo dell'uomo cosmopolita, capaci di trascendere i limiti imposti dalla propria cultura, e di apprezzare ciò che è diverso, conservando, tuttavia, la sua identità europea e l'integrità morale.

JULIA JANICKA\*

## Dante Alighieri e gli antichi: il caso Cleopatra

Nell'accingermi ad affrontare il tema "Cleopatra" nella Commedia di Dante Alighieri occorrono due precisazioni preliminari: con la prima intendo precisare che le interpretazioni che verranno qui esposte, pur essendo basate su esegesi di molti studiosi sono di carattere nettamente soggettivo; quanto alla seconda, voglio fare un commento sull'attinenza di questo intervento al tema generale di "tempo e memoria". Basta accennare al fatto che tutta la Commedia (come del resto ogni opera artistica) dà forma poetica a "tempo e memoria", memoria di eventi, memoria di passioni, memoria di scontri, di dispute, di tormenti che, nel caso in discussione, diventa, paradossalmente, memoria di un nome, perché di Cleopatra Dante fa solo il nome.

Inizio con alcune nozioni piuttosto risapute delle quali mi servo, in questo luogo, per inquadrare le mie riflessioni. Non narrerò, in rigorosa sequenza cronologica, la vita di questa celebre regina, non solo perché non avrei nulla da aggiungere a quanto ampiamente detto da altri in libri, saggi, articoli scritti in mille occasioni diverse, ma perché ritengo utile entrare subito *in medias res*, cercando di chiarire le origini e le ragioni di quel mito di Cleopatra che, come vedremo, anche Dante, contribuì ad alimentare. Questo mito, com'è noto, nacque nella seconda metà del primo secolo avanti Cristo, quando, dopo l'assassinio di Cesare, i suoi due eredi, Antonio e Ottaviano, scesero in lotta per la conquista del potere. Il primo, Antonio, che già si trovava in posizione di forza rispetto a Ottaviano, cercò e ottenne l'alleanza di Cleopatra che reggeva le sorti dell'Egitto, uno dei paesi più prosperi e potenti dell'epoca. Per sventare il pericolo di questa alleanza, da cui si sentiva minacciato, Ottaviano fece circolare

---

\* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

alcune dicerie e anche, a volte, maldicenze vere e proprie che tendevano a mettere in cattiva luce Antonio, descritto come ubriacone, irresponsabile e dissoluto, e a screditare Cleopatra, dipinta come donna libidinosa e perversa.

Questa azione denigratoria nei confronti del rivale perseguiva due obiettivi essenziali. Il primo era quello di svuotare del suo aspetto mistico un modo di governo, ispirato alla “vita inimitabile” voluta da Antonio stesso e da Cleopatra, che tendeva a divinizzare la figura del sovrano per farne un despota assoluto, il che non poteva non incontrare la più netta avversione e disapprovazione da parte del popolo romano. Il secondo era quello di rendere responsabile del decadimento di Antonio, e della rovina che ne seguì, l’ambiziosa Cleopatra che, con le sue arti magiche e le sue capacità seduttive, lo aveva ridotto a schiavitù, facendogli dimenticare la sacralità dei valori tradizionali del vero cittadino romano quali la semplicità, la probità e il rigore.

Prova di questo preciso intento è il discorso pronunciato da Ottaviano davanti alle sue truppe prima della battaglia di Azio e così riportato da Dione Cassio nella sua *Storia romana* (L, 25-30)<sup>1</sup>.

Chi non piangerebbe apprendendo che cavalieri e senatori altro non fanno che adularla [Cleopatra] come eunuchi? Chi non si lamenterebbe vedendo che Antonio, dopo aver abbandonato il modo di vivere dei nostri padri e dopo aver abbracciato costumi stranieri e barbari, si prosterna davanti a lei come davanti a un’Iside o a una Selene e prende lui stesso il nome di Osiride e di Dioniso? [...] Non consideriamolo più come romano, ma come egizio, non chiamiamolo più Antonio, ma Serapione. [...] È impossibile a colui che vive in un lusso di re e nelle mollezze di una femmina pensare e agire come un uomo. [...] Che cosa possiamo temere da lui? La sua forza fisica? No, perché egli è diventato un effeminato. La forza del suo spirito? No, perché egli agisce come una femminuccia e vive come un debosciato.

Questa citazione contiene gran parte dei cliché sui quali è basato poi anche il mito di Cleopatria: la lussuria, il dispotismo, la donna fatale che spoglia l’uomo d’ogni virtù. A completare questo mito, e a illustrarlo, con la parola

---

<sup>1</sup> DIONE CASSIO, *Storia romana*, libri XLVIII-LI, traduzione e note di Giuseppe Norcio, Milano, Rizzoli, 2000.

ornata<sup>2</sup>, furono poi poeti e scrittori alcuni dei quali, come Virgilio, Orazio e Propertio facevano direttamente parte della cerchia che gravitava intorno a Ottaviano Augusto. Sono loro a dare maggior contenuto a temi come quello della regina ammalatrice, divoratrice di uomini, prostituta. Virgilio, nel descrivere la battaglia di Azio, così parla delle due forze in campo:

Di qui Cesare Augusto che guida in battaglia gli Italici  
coi padri e il popolo, i Penati e i grandi dei,  
ritto sull'alta poppa; [...]  
Di là con esercito barbarico e con armi diverse Antonio, [...]  
trascina con sé l'Egitto e le forze d'Oriente e la remota  
Battria; e lo segue, infamia!, la sposa egizia<sup>3</sup>.

Orazio, a sua volta, in un'ode famosa, *Nunc est bibendum*, così descrive Cleopatra pur senza nominarla:

Una frenetica regina preparava rovine  
al Campidoglio e morte al nostro Impero [...]  
ma spense il suo furore l'unica nave salva tra gli incendi<sup>4</sup>.

Ma il più virulento, il più colmo di odio, fu senza dubbio Propertio che si applica a sviluppare l'immagine della regina lasciva, amante del lusso e prostituta. Ecco comunque alcuni versi (ma la lista si potrebbe allungare) dalle *Elegie* [II, 16]:

Così dunque, con un po' di denaro,  
il primo venuto acquista il suo amore  
come una merce. Oh, Giove che vergogna  
una donna che si vende...

e in un'altra *Elegia* [III,11]:

Che dire di questa donna che or non è molto tempo  
portò l'obbrobrio alle nostre armi,  
di questa prostituta che s'offriva ai suoi schiavi  
e che, in cambio dei suoi favori,

---

<sup>2</sup> DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, II, 67

<sup>3</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VIII, vv. 678-688; Milano, Mondadori, 1991, p. 321, traduzione di Luca Canali.

<sup>4</sup> ORAZIO, *Odi*, I, 37, vv. 5-13, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1998.

esigeva dal suo impudico sposo  
che gli aprisse le porte di Roma<sup>5</sup>.

I versi di Propertio non sono poi le uniche voci levatesi contro Cleopatra; si potrebbero citare Plinio il Vecchio (che nella *Naturalis Historia* le dà della *puttana coronata*), Cicerone (che in una lettera ad Attico (*Ad Atticum*, XV, 15) la tratta da *insopportabile arrogante*), Floro (che la definisce un *mostro*, *Opere*, II, 21), Seneca (che la rende responsabile, insieme al troppo amore per il vino, della rovina di Antonio (*Lettere a Lucilio*, LXXXIII, 25)), Lucano (che in *Farsalia*, X, 58-72le dà l'appellativo di *incestuosa figlia dei Tolomei*). E si potrebbero aggiungere altre citazioni, da Plutarco, Tito Livio, Flavio Giuseppe, Appiano, Giovenale, Svetonio, Macrobio, Tertulliano, Orosio, per illustrare ulteriormente come questo mito, che s'inscrive nella lotta fra due concezioni del potere e della civiltà nettamente opposte, si sia venuto articolando attorno ad alcuni temi essenziali quali l'insaziabilità, l'ambizione sfrenata, l'assenza di scrupoli, l'empietà che fanno di questa donna il modello esemplare del vizio, del desiderio smodato di grandezza e della fame inesausta del lusso e della ricchezza.

Questo mito, intorno al quale si coagulano fantasmi, inquietudini e fobie che vanno ben oltre i timori dei romani di veder minacciate le proprie virtù (si pensi per esempio ai motivi più generali della misoginia, del rifiuto dello straniero, della paura dell'ignoto) ha dato adito ad una ricchissima fortuna artistica (e chi scrive sta iniziando una tesi di dottorato sulla figura di Cleopatra nella letteratura, nella pittura, nella musica e nel cinema italiani), che conobbe forse il suo momento di maggior declino proprio nel medioevo quando il mito si cristallizzò intorno al solo nome di Cleopatra. Sembra quasi che il "tempo" e la "memoria", che costituiscono la sostanza viva di ogni manifestazione dell'arte, abbiano esaurito, nel caso che qui ci occupa, ogni vitalità, ogni capacità di irraggiamento. In effetti, se prendiamo in considerazione le "Tre Corone", vediamo che solo il Boccaccio, che passa per il più "facondo" dei tre, evoca la regina egizia tre volte: nella *Epistola consolatoria a Messer Pino de' Rossi*,

---

<sup>5</sup> PROPERZIO, *Elegie*, traduzione di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1987.

nella *Elegia di Madonna Fiammetta* (dove si limita a citare il solo nome), e nel *De Cleopatra regina Egyptiorum*, facente parte del *De mulieribus claris*, (cap. LXXXVIII) dove ne parla più distesamente riprendendo tutti i luoghi comuni di una tradizione che vede in Cleopatra una divoratrice di uomini, una corrotta, un'incestuosa, una innamorata della sontuosità e della magnificenza.

Il Petrarca, molto più parco di parole, cita il nome di Cleopatra in due passi dei suoi *Trionfi*, un'opera costituita da una serie di visioni mitiche e simboliche che raffigurano sentimenti e eventi umani innalzati, attraverso l'allegoria, a una moralità superiore e universale. E queste citazioni si esauriscono o nel richiamo del puro nome, com'è il caso di questi versi contenuti nel *Triumphus cupidinis*:

Quel che n' sì signorile e sì superba  
vista vien primo è Cesar, che n' Egitto  
Cleopatra legò tra' fiori e l'erba. [I, 88-90]

oppure nella evocazione di questi altri versi tratti dal *Triumphus fame* che ripetono un altro luogo comune consolidato e cioè quello di una Cleopatra arsa, come Semiramide, dal fuoco di passioni incestuose:

Poi vidi la magnanima reina, [cioè Semiramide]  
ch'una treccia ravolta e l'altra sparsa  
corse a la babilonica rapina;  
poi Cleopatra: e l'un' e l'altra er' arsa  
d'indegno foco. [II, 103-107]

Quanto a Dante, anche lui evoca due volte la figura della regina egizia: una nel quinto canto dell'*Inferno* dove Virgilio, passando in rassegna le anime dei lussuriosi, trascinate dalla *bufera infernal*, che mai non resta così le descrive:

«La prima di color di cui novelle  
tu vuo' saper», mi disse quelli allotta,  
«fu imperadrice di molte favelle.  
A vizio di lussuria fu sì rotta,  
che libito fé licito in sua legge,  
per tòrre il biasmo in che era condotta.

Elp è Semiramis, di cui si legge  
che succedette a Nino e fu sua sposa:  
tenne la terra che 'l Soldan corregge.  
L'altra è colei che s'ancise amorosa,  
e ruppe fede al cener di Sicheo;  
poi è Cleopatràs lussuriosa.  
Elena vedi, per cui tanto reo  
tempo si volse, e vedi 'l grande Achille,  
che con amore al fine combatteo.  
Vedi Paris, Tristano»; e più di mille  
ombre mostrommi e nominommi a dito,  
ch'amor di nostra vita dipartille.

e una seconda volta nel canto VI del Paradiso:

Piangene ancor la trista Cleopatra,  
che, fuggendoli innanzi, dal colubro  
la morte prese subitana e atra.

Colpiscono in questo breve catalogo dei morti per amore due fatti su cui conviene soffermarsi. In primo luogo, la massiccia presenza di personaggi del mondo antico nell'opera di Dante dimostra che la "romanità" era il referente culturale dominante nell'autore della *Commedia* (basti qui ricordare le parole rivelatrici di Beatrice: «e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano» in *Purgatorio*, XXXII, 101-102), ma che ad esso si affianca (e questo passo, come dicevamo, ne è la prova) quale secondo referente inesauribile il vasto mondo delle figure e tematiche testamentarie. Lo stretto rapporto con il mondo romano, trova una sua manifestazione nella scelta di Virgilio, già presente nel *Convivio* dove viene riconosciuto come «lo maggiore nostro poeta» [IV, xxvi, 8] come guida di parte del viaggio – guida, ma anche quasi padre, salutato con i celebri versi

«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,  
tu se' solo colui da cu' io tolsi  
lo bello stilo che m'ha fatto onore.» [Inferno, I, 85-87]

Dante riconosce in Virgilio non solo un maestro di stile che gli ha permesso di rendersi illustre, ma anche il suo *autore*, nel senso latino di *auctor* e cioè di iniziatore, e anche, potremmo dire, di vero e proprio *creatore*. Certo il rispetto, la devozione che Dante riservava al mondo romano non gli impediscono di essere pienamente consapevole del suo genio come testimonia il suo mettersi alla pari con autori quali Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano («io fui sesto tra cotanto senno», *Inferno*, IV, 102, ma vedi anche *Inferno* XXV, 94 e segg. «Taccia Lucano...»), e la sua invocazione alle muse che apre la seconda cantica:

Ma qui la morta poesì resurga,  
o sante Muse, poi che vostro sono;  
e qui Calìopè alquanto surga,  
seguitando il mio canto con quel suono  
di cui le Piche misere sentiro  
lo colpo tal, che disperar perdono. [Purgatorio, I, 7-12]

Una seconda osservazione conclusiva riguarda non tanto l'accettazione supina del mito (poiché è naturale che Dante si fermasse all'*ipse dixit* di Virgilio, di Lucano, di Tito Livio, di Orosio che gli avevano letteralmente fornito la materia), ma piuttosto il persistere in Dante di un mondo di valori che sembra venire direttamente, senza aver conosciuto mutamento alcuno, da quella civiltà romana da lui tanto ammirata; civiltà che condannava non solo Semiramide e Cleopatra incestuose, non solo Elena e Didone adultere o traditrici della parola data, non solo la Cleopatra *lussuriosa*, dove l'epiteto copre una gamma di significati che trascende i confini della libidine per includere anche la passione sfrenata per il lusso e per lo sfarzo (*luxuria pro luxu*). Ciò che essa deprecava era un'altra degenerazione ancor più riprovevole: quella dei costumi pubblici, di cui troveremo fra l'altro un riflesso nelle alte parole di Cacciaguida<sup>6</sup>. Ne abbiamo la prova nel numero di versi riservato a Semiramide nel catalogo delle donne lussuose, numero di versi che equivale a quello dedicato a tutti gli altri personaggi considerati nel loro insieme; sembra pertanto che Dante, ancor più

---

<sup>6</sup> Vedi i Canti XVI e XVII del *Paradiso*

del tabù parentale, intenda biasimare (peccato mortale agli occhi del cittadino romano) una distorsione della legge che porta la regina degli Assiri a far lecito «in sua legge» ciò che è riprovevole e condannabile.

**«Cavalcando l'altr' ieri per un cammino...»:  
sulle tracce dantesche dei “peregrini pensieri”**

Ci si è pensato poco<sup>1</sup>, ma la *Vita Nuova*<sup>2</sup> presenta l'angosciosa caratteristica di una storia senza vicende esterne. I fiochi segnali di un mondo obiettivo – manifestazione di Beatrice, saluto dato e negato, contrattempi itineranti o dubitative elezioni dei diversi “schermi”, il tutto campeggiato dalla figura di un amorino puramente visionario – non sono che strane diapositive,

---

\* Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) / Escuela Politécnica Nacional (E.P.N.).

<sup>1</sup> In realtà il congegno interpretativo dell'opera appare costantemente costruito sui rapporti modulari fra idealizzazione allegorica e realismo, rispettivamente disposti lungo la linea della pura negazione, o affermazione recisa, di un accettabile referente “kantiano”. In quest'ottica si va dai giudizi di Aldo Vallone, che considera «mossa e varia» l'operetta giovanile (cfr. *La prosa della «Vita Nuova»*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 71), definendola addirittura il «primo esempio di narrativa» (*ivi*, p. 70), alle perentorie affermazioni di Giorgio Bàrberi Squarotti sulla «asistematicità assoluta» degli episodi che compongono la *V.N.* e l'assenza di una autentica dimensione spazio-temporale (Si veda in particolare: *Introduzione alla «Vita Nuova»*, in *L'artificio dell'eternità. Studi danteschi*. Verona, Fiorini, 1972, p. 10; *passim*). Non mancano posizioni intermedie, come quella di Salvatore Santangelo che accenna a un “compenetrarsi di realtà e idealità, di sentimento e simbolo» nel suo studio sulla *Composizione della «Vita Nuova»* (in *Saggi Danteschi*, Padova, Cedam, 1959, p. 86). Una concisa affermazione di Natalino Sapegno (vedi *Dante Alighieri*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*. Vol. II, Milano, Garzanti, 1987, p. 48) ci sembra racchiudere con efficacia il nucleo della problematica esposta: «Tenue, e quasi inconsistente la trama dei fatti», osserva il critico con grande incisività. Il dato, indiscutibile, si presta naturalmente a una infinità di caratterizzazioni; e vorremmo citare quella di Domenico De Robertis come esemplare: «Diciamo insomma che si tratta di un'esperienza d'amore, ma poetica, fruita e conoscibile attraverso la poesia, della proposta di un concetto (e dell'evoluzione di un concetto) d'amore in quanto poeticamente attivo e attuale» (DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di Domenico De Robertis, *Introduzione*, pp. 5-6).

Quel che non si è indagato a sufficienza è proprio l'implicazione narratologica di tale indubbia essenzialità semantica, la quale conferisce alla scrittura della *V.N.* lo strano – e non direttamente percepito – carattere di una esasperata e quindi avveniristica interiorità, alla Joyce insomma.

<sup>2</sup> Così naturalmente nella edizione di Domenico De Robertis: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Firenze, Le Lettere, 2002 (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana), 3 voll., alla quale vorremmo certamente riferirci ma che purtroppo non abbiamo alla mano. S'intenda pertanto che i testi della *V.N.* segnalati nella presente esposizione procedono tutti dalla celeberrima – e, oserei dire, per parecchi rispetti ancor valida – edizione di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932.

proiettate sullo sfondo psichico di un materiale in effervescenza. Eppure questi episodi insignificanti, improbabili puntini di realtà, sono capaci di innescare l'intero meccanismo del "vassallaggio", così dinamico in apparenza, ed occupano l'attenzione del lettore fino al punto da fargli dimenticare che, insomma, quel romanzo è privo di contenuti.

Le immagini larvate che li rappresentano sono comunque disposte in ordine simmetrico, secondo la loro qualità e l'aderenza a una precisa funzione: ed ecco apparire le manifestazioni scatenanti di una patologia specifica, regolarmente seguite dalla complicazione di un viaggio atto a favorirne il decorso. Questo schema rigido di visioni beatifiche e partite angosciose, coronato da quella estrema destinata a rimarcare, in una sorta di allusione retroattiva, gli allontanamenti parziali di un momentaneo "gabbo" o di una artistica indifferenza, riempie però malamente uno spaventoso vuoto di oggetti. Ad onta della sua simmetria glaciale – o forse proprio per questo –, il meccanismo ben oliato di episodi in quasi inevitabile successione presenta lo straordinario fenomeno di una apatia fenomenica permanente, in stretta connessione con una attività cerebrale assolutamente frenetica. La mente lavora a pieno ritmo sulla base di stimoli praticamente nulli.

L'unico termine di riferimento nell'universo letterario potrebbe fornircelo probabilmente solo *La nausea* di Sartre. Non accade niente, c'è un universo drammatico di vita imprigionata, mondi di pensiero occulto. La duecentesca *Vita Nuova* è appena il deposito scritto di una eredità psicologica spaventosa, con abissi di allarmante profondità. Le "memorie di un pazzo", diremmo noi dopo Gogol. Eppure questo Cervantes dell'immaginazione amorosa finisce col produrre sul mondo un impatto esistenziale di tutto rispetto:

Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile notizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo saluto; e di questo molti, sì come esperti, mi potrebbero testimoniare a chi non lo credesse [...]. Diceano molti, poi che passata era: «Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo».

E altri diceano: «Questa è una meraviglia; che benedetto sia lo Signore, che sì mirabilmente sae adoperare!» (*V.N.*, XXVI, 1-2).

Dante insomma può costruire una diva, ricorrendo al *marketing* dell'isolamento interiore. Ma cerchiamo di scorgere in dettaglio le tappe di tale nuova (cioè inusitata, si badi, senza precedenti<sup>3</sup>) avventura dell'anima.

Nel capitolo dedicato alle “intermittenze del cuore” Dante ha cura di distinguere due fasi o tempi specifici, chiaramente delineabili e accompagnati da segni peculiari.

Il “tremuoto” dalla parte del cuore indica sempre, come un attacco di *angina pectoris*, la prossimità di Beatrice e delle visioni profetiche conseguenti alla sua contemplazione, ovvero precede la manifestazione piena, il sopraggiungere quasi di una lucidità speciale riguardo a certi stati amorosi. È il momento dell'indagine autoptica, l'assunzione cosciente di una condizione mutata e degli obblighi annessi. Appartengono a questa fase non solo le manifestazioni sporadiche della donna, col naturale corredo d'immagini, ma anche la sua apparizione primordiale. Ogni epifania registra uno stuolo di termini definitivi, la cui caratteristica affinità si evidenzia nel seguente paradigma.

### **1. Primo caso: manifestazioni di Beatrice, studio delle stesse**

Alla visione beatifica subentra prima il sonno (*V.N.*, III) o uno stato di dolce fantasticheria (ivi, IX), o entrambi; poi una visione paurosa e mirabile, con termini fortemente simbolici e allegoria di stati; con una guida; con forti determinazioni cronologico-astronomiche.

Tali caratteristiche, che potremmo togliere idealmente alla visione anticipatrice più celebre della *Vita Nova*, quella iniziale del secondo capitolo,

---

<sup>3</sup> Tradizionalmente inteso nel senso di un «rinnovamento totale» o «cambiamento supremo» (cfr. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Introduzione alla «Vita Nuova»*, cit., pp. 15-6), il riferimento iniziale del «libello» ha fatto intravedere molti altri significati, fra cui una semplice indicazione cronologica (lo schiudersi dell'età giovanile). Noi preferiamo un'interpretazione basata sul carattere straordinario dell'esperienza dantesca, e assumiamo l'epiteto «nuova» nella corrispondente accezione di singolarità o stranezza, ampiamente documentata nell'opera dantesca (probabilmente anche *V.N.* XIV, 11, v. 3: «ch'io vi rassembri sì figura nova», deve assumersi in questa prospettiva).

appaiono emblematicamente simili ai tratti allegorici dell'“introito” alla *Commedia*. Si noti la forte somiglianza di tono e immagini:

Nove fiata già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a un medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapevano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado, sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me [...].

In quello punto dico veracemente che lo spirito della vita [...] cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente<sup>4</sup> [...]. In quello punto lo spirito animale [...] si cominciò a meravigliare molto [...]. In quello punto lo spirito naturale [...] cominciò a piangere [...]. D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima [...].

Le determinazioni astronomiche sono quelle che, nella *Commedia*, segnano l'accesso a un nuovo regno, dunque a uno stato diverso; e con la dissezione operata sulle facoltà dell'anima (tre, come le fiere dell'*Inferno*) si pretende operare l'analisi di un cambiamento esistenziale (figurato dal sonno, dallo smarrirsi dell'immaginazione), una rivoluzione la cui sola presa d'atto stabilisce il suo peculiare carattere di autocoscienza.

## 2. Secondo caso: partite

A ciascuna epifania della donna fa capo, inevitabilmente, un certo viaggio o partita. Tali allontanamenti (dello stesso poeta o di una donna schermo, oppure, in senso reale o figurato, di Beatrice) costituiscono la cornice in cui si iscrivono le apparizioni di Amore-guida, il quale detta sempre le sue condizioni e suggerisce una qualche tattica. Questi episodi indicano perciò infallibilmente il sopraggiungere di un episodio dinamico, un'autentica crisi. La soluzione alla

---

<sup>4</sup> Cfr. *Inf.*, I, 90: «Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi». I riferimenti alla *Commedia* sono frequentissimi nei commenti alla *V.N.* Vorrei citarne uno squisito di Gianfranco Contini, tratto da *Esercizio sopra un sonetto di Dante*. In *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi, 1970, p. 165: «Il tema del verso 11 [di *Tanto gentile*], circa l'incomunicabilità dell'esperienza, si ritroverà sin dall'inizio del *Paradiso*. “Trasumanar significar per verba / non si poria”».

crisi fa maturare lo stato amoroso e sviluppa una complicazione piuttosto importante, favorendo in ultima istanza il decorso della malattia.

Se dunque i solitari ritiri e le riflessioni (con la conseguente “voglia di dire”) rappresentano la parte più saliente dell’amore stabile, i viaggi e i peregrini pensieri, seguiti dagli ammonimenti di Amore, ne costituiscono invece le crisi acute. È grazie al parossismo del viaggio che la vicenda amorosa raggiunge, a sbalzi, lo sbocco di un termine definitivo. Quella sorta di “metalinguistica” dell’amore, rappresentata dalle apparizioni di Beatrice e i relativi fattori di riflessione, non segna alcun progresso nella vicenda amorosa, non può apportarvi mutamenti reali in quanto si limita a manifestarne le condizioni, offrendo il complesso dei sintomi in cui può riassumersi il quadro clinico. È come se il termine antitetico dell’“andare” segnasse il trapasso da una situazione all’altra (uno spostamento accompagnato da “mappe” contenenti istruzioni, molto opportunamente consegnate da Amore); mentre la “visione”, sia in diretta che in differita “onirica”, della donna fornisce unicamente una interpretazione fedele dei sintomi, stabilisce un metalinguaggio che ne rafforza i termini, prefigura quel che avverrà allo scopo di farvi aderire il presente, in una sorta di formulazione da “presagio retroattivo”.

Possiamo prendere come punto di riferimento il bellissimo e celebre episodio consegnato da *V.N.*, IX. Il poeta si trova in compagnia di molti, ma «l’andare [...] dispiaceva sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l’angoscia che lo cuore sentia»; e ciò, è ovvio, per la lontananza dall’oggetto della sua beatitudine. D’improvviso, Amore fa capolino nella facoltà immaginativa di Dante, gli consegna semplicemente – come se niente fosse – il suo cuore, e gli ordina di portarlo a un’altra donna schermo, giacché la precedente non fa segno di voler tornare a Firenze in breve tempo.

La cavalcata prosegue, ma il poeta è irriconoscibile: ancora più pensoso di prima, ha un bell’andare con gli altri; il suo cammino è ormai solo una rotta dolorosa segnata dai molti sospiri.

La contropartita poetica di questo delizioso bozzetto è in quel sonetto celebre il cui inizio coincide, si potrebbe dire con inaudita tracotanza, col titolo

del mio modesto intervento, «Cavalcando l'altr'ier per un cammino», e prosegue in questa forma:

[...]  
pensoso de l'andar che mi sgradia,  
trovai Amore in mezzo de la via  
in abito leggiere di peregrino.  
Ne la sembianza mi pareva meschino,  
come avesse perduto signoria;  
e sospirando pensoso venía [...].

Anche «lo spirto» del poeta è malinconicamente peregrino, nell'ultimo sonetto della *Vita Nuova*; e peregrini sono quelli cui ci si rivolge nell'anniversario della morte di Beatrice, e sono pensosi: «Deh peregrini che pensosi andate, / forse di cosa che non v'è presente» (*V.N.*, XL, 9, vv.1-2). Inoltre l'interpellare coloro che “passano per via” è molto comune quando ci si senta preda del dubbio, di una angoscia amorosa, per quanto simulata a modo di “schermo”, derivante da una “partita”: «O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolor alcun, quanto 'l mio, grave» (*V.N.*, VII, 3, vv.1-2). Dopo l'episodio “sviante” c'è sempre un pellegrinaggio, reale o metaforico.

Ora appare scontato, da quanto si è detto, che le numerose partite del testo dantesco indicano sempre (1) un “movimento centrifugo” rispetto all'amante, comportano una variazione dello stato, qualcosa di obiettivamente instabile nel tempo e nello spazio; e finiscono per sancire un modificarsi della prospettiva e della reciprocità dei termini in gioco (il poeta non si trova più nello stesso rapporto/posizione rispetto alla donna o alle altre donne). La partita, il viaggio, la perdita del saluto sono tutti fattori che indicano un mutamento (come nella *Commedia* il perdere il cammino, prendere una strada diversa, lo smarrirsi, ecc.). Spostandosi il baricentro del quadro (e bisogna ricordare il famoso «Ego tamquam centrum circuli [.]; tu autem non sic»), bisogna ristabilire il centro d'equilibrio, mutare tutti i rapporti e cambiare la disposizione degli enti che compongono il quadro. Di qui (2) l'apparizione di Amore (le visioni profetiche sono un'altra cosa, annunci dolorosi e non salutari

avvertimenti). Amore, nelle visioni simboliche o chiaramente didascaliche, assume la precisa funzione di rettificare quei rapporti; offre rimedi, commenta e suggerisce. È giunto il momento dell'autoriflessione (e qui si innestano le due fasi dello spazio-tempo inerente alla traiettoria amorosa), dell'autoesame volto a produrre un mutamento significativo, una profonda trasformazione. È il momento di compiere il *viaggio interiore* (con guida) che fa capo al trapasso o traslazione esterna, in un perpetuo adeguamento dell'io alla costanza delle mutazioni obiettive. Ed è, in conclusione, il momento del «folle volo», dell'essere intimo che raggiunge, mediante i «peregrini pensieri» e i «sospiri del core», quella suprema sfera soprastante al «Primo Mobile» dov'è certo il loro oggetto. È l'estasi e la «peregrinatio / itinerarium mentis» nella direzione stabilita dall'ente perduto, da ritrovare.

Il viaggio dunque – è questa la conclusione logica del meccanismo indicato – porta la mente a trascendere i suoi confini, ad abbandonare uno stato giudicato accessorio, a far perdere l'equilibrio di una condizione statica e circoscritta. Amore, nell'accezione più ampia del termine (quella condizione che spinge tutte le cose ad “andare in suso”, ricongiungendosi al loro autore<sup>5</sup>) fa verificare un divario e promuove l'impulso a colmarlo. Si ristabilisce così, momentaneamente, un nuovo equilibrio, la cui successiva crisi recherà nelle didascalie di Amore il germe di una risoluzione profonda, atta a schiudere uno *status* più complesso designato da una sfera superiore (fino a quella ch'è meno suscettibile di qualsiasi progresso, fissa nella sua inalterabile perfezione).

Sembra proprio che il tema del viaggio ci abbia suggerito – o supponga – alcune conclusioni lecite intorno al libretto giovanile di Dante e alla sua opera poetica più matura e significativa. Perché se nella *Commedia* – e ciò appare evidente – la mente è senz'altro l'organo assimilatore di un mondo, i cui singoli regni e le regioni minime rappresentano come l'oggettivazione di altrettanti stati o condizioni spirituali, di funzioni morali o tendenze intellettuali, nella *Vita Nuova* al contrario è il mondo a dover prendere in certo senso coscienza della

---

<sup>5</sup> Mi è parsa sempre notevole, nella sua singolarità, l'ipotesi di Robert Klein sull'analogia fra la concezione amorosa di Dante e l'antico complesso dottrinale dello *spiritus (pneuma)*. Si veda, del suddetto autore, *Spirito peregrino*, in *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 31-64.

mente; vi si inserisce armonicamente solo a patto di aver colmato, in un rapporto di pura anticipazione cronologica, ogni nuovo divario successivamente prodotto da una nuova elucubrazione, da una teoria differente, da una subita improvvisazione. Ogni “scivolamento” psicologico proveniente da una intuizione qualsiasi, ogni scarto frutto di una esplorazione audace del dominio ideico, ha la sua necessaria contropartita nel riposizionamento di un termine appartenente al regno dei fatti esterni. Quando Amore appare inevitabilmente alla facoltà immaginativa, e spiega la “nuova condizione”, detta legge e pretende gli si obbedisca, è la materia ad essere asservita, è la vita biologica che lentamente, e nella misura concessa dalla sua natura non deliberativa, cerca di tener dietro agli slittamenti progressivi dell’essere interiore. La psicologia dantesca recupera progressivamente, partendo da un dato emotivo, da una cellula nervosa, l’intero cosmo dei fatti umani. E le “partite” sono interiori, non oggettive. La mente si inventa una “fatale assenza”, o temporali dipartite, per ricreare un ordine di fatti (ricollegati al concetto del partire) superiore all’attuale; quel che si raggiunge non è un termine spaziale, ma una dimensione cerebrale progressivamente più elevata.

La *Vita Nuova* non è altro che lo snodarsi dei termini legati al superamento psichico, al salto esistenziale<sup>6</sup>. Anzi è proprio lo snodarsi di quei termini, il successivo dipanarsi della vicenda di appropriazione ad opera di una mente che esige obbedienza al mondo. Diciamo che, al posto di un personaggio in cerca del suo autore, questo è il dramma dei versi che vogliono sostituirlo, e fare i personaggi. E che, per giunta, ci riescono.

---

<sup>6</sup> Ancor più, direi, che «da storia del riconoscimento d[ei] nuovi valori poetici e della loro affermazione» (DOMENICO DE ROBERTIS, in DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, cit., p. 15). Siamo cioè di fronte a ciò che Francesco Mazzoni chiama «la riconquista [...] d’una interiore misura di consapevole razionalità» (DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova. Nota introduttiva* di Francesco Mazzoni, Alpignano, Tallone, 1965, p. XX). Il termine finale di questo processo è consegnato dal critico egregio a queste parole irripetibili: “Ma quando, nel brusco decantarsi e purificarsi delle passioni municipali al crogiolo amaro dell’esilio, Dante si porrà a meditare sulla sua più recente e cocente biografia, e sentendosi ormai cittadino del mondo (cfr. *De vulgari Eloquentia* I VI 3), vorrà innanzitutto risolvere quella sua più segreta storia di interni contrasti e dissidi, per farne trama esemplare e insieme motivo conduttore di una figurazione ben più vasta ed aperta ad istanze universali”; è l’atteggiamento del poeta «che mira adesso a cogliere e rivivere non più la conchiusa e sognante vicenda d’un sentimento individuale, o una problematica civilmente municipale, sibbene l’uomo, come soggetto concreto di attività morale e come *exemplum* universale di rappresentazione» (ivi, p. XXIX).

Io non suggerirei di credere a Borges. Borges era un poeta, e forse per questo mostrava una strana incomprendimento del suo idolo poetico. Non ci sono che tre categorie di persone a fraintendere sistematicamente l'universo di un poeta: i filologi, i critici e, naturalmente, gli altri poeti. Borges perciò, nella sua qualità di vero e sopraffino poeta, pensava che Dante smaniasse sul serio di ritrovare Beatrice, in cielo, in terra, o anche all'inferno<sup>7</sup>. Si inventa la *Commedia* al solo scopo di stabilire quest'incontro, che voleva figurarsi lieto e spettacolare, ma non può che risultare, purtroppo, drammatico e orripilante (naturalmente nei primi momenti, quelli relativi a *Purg.*, XXX: il gentile pubblico ricorderà molto meglio di me che Beatrice lo abborda con un temibile «Guardami ben, ben son, ben son Beatrice», non gli tace della «pargoletta», e insomma lo svergogna in mille modi).

Ebbene, a dar retta a Borges dovremmo veramente credere alla realtà di tutti quei viaggi fittizi, al modulo supremamente "itinerante", da perpetuo trapasso, della composizione giovanile dantesca. Se Beatrice «è gita al Cielo» non resta che fare le valigie per cercar di raggiungerla, è chiaro. Ma la realtà è un'altra. Non è Dante a voler incontrare Beatrice; è la sua parola, spinta al grado più alto, che deve riappropriarsi del suo oggetto. Dante si è spinto troppo oltre nella sua foga creatrice, cercando un punto di cui bisogna infine ritrovare l'origine; ha lanciato il dardo della sua fantasia creatrice «oltre la sfera che più larga gira», cioè al di là del mondo; ed ora ritorna indietro, lentamente e a capo basso, per cercar di riprenderselo.

---

<sup>7</sup> Cfr. JORGE LUIS BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1899.



## Memoria e oblio del testo: performatività della citazione in Petrarca

All'inizio del suo saggio dedicato agli echi intertestuali del sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio*, Jacqueline Risset sostiene che il capoverso citato «resta nella memoria come isolato, circondato d'oblio»<sup>1</sup>. «In poesia, memoria e oblio sono indissociabili»<sup>2</sup>; e difatti, la sua lettura del sonetto petrarchesco segue i percorsi della nave del testo carica di memoria letteraria quanto quella del soggetto lirico vi è colma dell'oblio della retta via e di sé, e insieme fluttuante nel tempo, disancorata dal contesto d'origine e navigante per i mari illimitati delle altre immaginazioni poetiche, diretta simultaneamente in vari sensi, incerta del porto a cui approderà. In questa sede non ci occuperemo di un componimento petrarchesco che contenga rimandi espliciti alle nozioni della “memoria” e dell’“oblio” – anche se queste pervadono l'insieme dei *Rvf* – bensì del testo della canzone *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi*, che consegue la sua ambigua produttività grazie a un ricorso peculiare al consacrato procedimento dei *versus cum auctoritate*, trapiantato in precedenza dalla poesia innodica e goliardica in latino nell'ambito lirico volgare da Gilles de Vieux-Maisons e ripreso in seguito dal provenzale Jofre de Foixà<sup>3</sup>, ricavando effetti di senso metatestuale appunto dal ricordo persistente, quasi intagliato nella memoria, di versi isolati, e pertanto «circondati d'oblio».

---

\* Università di Zagabria (*Sveučilište u Zagrebu*), Croazia.

<sup>1</sup> JACQUELINE RISSET, «*Passa la nave mia colma d'oblio*», in *La conscience de soi de la poésie. Poésie, mémoire et oubli*, Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy, Actes rassemblés par Odile Bombarde, Torino, Nino Aragno, 2005, pp. 151-164, a p. 151. Se il traduttore non è indicato in nota, le traduzioni dal francese e dall'inglese sono mie.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cfr. ISTVÁN FRANK, *La chanson «Lasso me» de Pétrarque et ses prédécesseurs*, «*Annales du Midi*», 66 (1954), pp. 259-268.

L'autorevole commento di Santagata, inquadrando il componimento nell'arco del progetto narrativo della raccolta destinato ad effettuare la promessa del *Secretum*, cioè il compito di raccogliere e ricondurre a Dio i frammenti sparsi dell'anima del soggetto lirico in una coerente unità spirituale, conferisce alla canzone 70 il valore di svolta rispetto all'«ideologia amorosa»<sup>4</sup>, che l'autore ha finora condiviso con le poetiche dei quattro modelli i cui capoversi vengono citati a conclusione di ciascuna delle strofe (lo pseudo-Arnaldo Daniello<sup>5</sup>, Cavalcanti, Dante petroso, Cino), a cui si unisce l'ultimo verso citato, l'*incipit* della canzone 23 dello stesso Petrarca: la canzone segnerebbe il riconoscimento dell'errore a cui induce il desiderio sensuale della bellezza corporea di Laura, per cui il soggetto lirico si propone di anelare alla contemplazione della sua angelica essenza interiore, al di là del visibile. Sebbene opponendo implicitamente al parere di Santagata la tesi sul carattere laico ed «interamente poetologico»<sup>6</sup> della scrittura petrarchesca, un contributo recente di Corrado Bologna segue in parte il giudizio di Santagata relativo alla dimensione metatestuale della canzone, la quale renderebbe omaggio ai precursori e ad un tempo rappresenterebbe un distacco da loro: i capoversi incrustativi costituiscono, secondo Bologna, una scelta antologica da tramandare alla memoria poetica, ma sono un preludio al trionfale inserimento dell'*incipit* della canzone 23, inteso a formare la corona d'alloro spettante al dettato poetico che ha assorbito e oltrepassato la lezione delle «autorità»<sup>7</sup>. La sequenza delle citazioni procede in ordine ascendente che, secondo Bologna, scorre lungo il filo della dichiarata intenzionalità del dire poetico, destinato a condurre,

<sup>4</sup> Il commento di MARCO SANTAGATA in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata (nuova edizione aggiornata), Milano, Mondadori, 2004, p. 349.

<sup>5</sup> ISTVÁN FRANK (cfr. *La chanson «Lasso me»...*, cit.) segue CARL APPEL (*Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXLVII (1924), pp. 213-235) per quanto riguarda l'attribuzione del verso ad Arnaldo Daniello, contestata in seguito da MAURIZIO PERUGI (*Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, Antenore [Studi sul Petrarca, 18] 1985, pp. VIII + 332), il quale la attribuisce a Guilhem de Murs, e da GIANLUIGI TOJA (in ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 110), che la considera testo di Guilhem de Saint Gregori (cfr. PIETRO G. BELTRAMI & MARCO SANTAGATA, *Appunti su «Razo e dreyt ay si ·m chant e ·m demori»*, «Rivista di letteratura italiana», V (1987), pp. 9-39, a pp. 9-10 e 22).

<sup>6</sup> CORRADO BOLOGNA, *PetrArca petroso*, in L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei *Rerum vulgariū fragmenta*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi, Sabina Marinetti, numero monografico di «Critica del testo», VI (2003), 1, Roma, Viella, pp. 367-420, a p. 419.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 407 sgg.

attraverso le affermazioni autoreferenziali contenute nei versi citati dello pseudo-Arnaldo, Cavalcanti e Dante, al tacito ma eloquente richiamo petrarchesco alla sua propria *voluntas dicendi*, enunciata dal quinto verso della canzone 23<sup>8</sup> (dunque, *in absentia*) e raffigurabile allegoricamente, per Bologna, come «rocca dell'interiorità»<sup>9</sup> a cui alluderebbe il cognome che il poeta si è forgiato per suggellare la sua *mutatio animi*, cioè la costruzione fortificata di un nuovo io poetico.

A prescindere dalla questione se la canzone rappresenti il ripudio, da parte del Petrarca, della propria ideologia d'amore apparentata a quella dei precursori, per restaurarla su principi stilnovistico-religiosi, oppure sia un manifesto poetico autocelebrativo scevro da aspirazioni metafisiche, in ambedue le letture metatestuali il componimento viene situato su una linea evolutiva mirante a formulare i presupposti di un'individualità autonoma del soggetto lirico e tendente a confortarne l'interiorità, in cui la coscienza riunificata del soggetto faccia tutt'uno con la conquista di una poetica *propria*. Ora, se tale progetto di interiorizzazione appare plausibile quale direzione ideologica auspicabile a livello dell'intenzione autoriale, che permette all'erudizione filologica di accertare i significati testuali in funzione di contesti storicamente verificabili, in questo, come in ogni testo, vi è all'opera una forza che lo sgancia dalla sua collocazione storica e contestuale, recidendo i nessi con l'intenzionalità che lo reggeva, dissociandolo dall'assetto mentale del suo autore e intaccando l'impianto della sua transitività progettata. Un testo ha non soltanto più età, come afferma Derrida<sup>10</sup>, ma più identità, più coscienze, più voci, che si sottraggono tutte alla sorveglianza del soggetto parlante, e tanto più agli sforzi dell'accuratezza critica di immedesimarsi con la sua prospettiva. Ogni atto enunciativo espropria il soggetto parlante dell'intimità affidata alla parola: la parola, come avverte Foucault rinviando a Mallarmé, è «l'inesistenza manifesta di quel che designa» e «il visibile annientamento di colui che parla»<sup>11</sup>. Al di là

---

<sup>8</sup> «[...] canterò com'io vissi in libertade, / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe», cit. *ivi*, p. 417.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 412; cfr. *passim*.

<sup>10</sup> Cfr. JACQUES DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 150.

<sup>11</sup> MICHEL FOUCAULT, *La pensée du dehors*, tr. It. *Il pensiero del fuori*, trad. Vincenzo Del Ninno, Milano, SE, 1998, p. 56.

delle considerazioni sulla condizione in cui l'uso della lingua generalmente pone il soggetto parlante o scrivente, il caso del testo della canzone 70, con il moto centripeto con cui pare teso a costruire l'interiorità dell'io lirico che aspira ad acquisire un discernimento tale da penetrare «adentro» (v. 43), cioè, dentro all'anima della cosa soppiantata dalla parola, e con ciò a conformarsi esso stesso alla sostanza spirituale e tramutarsi in un "dentro", presenta un esempio particolare di come un moto contrario, centrifugo, esponga il soggetto autodiegetico, suo malgrado, a quello che Foucault (a proposito della prosa di Blanchot) indica come «esperienza del fuori»<sup>12</sup>. Infatti, la tensione verso l'interiorità asserita dal punto di vista semantico vi viene contrastata dalla stessa costituzione del testo, costruito grazie all'incorporazione di citazioni, elementi preformulati ed esteriori, che vi vengono assorbiti, ristrutturati sintatticamente e in parte risemantizzati, in modo da formare una nuova entità testuale e un nuovo senso. Per leggere il testo della canzone come una coerente e autosufficiente affermazione di integrità interiore, bisognerebbe dimenticare la provenienza delle sue parole e, per ridurle al solo piano sintagmatico, sopprimere il loro duplice funzionamento di segmenti fusi al discorso e ad un tempo di enunciati autonimici, cioè di enunciati che segnalano la loro origine estranea e si riferiscono a se stessi; per vedervi un soggetto indipendente e personalizzato, produttore di un discorso proprio, dotato di un'interiorità e riferibile allo scrivente, occorrerebbe poterlo esimere dagli effetti di estraneità, di espropriazione e di esteriorizzazione con cui la presenza delle parole altrui lo lancia nello spazio vuoto della lingua. La memoria di discorsi altrui trascina il soggetto enunciante nell'oblio della sua origine, delle sue proprietà e della sua interiorità. Nella teoria austiniana dell'atto linguistico, l'uso della citazione (ma anche ogni enunciato in ambito letterario) appartiene ai cosiddetti «modi parassitici rispetto all'uso normale» della lingua;<sup>13</sup> citare un enunciato significa sospenderne la forza illocutiva e trasformarlo in «finzione».<sup>14</sup> Incorporando citazioni esplicite – la cui comparsa nella canzone 70 non fa che palesare il

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 17 e *passim*.

<sup>13</sup> J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, a cura di J. O. Urmson e Marina Sbisa, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2001<sup>18</sup>, p. 22.

<sup>14</sup> J. HILLIS MILLER, *Speech Acts in Literature*, Stanford, Ca., Stanford University Press, 2001, p. 3.

«gioco sottile della rete intertestuale e dell'intreccio dei codici culturali»<sup>15</sup> che costituiscono i *Ryf* – il testo della canzone si lascia contaminare da un fuori che scava all'interno dei suoi enunciati un vuoto e dissipa la consistenza del soggetto antropomorfo proprio nel momento in cui questo si accinge a decidere del proprio consolidamento e a determinare i suoi fini (rimuovere il velo, penetrare adentro, acuire il proprio discernimento, distaccarsi dalla superficie corporea ed entrare in contatto coi contenuti spirituali della sua interiorità); invece di corroborare il suo proposito, il testo gli fa dichiarare l'infermità del suo occhio<sup>16</sup> e lo costringe ad arrendersi all'operare di una forza esteriore che lo affanna: la lingua.

Il poeta Yves Bonnefoy, in un saggio dedicato alla stretta parentela tra poesia e memoria, suggerisce che, se la poesia è memoria, ogni singolo componimento poetico potrebbe essere definito come oblio<sup>17</sup>. Nello stesso atto di protendersi verso la sostituzione dell'immediata presenza di un'esperienza eccezionale o di una rivelazione assoluta, la scrittura poetica abolisce l'infinito dell'evento originario. Il testo della canzone 70 sembra mettere in scena appunto il molteplice attrito fra l'invadente insistenza della memoria poetica e quell'oblio forzato in cui il linguaggio di cui è fatto fa sprofondare l'unicità impareggiabile sia del suo referente che l'individualità del soggetto enunciante, per cui la canzone si intona come un lamento, come espressione di disorientamento e di visione alterata. Due sono gli aspetti principali del suo lutto virtuale per la perdita di interiorità: l'impossibilità costitutiva di un dire *proprio* (autonomo e adatto a racchiudere un "dentro") e quella di un dire

---

<sup>15</sup> ADELIA NOFERI, *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neoclassicismo, Leopardi, l'informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 66.

<sup>16</sup> La scissione delle metafore della vista e dell'occhio in un intelligibile positivo (la facoltà dello sguardo interiore di discernere le idee metafisiche, grazie alle tracce anamnestiche dell'anima) e un sensibile negativo (l'inganno della vista fisica), luogo comune del platonismo (cfr. ERWIN PANOFSKY, *Idea*, Berlin, Wissenschaftsverlag Volker Speiss GmbH, 1993; MARTIN JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1994 [1993], pp. 26-28) viene occultata nella canzone LXX dietro il motivo anasemico dell'occhio accecato: la vista fisica, esteriore, mendace e conoscitivamente insufficiente, vi compare tuttavia come l'unica; in altri termini, l'occhio interiore non trova posto nella canzone petrarchesca di cui la critica autorevole mette in rilievo una spiccata tendenza interiorizzante.

<sup>17</sup> Cfr. YVES BONNEFOY, *Mémoire, oubli, poésie, et quelques remarques sur Baudelaire*, in *La conscience de soi de la poésie*, cit., pp. 5-31, a p. 12.

*appropriato* (assolutamente adeguato alla cosa originaria). Sono i due risvolti di un tema in apparenza secondario del *Canzoniere*, che Adelia Noferi ha definito come «problematicità stessa del “dire” l’amore: insieme minaccia di afasia ed ingiunzione alla scrittura»<sup>18</sup>.

1. Contrariamente alla forma lapidaria, almeno in apparenza, degli *incipit* citati, che affermano risolutamente la propria intenzione enunciativa, l'*incipit* vero e proprio di *Lasso me*, spezzato dall'*enjambement*, si conclude dal punto di vista sintattico soltanto come distico iniziale: il suo argomento non si intravede se non come un’angosciosa ricerca di appigli, il cui ritrovamento è reso improbabile da una memoria fatta di speranze ripetutamente tradite. C’è, alle spalle del soggetto lirico – che è antropomorfo, ma è anche quello del testo in quanto tale, del testo che quasi quasi accenna alle esitazioni, abbozzi respinti, *incipit* scartati, rifacimenti conformi alla comune natura della memoria e della poesia di «rimaneggiamento perpetuo»<sup>19</sup> – una memoria di ripetizioni deludenti, di direzioni abortite, di interlocutori e di destinatari infedeli. Il tono di lamento, secondo Santagata, deriva da uno stato mentale che incatena l’occhio del soggetto all’apparenza fisica, e che questo trascenderà a partire dalla stanza centrale della canzone<sup>20</sup>; tuttavia, la seconda parte della canzone non smentirà decisamente la condizione di incertezza iniziale. Il motivo topico del tradimento della speranza si attacca alla figura della donna, e predispone l’occhio mentale del lettore esperto delle convenzioni cortesi, nonché della vicenda diegetica del *Canzoniere*, a intravedere nell’indeterminato «chi» del 3° verso la presenza assente di Laura. Nella lirica provenzale, a cui il finale della stanza si riallaccia espressamente, «l’Altro femminile [...] rappresenta ogni alterità potenzialmente benevola, particolarmente l’alterità dell’uditorio»<sup>21</sup>. Dunque, il «chi» indefinito, per di più negato («non è chi [...] m’ascolte», v. 3), è il luogo di una duplice assenza: l’assenza del referente che il canto si propone di

---

<sup>18</sup> ADELIA NOFERI, *Il gioco delle tracce*, cit., p. 66.

<sup>19</sup> Cfr. la discussione di JOHN JACKSON in *La conscience de soi de la poésie*, cit., p. 72.

<sup>20</sup> Cfr. il commento di MARCO SANTAGATA, cit., p. 354.

<sup>21</sup> AMELIA VAN VLECK, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 198 (<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft358004pc/>).

risuscitare con la parola, e l'assenza del destinatario ideale e benevolo verso cui piegare la «speme» di reintegrazione del soggetto. Se messo in relazione col v. 27 («l ciel non vòle»), quell'assenza è implicitamente pure la deplorata incomunicabilità con l'istanza virtuale indicata da Bachtin come “sovradestinatario”, situata o «in qualche distanza metafisica o in un distante tempo storico»<sup>22</sup>, da cui il testo attende risposta, l'elemento richiesto dal «processo dinamico di completamento reciproco»<sup>23</sup>. Il vuoto e l'indifferenza trovati al posto di colui o colei che, intendendo le parole del soggetto e rispondendogli (in quanto, secondo Bachtin, ogni testo richiede un dialogo)<sup>24</sup>, possa confermare la sua intenzione e di conseguenza anche la sua esistenza, dipendono dal venir meno di un altro interlocutore, del “sé” interiore del soggetto parlante<sup>25</sup>, in via di dissolvimento appunto perché non confortato dal cielo né corrisposto dal referente-destinatario. La prospettiva di «finir [...] queste voci meschine» (vv. 6-7) – di smettere il lamento, ma anche di proporsi un fine positivo e di acquisire un senso di finitudine, di completezza e di interiorità – si fa intravedere in forma di un altro “priego” (che si unisce ripetitivamente a quelli già avanzati e falliti), rivolto al “signore” del soggetto (sotto il segno ambiguo della litote: «ch'ancor non mi si nieghi», v. 5), di concedergli la possibilità di «dir libero un dì»: “Ho diritto e ragione di cantare e di rallegrarmene”. Essendo il suo signore, il suo padrone assoluto Amore – in quanto non soltanto sinonimo della lirica volgare, ma addirittura metafora onnicomprensiva della lingua<sup>26</sup> – l'io del testo si ripropone di chiedere alla lingua stessa di conferirgli la stessa libertà, diritto e ragione già impartita al poeta provenzale. Paradossalmente, la preghiera di farsi assegnare una voce propria e libera è pronunciata con parole altrui, con la voce altrui, che non fa che riconfermare l'asservimento della sua voce a quella dei precursori, anzi, la

<sup>22</sup> MARIANNE & MICHAEL SHAPIRO, *Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry*, in «University of Toronto Quarterly», 61 (1992), 3, pp. 392-413, a p. 407.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> MIKHAÏL BAKHTINE & V. N. VOLOCHINOV, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 106; cfr. MARIANNE & MICHAEL SHAPIRO, *Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry*, cit., p. 408.

<sup>25</sup> Tale istanza dialogica della lirica viene aggiunta da Marianne e Michael Shapiro alla gamma dei destinatari testuali annoverati da Bachtin, cfr. *ibid.*

<sup>26</sup> Cfr. AMELIA VAN VLECK, *Memory and Re-Creation...*, cit., p. 198.

“meschinità” della sua voce plurale, venuta da un fuori, con cui il soggetto stesso “tradisce” la sua «speme». Eppure, la «speme» viene esaudita per via indiretta: il testo si prende la libertà e il diritto di ripetere, creandosi una «rayson» di secondo grado, una ragione altra.

2. La seconda stanza pare concedere al soggetto un sollievo: sì, quella «rayson», quella ragione dell'*incipit* altrui appena citato ed ora ripreso con la tecnica delle *coblas capfinidas*, mi dà una ragione diversa, eppure legittima, di cantare anch'io, magari appropriandomi di parole che riconosco non mie; anzi, i miei sospiri, dovuti anche al «desiar soverchio» (v. 32) di procurarmi una voce propria, devono pur trovare uno sbocco, sebbene tardivo<sup>27</sup>.

Tuttavia, quella “ragione” che io canti e che mi allieti è, purtroppo, insostenibile: infatti, i primi quattro versi della II strofa sono una parafrasi dell'*incipit* pseudo-arnaldiano che li precede e anche un riassunto della *razo/rayson* o dell'argomento della canzone che questo apriva. La canzone pseudo-arnaldiana, che elenca le speranze e le congetture dell'amante circa la corresponsione del suo amore, e del suo canto, da parte della donna, si conclude con la scherzosa minaccia dell'innamorato, motivo diffuso nella lirica occitanica, di farsi francescano spirituale, se il cuore – il desiderio, la passione – non lo farà ricadere nel male amoroso<sup>28</sup>. Alieno da tali spiritosaggini, il soggetto petrarchesco è, però, perfettamente in grado di goderne da lettore e tanto più disposto ad apprezzare l'autoironia e il distacco del provenzale, quanto esso stesso è costretto ad autoosservarsi alla luce della propria secondarietà ed esteriorità a se stesso, avendo già varcato la soglia del “fuori” della lingua, dalla quale contemplare con distacco i «dolor' tanti»: i dolori che, al di là della loro natura contestuale di pene del desiderio insoddisfatto riportabili al soggetto antropomorfo, sono *tanti* e non più suoi, o più esattamente, i dolori che, divenuti lingua e moltiplicati, non conservano più la sostanza di un'interiorità,

---

<sup>27</sup> Il testo presente si permette di assumere, per anacoluto e conformandosi all'ipotesi sull'espropriazione della sua supposta interiorità da parte della lingua, la prima persona del soggetto enunciante della canzone petrarchesca.

<sup>28</sup> Cfr. MAURIZIO PERUGI, *Trovatori a Valchiusa*, cit., p. 18, qui cit. secondo PIETRO G. BELTRAMI, *Appunti su «Razo e dreyt ay si ·m chant e ·m demori»*, cit., p. 21.

di un vissuto personale. Il riso con cui può, nondimeno, pareggiarli, sorge dalla stessa fonte di quei dolori, dalla posizione estraniata di chi osserva la propria presunta individualità esprimersi con un verso altrui. I vv. 15-18 considerano una possibilità sospesa, che introduce il tema degli occhi delle successive canzoni, di lenire i dolori provocati dai reiterati tradimenti della speranza: se qualche «dolce [suo] detto», qualche felice atto poetico, magari imbevuto della lezione stilnovistica, procurasse un genuino godimento «a gli occhi santi» – della sua donna che è il lettore privilegiato, e dunque il lettore per eccellenza – il soggetto lirico trionferebbe sugli altri poeti. Però, data l'accumulazione di parole altrui nel discorso che produce il soggetto parlante, tale “dolce detto” non potrà essere genuinamente suo né «un dì» né mai, né potrà insorgere da una interiorità tutta sua. Se mai, «qualche dilecto» che spera di far pervenire al destinatario potrebbe essere un diletto difficile, che sfida la raffinatezza di discernimento «adentro» dell'occhio a cui è rivolto; consisterebbe non nell'ornata comunicazione d'amore, in cui la bellezza della parola pareggiasse quella della “cosa”, bensì nella dichiarazione cifrata dell'impossibilità di dimenticare i dolci detti precedenti, della resa allo scacco di qualsiasi progetto di invenzione poetica adeguata al genuino e unico desiderio che la muove. Sarò superiore agli altri amanti-poeti quando potrò affermare «senza mentire» – ma la possibilità è sempre rimandata per «un dì» (v. 9) – che la mia volontà del dire poetico fa tutt'uno con la disponibilità della “donna” – referente, destinataria e garante della mia anima-interiorità – ad accoglierne i frutti. Ora lo sto dicendo pure, ma mentendo, giacché la mia frase è una citazione, non è mia, come non sono miei né la “donna” né il “voler dire”. O, per essere più precisi, sono miei tutti e due, in quanto un illustre componimento poetico come quello di Cavalcanti è di tutti e di nessuno; e sono miei poiché me ne approprio, li fondo con me e il nuovo contesto, pur avvertendo la casella piena del verso anche come un vuoto, una presenza ad un tempo estranea e necessaria al mio dire. Ho raggiunto comunque una specie di beatitudine e di superiorità; ho scoperto un modo di usufruire a mio vantaggio della mancanza di un fondamento interiore di verità, di cui mi priva la lingua che mi costituisce. Posso affermare una verità virgolettata, esprimere una certezza senza sostenerne la responsabilità, «senza

mentire»; dire una cosa non vera come un detto altrui. Non ho conseguito nessuna corrispondenza né corresponsione rispetto alla “donna”, non ho un’interiorità salda né una voce propria; ma posso dissimulare, citando, il mio vuoto. Dunque, sto affermando obliquamente la mia volontà di dire, mascherandone l’assenza e il senso di lassitudine con un verso altrui: non è né una menzogna né una verità, sono mere parole la cui forza illocutiva è sospesa, e tuttavia è un performativo, un enunciato che fa quello che dice pur non avendone “ragione” né il “diritto”.

3. «Vaghi pensier’» degli altri poeti – o i vaghi presentimenti che ho avuto citandovi uno alla volta, con cui intuivo il vago della lingua, in cui scompaiono certezze e verità – che mi avete accompagnato gradualmente, me, soggetto del testo composto di vostri versi, e il mio autore nella maturazione della “sua” poetica, mentre formulavo anch’io le vaghe idee sul perché del «desiar soverchio» di poetare che fa dissolvere la volontà poetante nel vago della lingua, sulla “ragione” e sul “diritto” di affiancarmi ai testi degli altri amanti della donna-poesia; che, pur ingombrando con l’insistente memoria di voi il pensiero che cercava di tradursi in parola, mi avete indotto a parlare, nonché della qualità e della legittimità della mia voce, che talvolta mi appare meschinamente ripetitiva, del mio procedere, forzatamente di secondo grado e riflessivo, impostato non come imitazione o competizione, ma come costruzione e ricomposizione di tasselli, incastonamenti, irrevocabili ricordi accumulati, in modo da risemantizzarli e tuttavia da conservarne la qualità originaria di oggetti preziosi e venerabili; siete voi ad avermi costretto «a ragionar tant’alto», a formare la mia *rayson*, il mio argomento a partire dalla vostra presenza nella mia memoria e nel mio corpo, ad un livello «tant’alto» – non di qualità superiore alla vostra, ma inglobante il vostro e il mio modo di agire/esistere nella storia della poesia lirica. Vedete che «madonna» – che è insieme il referente inafferrabile, la destinataria privilegiata ma renitente, ed esponente di una supposta realtà superiore, sovradestinatario metafisico – è di sua natura tale che «per me» – da solo, senza la vostra esperienza poetica – e tanto meno ora che vi ho accolti nel mio seno testuale, non posso penetrare nel

nocciolo della cosa a forza di sostituirla con la parola che la cancella, o non posso farmi accogliere nel «cor» e nell'affetto della nostra donna comune – forse perché «l cor di smalto» di madonna è per definizione un centro impenetrabile, una profondità inaccessibile, un'altezza irraggiungibile, un immaginario valore autentico impossibile da cogliere; né senza di voi, né con voi, che siete insieme prerequisito della mia esistenza e usurpatori della mia interiorità estinta dalla lingua in cui mi avete immerso, sono in grado di produrre «alcun dilecto» né «dolce [...] detto» se non riflettente la nostra comune exteriorità al mondo di cose e di valori, la nostra infinita iterabilità fuori di noi. «Ella» – il Contenuto e l'Arbitro di verità, l'Interiorità dello spirito – è indifferente a tutte le «nostre parole», “nostre” ma di cui siamo espropriati, spossessati, e non degna rivolgere lo sguardo in «basso», a livello testuale che resta fuori di lei. Dunque, quel «dilecto» che faccia equivalere la parola e la cosa, e permetta di riscuotere il consenso della istanza metafisica, è vano ed impossibile, è una mira che non può essere colta dal «desiar soverchio» del «dire». Il «cielo» non ammette né un'originalità assoluta né un risalire alla immediatezza e all'unicità della fonte di desiderio, qual è il mio evento fondativo.

Per cui – come Dante, con la petrosa che sto per citare, ha voluto rendere adeguato il proprio stile alla natura del suo argomento<sup>29</sup> – anch'io, diventando “duro” ed “aspro” nel cuore ora che ho fatto l'esperienza del fuori della lingua che sono diventato, conformemente al «cor di smalto» della donna-referente correlato al sovradestinatario trascendente, cioè, prendendo le distanze da qualsiasi intento di rendere l'immediatezza delle emozioni, distaccandomi dalla ingenuità della referenza, ridirigo il mio pensiero del fuori – non più vago, bensì distinto e coerente in maniera adamantina – verso quella stessa exteriorità che invade l'universo della forma in quanto dipendente dal già detto, della ripetitività delle parole, dell'espropriazione del dire poetico individuale, della mimesi che regge l'espressione e con ciò stesso anche le forme del contenuto. Pertanto – avendo un cuore duro e vuoto, invaso dall'esteriorità – sono in grado di includere in seno alle «mie [plurali] voci meschine» un verso di Dante

---

<sup>29</sup> Cfr. CORRADO BOLOGNA, *Petr.Arca petroso*, cit., pp. 410-412.

senza sentirmene menomato, e in più di approfittare della sua riattivazione al secondo grado, affermando la volontà – anche se è insieme una volontà altrui – di agire «nel mio parlar» con lo stesso «cor di smalto» della donna, cioè, di essere ugualmente impenetrabile ed enigmatico, irriducibile ad un senso chiaro ed univoco, che corrisponda a un'interiorità unitaria.

4. La durezza – o il vuoto – del mio senso impone, quanto a me, tanto al mio destinatario, le domande seguenti: qual è l'idioma che parlo, a chi appartiene, a me o ai testi di cui sono coinquilino? Di che cosa sto parlando, della disperata e circolare dedizione al «giovenile errore» del mio autore (1, v. 3), o della mia qualità composita di testo, che, contrariamente a quanto sostiene la canzone 73<sup>30</sup>, «nel cominciar» mi aveva indotto all'autocommiserazione e al disorientamento, per trasportarmi in seguito «tant'alto», col pensiero metatestuale dell'esteriorità, da cui mirare dal “fuori” che sono diventato la mia stessa produzione di testo? E dove sono, contenuto in me stesso come cuore indurito «di smalto», racchiudente un senso arduo, o altrove, fuori, nei testi citati che mi precedono, nelle letture di cui non ho controllo, nell'esteriorità della lingua? Dove sono situato rispetto agli altri testi, soprattutto a quello dantesco, sono loro epigono o davvero sono assunto ad una posizione individualizzata proprio grazie alla mia capacità di assorbirli e rielaborarli consapevolmente? Se ero così disperato all'inizio – o se ora mi attribuisco indebitamente l'acquisizione di un dire inedito – l'inganno, l'illusione di supremazia, o il tradimento della «speme» tradotto in complesso di inferiorità, non sono una fatalità di cui incolpare gli altri poeti o il mio atroce destino di ritardatario; sono io stesso a produrli, istigato come sono dal «desiar soverchio» di distinguermi, di far distinguere la mia scrittura da quella degli altri. Io stesso, il testo, sono l'inganno che produce l'illusione dell'interiorità dell'anima che crede di produrmi, ma che, trasformata in me, è con me abbandonata al dominio delle «nostre parole», all'unica realtà, tutta esteriore, di cui siamo dotati noi testi.

---

<sup>30</sup> «Nel comiciar credia / trovar parlando al mio ardente desire / qualche breve riposo et qualche triegua» (73, vv. 16-18).

A passare in rassegna le sfere celesti sia come istanza che regge la sorte umana, sia come luogo arbitro di qualità poetica, non trovo altro che spazi vuoti, congetturali, indifferenti: non mi condannano a piangere, ma neppure mi offrono un punto di appoggio; non possono conferirmi una spiritualità né una coscienza, né solidità di soggetto, né un'anima da raccogliere. Nessuna entità metafisica, come nessuna terrena realtà referenziale (e nemmeno la coscienza del mio autore), è responsabile della mia incapacità di penetrare «adentro», in una interiorità spirituale da cui sono radicalmente alieno, essendo tutto fuori di me, negli spazi vuoti dell'esteriorità della lingua, che rendono fittizio tutto quello che dico: «L'oggetto della finzione non è mai nelle cose e neppure negli uomini, ma nell'impossibile verosimiglianza di ciò che c'è fra loro»<sup>31</sup>. Due sono le ragioni per cui «il mio veder» è appannato dal «mortal velo»: sono puro linguaggio e non mi spingo oltre il «mortal velo» delle «nostre parole», né posso cogliere una verità, o riprodurre la vita del referente, o inoltrarmi nelle profondità spirituali, o innalzarmi a livello celeste; in secondo luogo, se “io”, il soggetto parlante, sono l'oggetto logico del sintagma «il mio veder» – sono di nuovo identico al «mortal velo» della scrittura che appanna per forza la vista del lettore, che non può, nemmeno lui, penetrare nell'interiorità di un'anima o di una coscienza, in quanto io ne sono privo. È una costrizione che emana dalla natura del mio mezzo espressivo, dalla lingua stessa. La colpa è mia, ma in fondo di «chi dì e notte m'affanna» (v. 38), che non si separa mai da me, che mi possiede ed è la mia stessa natura: è Amore, la lingua, che «meco si sta [...] dì e notte», dislocandomi, ponendomi fuori di me. Se Amore «fe' gir grave» il soggetto corrispondente al mio autore, opprimendolo con la passione («desiar soverchio», v. 32) della «dolce vista e il bel guardo soave», «fe' gir grave» (v. 39) anche me, il me del testo in cui il mio autore si è disperso, in virtù della stessa presenza di un verso di Cino. Amore, o la lingua, che «meco si sta [...] dì e notte», mi fa affannare a pormi le domande che si susseguono: «Che parlo?» Che cosa è quello che dico – quello che mi detta il mio “voler dire” o un “voler dire” altrui? o dove sono, dentro o fuori? Chi m'inganna se non io stesso, testo che sospende la verità dicendo cose prive di transitività con parole altrui?

---

<sup>31</sup> MICHEL FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, cit., p. 24.

5. «Tutte le cose del mondo sono state create buone da Dio (cfr. vv. 41-42), ma a me la loro bontà resta invisibile (cfr. vv. 43-44)»; si restringe a una constatazione rassegnata il rammarico iniziale del soggetto lirico per il suo eccessivo attaccamento alle bellezze terrene che differisce, invece di sollecitare, un addentramento o l'elevazione alla verità spirituale insita in quella bellezza, che, ridotta a «mortal velo» che «abbaglia», sembra limitarsi a quella corporea di Laura, ostacolante la percezione di quella verità che, se potesse avvenire, corrisponderebbe all'unificazione interiore dell'io lirico. Ma, come abbiamo detto, una volta immerso nel discorso e corroso dall'«esperienza del fuori», quell'io è espropriato di qualsiasi interiorità e divenuto l'io del testo: «parola che dimora sempre al di fuori di ciò che essa dice»<sup>32</sup>, fuori del referente, fuori della soggettività umana e fuori della verità; non può discernere «adentro» né lasciarsi scrutare «adentro». L'abbaglio del «bel che mi si mostra intorno» – della bellezza che per l'io del testo è anche la bellezza delle «nostre parole» – è prodotto dalla finzione in cui tramuta quello che dice, finzione che «consiste dunque non nel palesare l'invisibile, ma nel palesare quanto sia invisibile l'invisibilità del visibile»,<sup>33</sup> compreso il visibile del testo stesso. Se il soggetto umano travolto dal discorso compierà l'improbabile impresa di fissare il suo sguardo nel «vero splendor», allo splendore presumibilmente senza abbagli della verità interiore che restauri la sua coscienza, «l'occhio non può star fermo» (v. 46), non potrà soffrire la vista di quello splendore, ne sarà ugualmente abbagliato e dovrà distogliersene, perché è infermo di natura: l'occhio errante, senza possessivo, radicalmente incapace di discernimento interiore, è lo sguardo «adentro» delle cose e della spiritualità di cui il soggetto – dell'enunciazione, della scrittura, ma anche della lettura – è spossessato sempre già in anticipo da parte della lingua. «La sua propria colpa» consiste, dunque, nella sua proprietà di non avere nulla di proprio – né una volontà di dire propria, né parole che non siano «nostre parole», né una memoria personale e unica che non sia costruita con parole altrui, né un referente da poter dichiarare

---

<sup>32</sup> MICHEL FOUCAULT, *Il pensiero del fuori*, cit., p. 27.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 25-26.

suo, né un'anima che discerna l'interiorità di un'altra anima. Per quella sua totale esteriorità, neanche l'occhio del destinatario potrà fermarsi a penetrare in un suo senso profondo, ma sarà appannato dal «mortal velo» della scrittura, o della lettura.

La colpa ne è tutta del testo, espropriato dalla lingua: né «quel giorno» particolare in cui scorse quella particolare «angelica beltade», né quell'angelica bellezza stessa, hanno parte alcuna in quello che ora lo fa sospirare, provare lassitudine, sentirsi meschino; la qualità dello stimolo referenziale non c'entra per nulla con le leggi della lingua che la vanifica. Non è possibile quella genuina corrispondenza fra stile e contenuto interiore che Dante sosteneva di aver realizzato, nella petrosa citata. Lo suggerisce appunto il duplice effetto performativo dell'ultima incrustazione, l'autocitazione del capoverso della canzone 23: quel giorno in cui io – che sono ad un tempo l'autore ed il prodotto della sua esteriorizzazione nel discorso – indirizzai l'occhio all'«angelica beltade» e ne feci il mitico evento fondativo del mio essere, non è responsabile della mia impossibilità di addentrarmi nella sua essenza; tale infermità deriva appunto dall'averlo trasformato in uno dei primi testi del *Canzoniere*<sup>34</sup>, nella canzone delle trasformazioni delle forme belle, naturali o culturali che siano, ed è la mia natura di testo che ha scatenato le sue metamorfosi nello spazio vacuo della lingua a sostenerne la colpa.

*Rif* 70

Lasso me, ch'ï non so in qual parte pieghi  
la speme, ch'è tradita omai più volte:  
che se non è chi con pietà m'ascolte,  
perché sparger al ciel sì spessi preghi?  
Ma s'egli aven ch'anchor non mi si nieghi           5  
finir anzi 'l mio fine  
queste voci meschine,  
non gravi al mio signor perch'io il ripreghi  
di dir libero un dì tra l'erba e i fiori:  
*Drez et rayson es qu'ieu ciant e m demori.*           10

---

<sup>34</sup> Cfr. il commento di MARCO SANTAGATA, cit., p. 101.

Ragion è ben ch'alcuna volta io canti,  
però ch'ò sospirato sì gran tempo  
che mai non incomincio assai per tempo  
per adeguar col riso i dolor' tanti.

Et s'io potesse far ch'agli occhi santi 15

porgesse alcun dilecto  
qualche dolce mio detto,

o me beato sopra gli altri amanti!

Ma più quand'io dirò senza mentire:

*Donna mi priegha, per ch'io voglio dire.* 20

Vaghi pensier' che così passo passo  
scorto m'avete a ragionar tant'alto,  
vedete che madonna à 'l cor di smalto,  
sì forte, ch'io per me dentro nol passo.

Ella non degna di mirar sì basso 25

che di nostre parole

curi, ché 'l ciel non vòle,

al qual pur contrastando i' son già lasso:

onde, come nel cor m'induro e 'naspro,  
*così nel mio parlar voglio esser aspro.* 30

Che parlo? o dove sono? e chi m'inganna,

altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?

Già s'è trascorro il ciel di cerchio in cerchio,

nessun pianeta a pianger mi condanna.

Se mortal velo il mio veder appanna, 35

che colpa è de le stelle,

o de le cose belle?

Meco si sta chi dì et notte m'affanna,

poi che del suo piacer mi fe' gir grave

*la dolce vista e 'l bel guardo soave.* 40

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno

uscîr buone de man del mastro eterno;

ma me, che così adentro non discerno,

abbaglia il bel che mi si mostra intorno;

et s'al vero splendor già mai ritorno, 45

l'occhio non po' star fermo,

così l'ha fatto infermo  
pur la sua propria colpa, et non quel giorno  
ch'è volsi inver' l'angelica beltade  
*nel dolce tempo de la prima etade.*

50



ANTONIO DONATO SCIACOVELLI\*

## **Tempo, memoria e immagine di sé negli scritti autobiografici del Petrarca**

Ecco, o padre, come in un solo giorno t'ho posto innanzi agli occhi tutti i nostri anni, i miei e i tuoi, certamente molto diversi per i rispettivi meriti ma del tutto eguali per il numero; numero che io, scrivendo di recente a un amico, in buona fede ho rivelato. Se tu fai come me, o se piuttosto, come fanno alcuni vecchi, ripensando alla giovinezza, cerchi ancora di nascondere in qualche parte, io non so. Ma vivi felice, e addio, ricordati di me<sup>1</sup>.

Crediamo non sia necessario dimostrare l'importanza dell'immagine di sé nella vita e nell'opera di Francesco Petrarca (la cui modernità passa anche per questo particolare aspetto), mentre assai più avvincente è scoprirne le relazioni intrinseche con la registrazione della memoria. Ogni volta però che parliamo di scoperta o riscoperta dell'Io, ed in generale della scrittura soggettiva in seno alla storia della letteratura medievale, non possiamo evitare il confronto con quanto affermato da Dante nel *Convivio* a proposito delle uniche occasioni in cui è lecito “parlare di sé”:

L'una è quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare [...]. E questa necessitate mosse Boezio di se medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la perpetuale infamia del suo essilio

---

\* Istituto superiore “Berzsenyi Dániel” (*Berzsenyi Dániel Főiskola*), Szombathely, Ungheria.

<sup>1</sup> Dalla lettera a Guido Sette, cit. in GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, a cura di Giovanni Villani, Roma, Salerno, 2004, pp. 178-181: la lettera venne scritta nell'autunno del 1367, ma non fece in tempo a raggiungere il destinatario, che era già morto nel novembre di quell'anno!

[...]. L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina; e questa ragione mosse Agostino ne le sue *Confessioni* a parlare di sé...<sup>2</sup>

Sulla scorta di quanto magistralmente intuito dall'Alighieri, da non pochi studiosi è già stato ampiamente dimostrato come la scoperta dell'individuo in seno alla tradizione filosofica e letteraria che dal mondo antico si riversa nella cultura medievale, passi per tre essenziali momenti (e modelli): le *Confessioni* di Agostino sono il punto di partenza di un tracciato ideale che le connette alla scrittura autobiografica petrarchesca, passando per la *Historia calamitatum mearum* di Abelardo, e si menzionano a questo proposito solamente le opere che hanno avuto maggior successo proprio nel loro presentarsi come *autobiografie*, perché altrimenti bisognerebbe prendere in considerazione l'intera lirica medievale – in particolare all'esperienza più complessa della *Vita nuova* di Dante –, la tradizione dei *dits* come *prose* ovvero espressioni del *vero*, i *testamenti* e le opere delle mistiche<sup>3</sup>. Non è quindi un caso che proprio uno degli approcci più significativi del cantore di Laura alla scrittura autobiografica, passi per il confronto-dialogo con Agostino, suo interlocutore nel *Secretum*, e che questo tentativo (apparente?) di scavare nel proprio Io e di portarne a galla ogni segreto con l'aiuto di un modello illustre ed emozionalmente vicino, si configuri come uno degli stadi attraverso i quali il poeta giungerà alla compilazione di un'autobiografia unica, in cui l'Io descritto da Petrarca coincide con Petrarca stesso nel senso di quello che Petrarca desidera essere. Ma prima di intraprendere il lavoro concreto di scrittura autobiografica, Franciscus (l'interlocutore di Agostino nel *Secretum*) si trova di fronte al compito di osservare la propria esistenza come paradigma della vita dell'umanista per antonomasia: il dialogo con i classici, la necessaria identificazione con alcune

---

<sup>2</sup> DANTE ALIGHIERI, *Convivio* (I, ii, 13-14), in ID., *Tutte le opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, p. 492 (si veda, per la scelta dei passi, CHARMAINE LEE, *La scrittura soggettiva*, in COSTANZO DI GIROLAMO (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 339-357).

<sup>3</sup> Per una sintesi di questa tematica, peraltro soltanto in parte contemplata ed affrontata criticamente da Paul Zumthor nel capitolo dedicati alla personalità del poeta nel suo *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (prima ed. 1972), si rimanda sempre all'analisi di Charmaine Lee, al saggio appena citato nella nota precedente ed al capitolo *Significato dell'autobiografia nel Medioevo* in COSTANZO DI GIROLAMO (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, cit., pp. 791-811.

figure significative della cultura e della storia universale (ma soprattutto romana), come anche il ruolo che gli ambiti culturali (e politici) del tempo gli attribuiscono, condizionano notevolmente la concezione che Petrarca ha del proprio passato, presente e futuro. Il punto di partenza di questa – probabilmente dolorosa, nonostante l’aura di gloria e di successo che circonda Francesco – presa di coscienza, si deve ricercare nella scelta fortemente simbolica della residenza di Valchiusa, che etimologicamente (*valle chiusa* al mondo esterno) viene assunta a paradigma di quella introspezione che quasi perseguiterà il nostro in più d’una delle sue prove letterarie<sup>4</sup>, nonché nel progetto di compilazione delle opere di scrittura biografica ed autobiografica<sup>5</sup>.

Secondo quanto veniamo a conoscere dalle informazioni contenute nella *Posteritati*, il Petrarca si trasferisce – o forse sarebbe meglio dire si rifugia – a Valchiusa nei mesi estivi o all’inizio dell’autunno del 1337<sup>6</sup>: questa valle dal nome tanto emblematicamente legato alla solitudine, al raccoglimento, favorirà la vena creativa del poeta, che qui concepirà gran parte delle sue opere, ma soprattutto il trattato *De viris illustribus*<sup>7</sup>. A giudicare da quanto indicato nel terzo libro del *Secretum*, sarebbe stato questo *opus immensum* il primissimo “appiglio” nella scalata di Petrarca alla gloria, seguito poi dall’*excursus poeticum* che

---

<sup>4</sup> Non possiamo non pensare a quanto mirabilmente espresso nelle pagine della nota *Ascensione al Ventoso*, per cui vedi BORTOLO MARTINELLI, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977.

<sup>5</sup> Nella prospettiva più ampia di un unico progetto autobiografico che comprenderebbe l’intera opera petrarchesca, Francisco Rico ha parlato di *Autobiografie di Petrarca* nel suo *Petrarca* in AA. VV., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, I. *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Torino, Boringhieri, 1993, pp. 812-829, mentre Marco Santagata ha approfondito il legame tra le raccolte latine ed i RVF nel capitolo *Dalla raccolta al Canzoniere* della sua monografia *I frammenti dell’anima* (MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 105-141).

<sup>6</sup> Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Posteritati*, in ID., *Prose*, a cura di Guido Martellotti, Pier Giorgio Ricci, Enrico Carrara, Enrico Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 13.

<sup>7</sup> Non solo Petrarca, ma i suoi stessi biografi hanno esaltato l’incontro con Valchiusa come un momento determinante per l’attività letteraria del poeta (Dotti ricorda un passo della *Vita* del Wilkins in cui Valchiusa viene definita come la vera opportunità di libertà per il Petrarca: *libertà di pensare, di studiare, di scrivere* (cfr. UGO DOTTI, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p.49)). Ci sembra opportuno ricordare che proprio questa scelta di vita, le cui implicazioni morali sono testimoniate ed ampiamente trattate nel *De vita solitaria*, dovette avere una valenza simbolica nell’intraprendere un’opera sugli esempi di virtù e di fama come il *De viris*, nella cornice di vita solitaria ed intensamente dedicata agli studi, quale doveva essere quella dell’umanista immaginato dal poeta. Per quanto riguarda poi la genesi “parallela” delle sue opere, si rimanda al saggio di Martellotti *Sulla composizione del De viris e dell’Africa*, in GUIDO MARTELLOTTI, *Scritti Petrarcheschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova, Antenore, 1983, pp. 3-26.

l'avrebbe portato in Africa, alla compilazione dunque del grande poema su Scipione<sup>8</sup>. Nelle parole pronunciate da Agostino, e che quindi l'autore rivolge al proprio Io, sentiamo tutta l'(auto)ammirazione di Petrarca per aver intrapreso due opere in cui si concentra il senso stesso della cultura di Roma, e quasi naturale è che l'ascesa alla gloria imperitura (*fama inter posteros*) venga principiata da un'opera di carattere storico, nonostante un progetto tanto impegnativo necessiti di gran tempo e fatica («opus immensum temporisque et laboris capacissimum»), sino a immaginare che addirittura potrebbe essere la morte a porre fine alla redazione (del *De viris* come dell'*Africa*):

Per tal modo dedichi tutta la vita a queste due imprese [...]. Ma che sai se, innanzi d'aver compiuta l'una e l'altra opera, la morte non ti abbia a strappare di mano l'affaticata penna? e così mentre per ismodato desiderio di gloria a questa ti affretti per due strade, né per l'una né per l'altra tu riesca là dove desideri?<sup>9</sup>

Il progetto del *Secretum* come di una forma di *confessio* agostiniana può essere precoce ed addirittura contemporaneo ai due *opera* incaricati di procacciare a Petrarca la gloria, mentre la problematicità delle riflessioni ad esso sottese deve averne protratto la compilazione fino alla piena maturità di Francesco, se numerosi critici spostano questa data fino al 1353<sup>10</sup>. In questo caso, siamo perfettamente “proiettati” nell'area temporale entro cui Petrarca pone la decisione di “creare la propria autobiografia”: dal progetto più generale di dedicarsi all'*otium* letterario nella *valle chiusa* contrapposta al caos della sede papale di Avignone, fino a quegli anni '50 che, nella scrittura epistolare del poeta, sono fortemente influenzati dal ritrovamento delle lettere *Ad Atticum* nella Capitolare di Verona, avvenuto nel 1345, e che suggerì a Petrarca – più che il modello formale – «la concezione dell'epistolario come autoritratto che fissa l'immagine dello scrittore davanti a se stesso, davanti ai contemporanei e davanti ai lettori del futuro»<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Secretum*, in ID., *Prose*, cit., p. 192.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> cfr. MARCO ARIANI, *Petrarca*, Roma, Salerno, 1999, pp. 113-114.

<sup>11</sup> FRANCESCO RICO, *Il nucleo della Posterità (e le autobiografie di Petrarca)*, in CLAUDIA BERRA (a cura di), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca – Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, Milano, Cisalpino, 2003, p. 5.

Se davvero esistono, prima di Petrarca, degli spunti di scrittura soggettiva, ed addirittura una lucida base teorica alle ragioni di essa negli scritti danteschi, non possiamo fare a meno di considerare uno stimolo esterno, che costituisce un motivo di sorprendente novità nella concezione dell'epistolario petrarchesco e nella compilazione del prodotto più notevole di esso, la sua lettera *Ai posteri* (*Posteritati*): ci riferiamo allo scritto *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia secundum Iohannem Bochacii de Certaldo* che, oltre a costituire un materiale utilissimo per un autoritratto che il poeta avrebbe potuto considerare già vagliato dai contemporanei, dal punto di vista del “genere” fa convergere i due massimi sperimentatori della scrittura biografica trecentesca, Boccaccio e Petrarca, offrendo a quest'ultimo un altro modello “possibile”, da cui – come vedremo – è possibile attingere per meglio plasmare la scrittura autobiografica. Senza dilungarci sull'attività di Boccaccio biografo, che è consistente e quasi parallela a quella del Petrarca autore del *De viris illustribus* e del *De vita solitaria*, ricorderemo alcune coordinate essenziali di questo genere in via di “nuova” formazione: superando la tradizione medievale del racconto agiografico, e accogliendo sicuramente un'aspettativa proveniente da ambienti differenti, e se vogliamo “intellettualizzata” proprio da determinate scelte relative ai soggetti da descrivere, giungiamo con le opere di Boccaccio e Petrarca alla “ristrutturazione” di un genere che sarà utile, ad esempio, come modello letterario per i generi della biografia esemplare cinquecentesca e dei trattati morali quattro- e cinquecenteschi. La compilazione della biografia petrarchesca da parte del Certaldese, dunque, si pone nel solco di un più vasto progetto, che viene portato avanti quasi parallelamente anche dall'amico e maestro. Il *De casibus virorum illustrium* (cominciato a metà degli anni '50 e compiuto in una prima redazione verso il 1360, poi ripreso negli anni 1374-75<sup>12</sup>), la prima delle opere latine maggiori di Boccaccio, potrebbe essere contemporanea al *De vita*<sup>13</sup> e comunque, al di là degli scarti temporali, contiene per noi elementi

<sup>12</sup> Cfr. VITTORE BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, p. 107 e VITTORIO ZACCARIA, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 35-36.

<sup>13</sup> Non ci dilungheremo qui sulla lunga e non ancora risolta questione della datazione di quest'ultima, per cui cfr. gli scritti di GIOVANNI VILLANI in GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., pp. 11-26 e RENATA FABBRI in GIOVANNI BOCCACCIO, *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, vol. V, t. I: *Rime – Carmina – Epistole e Lettere – Vite – De Canaria*, Milano, Mondadori, pp. 881-888.

indispensabili per collegare la scrittura del *De vita* ad un più organico progetto boccacciano, finalizzato a modellare un esempio di impegno culturale che acquista lustro anche nel confronto con la meschina realtà degli impegni politici, dei *negotia* e di tutto quanto allontana i *viri illustres* dai loro veri – e più complessi – compiti morali. Questo per sottolineare che la concezione boccacciana doveva coincidere con quella petrarchesca – almeno nelle sue linee generali –, e che quindi, se non altro dal punto di vista teoretico, il “maestro” sarebbe stato d’accordo con quanto affermato dal “discepolo”.

Alla luce di quanto sinora detto, leggeremo il *De vita* – e soprattutto la prima parte di esso – come epifania di questo pensiero: se infatti il primo accenno al proprio *preceptor inclitus* è, nel primo paragrafo dell’opera, già illuminato della gloria della corona poetica<sup>14</sup>, il momento della ricostruzione della vicenda biografica come percorso di una sempre più forte presa di coscienza della vocazione letteraria, si fonda appunto sulla contrapposizione appena rilevata:

Francesco sin dall’adolescenza avvalendosi di uno splendido ingegno studiò e apprese le arti liberali. Finalmente, una volta adulto, si recò a Bologna, [...] dove sotto la guida di diversi maestri frequentò le lezioni di diritto civile. Ma mentre era impegnato con assiduità in tale dottrina, Apollo, antivedendo il destino del suo vate futuro, cominciò a blandirgli la parte più profonda della mente con il dolce canto e le divine note delle Pieridi: così, messo da parte il diritto, egli cominciò a muovere i passi verso la cima di Parnaso<sup>15</sup>.

Ben diversa è l’impostazione dell’immagine dell’adolescenza che Petrarca ci offre nella *Posteritati*, in quanto la concezione di una crescita morale presa dal modello agostiniano, e messa in pratica nelle raccolte di *Lettere* nate all’ombra dell’epistolario ciceroniano, vuole che la vita si sviluppi in una parabola che parte dal basso, da un traviamiento giovanile, per giungere ad un vertice di *atarassia* conquistato attraverso la riflessione filosofica messa in atto dal saggio<sup>16</sup>:

---

<sup>14</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., p. 72.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 72-75.

<sup>16</sup> Per una illuminante lettura dei fattori apologetici, propagandistici ed ideologici presenti nelle *Confessioni* si rimanda a: PIER ANGELO GRAMAGLIA, *Agostino*, Confessioni I-II, in GIUSEPPE GALLI (a cura di), *Interpretazione e autobiografia*. Atti dell’Undicesimo Colloquio sulla Interpretazione (Macerata, 13-15 marzo 1989), Genova, Marietti, 1990, pp. 13-94.

i due fattori principali di questo itinerario esistenziale sono, a detta del poeta, il caso e la volontà dell'individuo<sup>17</sup>, così che il percorso del giovane Francesco risulta più movimentato di quanto ci dica Boccaccio:

Là [...] passai la fanciullezza sotto la guida dei miei genitori; e poi l'adolescenza intera sotto la guida dei miei vani piaceri. [...] Partito poi per Montpellier a studiare legge, vi passai altri quattro anni; poi a Bologna, e vi spesi tre anni a studiare tutto il corpo del diritto civile<sup>18</sup>.

Prima di analizzare il parere di Petrarca sulla decisione di abbandonare studi del resto in parte compiuti (*tutto il corpo del diritto civile*), sarà utile dare spazio ad un quadretto familiare che costituisce uno degli elementi più interessanti del *De vita*, specie nel confronto con la *Posteritati*:

Il padre, venuto a sapere la cosa dai tanti che gliela riferirono, e agognando nel suo animo valori piuttosto legati al tempo che duraturi, non valutò bene la gloria che da quegli inizi sarebbe venuta per il figlio. Pertanto, desiderando invano contrastare le stelle, sdegnato, trovò il modo di richiamarlo a casa, e dopo averlo ripreso con aspri rimproveri per tali suoi studi, disse: «Ma perché vuoi cimentarti in una materia che non serve? Persino il Meonide non ha lasciato un soldo». Impartitogli quindi un ordine perentorio, lo spedì subito a studiar legge, una seconda volta, a Montpellier<sup>19</sup>.

Da una delle *Seniles* (XVI, 1) sappiamo della esistenza di questo conflitto, che però nella *Posteritati* non viene ricordato, ma piuttosto “scavalcato” con un accenno rapido alla sua risoluzione:

Ero un giovanotto che secondo l'opinione di parecchi prometteva grandi cose, se avessi seguitato quella strada; ma io quello studio lo lasciai completamente appena mi lasciò la sorveglianza paterna<sup>20</sup>.

L'immagine di coercizione legata alla sorveglianza paterna, alla *parentum potestas*, non viene esasperata, ma piuttosto mascherata dalla figurazione

---

<sup>17</sup> «Tempus meum sic vel fortuna vel voluntas mea nunc usque partita est» (FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, cit., p. 8).

<sup>18</sup> Ivi, p. 9.

<sup>19</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., p. 75; Boccaccio inverte l'ordine cronologico, poiché, come si vede da quanto indicato nella *Posteritati*, e come sarebbe logico del resto, Petrarca studiò prima a Montpellier, poi a Bologna.

<sup>20</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, cit., pp. 9-11.

dell'adolescenza come periodo in continuo “palleggio” tra voleri paterni e insidiose iniziative di sconsiderata leggerezza<sup>21</sup>. E si tratta di un'adolescenza lunghissima, durante la quale l'Io ha tutto il tempo di passare dai vani piaceri a studi “prosaicamente prestigiosi”, ma pure non disprezzati nella loro essenza, come invece aveva tagliato corto Boccaccio:

Non perché non mi piacesse la maestà del diritto, che indubbiamente è grande e satura di quella romana antichità di cui sono ammiratore, ma perché la malvagità degli uomini lo piega ad uso perfido. E così mi spiace imparare ciò che non avrei potuto usare onestamente...<sup>22</sup>

È quindi la *voluntas*, intesa come espressione dell'individualità, a creare un *discrimen* tra la teoria (la grandezza della romanità che emana dall'istituzione del diritto) e la pratica (il carattere proditorio dell'uso che del diritto fanno i contemporanei) e quindi, nella proiezione autobiografica, ad autorizzare una decisione che orienta la vita di Petrarca verso l'*otium* letterario: in questo modo la personalità del poeta – di quel poeta laureato a cui Boccaccio dedica il suo scritto – emerge in netto contrasto con la meschinità dei contemporanei, ed il “parlare di sé” rientra in ambedue le occasioni giustificate dal *Convivio*.

La capacità di plasmare il proprio Io non si ferma però, in Petrarca, alle questioni morali, alla definizione della “missione” ed a quanto lo stesso Boccaccio sottolinea descrivendo la splendida carriera che al momento del conferimento della corona poetica non è al culmine, ma piuttosto al principio: suona infatti strano che proprio Boccaccio utilizzasse quel patronimico (*Franciscus Petracchi*, ovvero Francesco di Petracco) che non corrispondeva più al nome che Petrarca si era foggato, in un certo qual modo sostituendo alla sua identità mortale quella che sarebbe stata immortalata dalla fama e dalla gloria poetica. I piccoli mutamenti portati al nome sono significativi di quella riscoperta dell'Io che nel cantore di Laura diviene perentoria: non essendoci però una coscienza dell'Io se non come di una individualità legata all'associazione con i modelli degli antichi, era necessario che il nome, simbolo

---

<sup>21</sup> Quali ritroviamo, più diffusamente descritte nel capitolo IV del secondo libro delle *Confessioni*, nel celeberrimo furto di pere perpetrato dal giovane Agostino (cfr. SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, traduzione di Carlo Vitali, Milano, Rizzoli, 1999, p. 109).

<sup>22</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, cit., p. 11.

della persona(lità) che lo porta (*nomina sunt omina, id est consequentia rerum*), si collegasse ad una serie di significati pregnanti. Ordunque, se da un lato la nuova forma privilegia il riferimento al simbolo della trasmissione della missione apostolica (*Petrus* come *petra*, pietra su cui si fonda la Chiesa di Cristo), dall'altro la terminazione in *-arca* introduce un chiaro richiamo fonico a parole come *monarca*, *patriarca*<sup>23</sup>, ma addirittura si può vedere nella vicinanza di due nomi come *Franciscus* e *Petrus* l'accostamento delle due “patrie” di Petrarca, la Francia e Roma (se non l'Italia), ovvero l'intento di conservare nel nome, nel segno cioè più notevole della identificazione individuale, le proprie radici culturali<sup>24</sup>.

Per rendere ancora più completa la fenomenologia del “parlare di sé” petrarchesco dovremo considerare un terzo fattore, forse finora trascurato perché così ben penetrato nel nostro immaginario, da apparire come innato, e non piuttosto voluto dal poeta: l'autoritratto fisico. Il Petrarca, come fu per Dante stesso, grandemente ammirò le arti e l'opera figurativa, ma pure dovette considerare «quanto fallace possa essere abbandonarsi ad essa e soprattutto affidarvi le proprie speranze di immortalità»<sup>25</sup>: pur di sfuggire alla mobilità del tratto pittorico, Petrarca cerca di affidare le proprie sembianze, l'aspetto fisico del proprio Io, a più di un luogo della sua opera, dal *Secretum* fino alle varie raccolte epistolari, ma sempre con la convinzione che l'aspetto esteriore non possa competere con le opere (o le imprese) di chi ne è il portatore. Fatto sta che, nonostante i continui indizi lasciati dal Petrarca a sminuire le “dicerie” sulla sua – virile – bellezza<sup>26</sup>, proprio la raffigurazione che Boccaccio ci tramanda nel *De Vita* resterà “canonica”:

Alto di statura, di leggiadro aspetto, e piacevole per il viso tondeggiante, sebbene egli non sia anche di color chiaro, comunque neppure bruno: piuttosto con certe

---

<sup>23</sup> Per cui si veda l'ipotesi di Gianni Villani in GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., p. 92, nota 1.

<sup>24</sup> Come sarebbe poi successo, con risultati assai più evidenti, nel caso di Italo Svevo!

<sup>25</sup> Cfr. BARBARA BELEGGIA, *Autoritratto d'autore nelle Familiari di Petrarca*, in CLAUDIA BERRA (a cura di), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca – Gargnano del Garda (2-5 ottobre 2002)*, cit., p. 679.

<sup>26</sup> Nella *Posteritati* leggiamo: «La vecchiaia prese possesso di un corpo che era stato sempre sanissimo e lo circondò con la solita schiera di acciacchi». (FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, cit., p. 3)

punte d'ombra, come ben s'addice a un uomo. Severo il movimento degli occhi; felice, e insieme sottile l'intuito per acuta perspicacia; mite nell'aspetto...<sup>27</sup>

Del resto, proprio nella *Posteritati* Petrarca sembra ricalcare parola per parola l'ammirato giudizio del suo caro discepolo, pur sempre temperandolo con una dichiarazione di modestia:

Non mi vanto di aver avuto una grande bellezza, ma in gioventù potevo piacere: di colore vivo tra bianco e bruno, occhi vivaci e per lungo tempo di una grandissima acutezza...<sup>28</sup>

Il ritratto che ci rimane di Petrarca, dunque, è fondamentalmente legato alla sua concezione della letteratura (e della filosofia) come unico possibile itinerario di vita: i tre elementi fondamentali del “parlare di sé”, il ritratto “storicizzato” (quello che potremmo definire il suo curriculum vitae), la designazione del “nome poetico” (come acquisizione di una identità autodeterminata), ed infine la fissazione dei caratteri fisici, integrano l'immagine sonora che di lui ci giunge dal primo sonetto del Canzoniere, in cui Francesco, rivolgendosi ai suoi ascoltatori, mette subito in rilievo quell'io protagonista assoluto dell'opera:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul **mio** primo giovenile errore  
quand'era in parte altr'uom da quel ch'**i' sono...**<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., pp. 82-83.

<sup>28</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, cit., p. 3.

<sup>29</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2001, p. 5.

## **II.**

### **DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO**



TATIANA BISANTI\*

**Memoria letteraria e memoria amorosa:  
l'esempio della commedia *Gl'ingannati***

Dopo quello che è stato definito il *cultural turn*, la svolta culturale nella critica letteraria, gli studi sulla memoria in tutte le loro svariate e numerosissime implicazioni hanno acquistato una sempre maggiore importanza anche nell'analisi del discorso letterario (oltreché naturalmente di tutti gli altri discorsi, data l'intermedialità e l'interdisciplinarietà che caratterizzano questo indirizzo teorico). Sono stati individuati vari tipi di interazione fra memoria e letteratura, ovvero varie modalità secondo cui il concetto di memoria può essere applicato allo studio del medium letterario. Non è possibile in questa sede soffermarsi su tutta la tipologia del rapporto fra memoria e letteratura che è stata descritta dai sempre più numerosi saggi sull'argomento. Si citeranno qui solo alcune delle categorie individuate dagli studi culturali, e se ne verificherà poi l'efficacia applicandole all'analisi di un testo letterario del Cinquecento, la commedia senese *Gl'ingannati* rappresentata nel 1532 nell'ambito dell'Accademia degli Intronati. [vedi mia nota in fondo]

In studi recentissimi si distingue tra 1- «memoria *della* letteratura», 2- «memoria *nella* letteratura», e 3- «letteratura come medium della memoria»<sup>1</sup>. Il primo concetto in questione è quello di «memoria *della* letteratura», inteso innanzitutto come genitivo soggettivo: esso parte dal presupposto che la letteratura possieda una propria memoria, ovvero che ogni testo si ricordi dei testi che lo precedono e ne porti in se stesso tracce indelebili. Punto di

---

\* Universität des Saarlandes, Saarbrücken.

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio ASTRID ERLI, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, a cura di Ansgar Nünning, Stuttgart, Metzler, 1998; 3° ed. riv. e accr., ivi 2004, pp. 219-220, e ASTRID ERLI & ANSGAR NÜNNING, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin, de Gruyter, 2005.

riferimento di questo ambito di riflessioni è la tesi di Renate Lachmann, secondo cui «la memoria della letteratura è la sua intertestualità»<sup>2</sup>. Lachmann lega indissolubilmente il concetto di intertestualità a quello di memoria letteraria, inquadrando così l'analisi dell'intertestualità nell'ambito teorico degli studi sulla memoria. «Così come il testo entra nel teatro mnemonico della cultura come in uno spazio esterno, allo stesso modo esso riprogetta di nuovo questo stesso teatro, poiché trasporta gli altri testi dentro il suo spazio interno»<sup>3</sup>. Il testo non riproduce dunque solo passivamente la memoria di testi passati, ma viene esso stesso a modificare la memoria culturale, a risemantizzare lo spazio culturale. A tale proposito Scheiding sottolinea la vicinanza di Lachmann al poststrutturalismo: «Alla base del concetto di intertestualità di Lachmann c'è un concetto di cultura intesa come esperienza memorabile, codificata per segni e inscritta in un testo. La memoria della cultura è composta dalle esperienze estetiche e semantiche divenute testo»<sup>4</sup>. All'interno del molteplice e vasto universo della cultura, la letteratura è, secondo Lachmann, «arte mnemonica per eccellenza, in quanto fonda la memoria per una cultura; registra la memoria di una cultura; è atto di memoria; si inserisce in uno spazio mnemonico che consiste di testi; progetta uno spazio mnemonico in cui vengono accolti i testi precedenti attraverso vari gradi di trasformazione»<sup>5</sup>. Anche secondo Siegmund l'intertestualità è – insieme all'allegoria – il procedimento estetico che più di tutti può essere associato ad un processo mnemonico: l'intertestualità, infatti, «produce uno spazio mnemonico fra testi che slittano l'uno nell'altro e riscrivono se stessi»<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> RENATE LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 35. Tutte le traduzioni degli studi metodologici citati sono mie.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> OLIVER SCHEIDING, *Intertextualität*, in *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning, Berlin, de Gruyter, 2005, p. 65.

<sup>5</sup> RENATE LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur*, cit., p. 36.

<sup>6</sup> GERALD SIEGMUND, *Gedächtnis/Erinnerung*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, a cura di Karlheinz Barck, vol. II, Stuttgart, Metzler, 2001, p. 610. Questa prima categoria di «memoria della letteratura» comprende anche la «memoria di genere» e i «generi della memoria»: l'esistenza di generi letterari, *topoi*, forme, strutture, simboli è essa stessa un prodotto della memoria intertestuale; la memoria individuale e collettiva produce a sua volta generi letterari specifici (autobiografia, romanzo di formazione, romanzo storico, ecc.). Ma la «memoria della letteratura» può essere anche intesa come genitivo oggettivo: in questo caso è la letteratura stessa ad essere oggetto di memoria; sotto questa categoria vengono classificati i processi di canonizzazione e storiografia letteraria, che hanno per

Il secondo concetto di memoria applicato alla critica letteraria è quello che si riconduce alla categoria di «memoria *nella* letteratura» e interessa la mimesi della memoria, ovvero la rappresentazione del ricordo e della memoria nel testo letterario. Ad essere riprodotte e messe in scena in questo caso possono essere sia la memoria individuale che quella collettiva. Il terzo concetto è quello di «letteratura come medium della memoria», e si riferisce al ruolo della letteratura nella rappresentazione del passato collettivo e quindi anche nella costituzione dell'identità collettiva.

L'utilità di questo approccio teorico nell'interpretazione del testo letterario sarà verificata ora attraverso l'analisi di una commedia che rappresenta un esempio sintomatico delle varie possibili articolazioni in cui si può sviluppare il rapporto fra letteratura e memoria. Composta probabilmente verso la fine del 1531<sup>7</sup> e rappresentata per la prima volta il 12 febbraio 1532<sup>8</sup>, la commedia degli *Ingannati* è stata scritta probabilmente a più mani dai membri dell'Accademia degli Intronati di Siena e ripropone alcuni *topoi* attinti al repertorio della memoria classicista e ormai già collaudati nel teatro rinascimentale. Il motivo della somiglianza tra i fratelli Lelia e Fabrizio, con i conseguenti scambi di persona e gli inevitabili equivoci da ciò derivanti, non era certo nuovo alla commedia del Cinquecento, ma apparteneva al repertorio di genere già a partire dai *Menaechmi* di Plauto e aveva nella *Calandria* del Bibbiena un illustre precedente coevo. Ma l'intertestualità del testo non si misura solo sulla generica ripresa di motivi ormai classici, ma anche in precise riprese testuali: riferimenti al Vangelo, a Terenzio, Virgilio, Orazio, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Machiavelli sono rintracciabili non solo nelle battute del Pedante, figura che è per sua stessa definizione predisposta per infarcire ogni frase di citazioni dotte, ma anche nel discorso degli altri personaggi<sup>9</sup>.

---

effetto l'istituzionalizzazione sociale della letteratura (cfr. ASTRID ERLI, ANSGAR NÜNNING, *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, cit., p. 2s.).

<sup>7</sup> Cfr. FLORINDO CERRETA, *Introduzione*, in ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *La commedia degli Ingannati*, Firenze, Olschki, 1980, p. 17.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 10.

<sup>9</sup> I passi che seguono sono esempi evidenti delle trame intertestuali che attraversano la commedia (tutte le citazioni dell'opera sono tratte dalla seguente edizione: ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *La commedia degli Ingannati*, edizione critica con introduzione e note di Florindo Cerreta, Firenze, Olschki, 1980). «Volesse Iddio, per il mal ch'io vi voglio, che voi fusse ingannate spesso così voi, ed

Se la commedia si inserisce in uno spazio mnemonico composto dai testi della tradizione antica e della commedia rinascimentale, essa modifica a sua volta questo stesso spazio creando una propria tradizione. La commedia degli *Ingannati* ha avuto fin dall'inizio un successo di portata internazionale: ristampata in numerosissime edizioni fra Cinque- e Seicento<sup>10</sup>, è stata tradotta in francese da Charles Estienne (*La comédie du Sacrifice* o *Les Abusez*, 1543)<sup>11</sup>. In territorio iberico si trovano una traduzione latina (*Decepti*) ad opera del professore di retorica Juan Perez (alias Petreyo, 1512-1544) e un rifacimento spagnolo del commediografo e attore Lope de Rueda (*Los Engañados*, pubblicato postumo nel 1567). La commedia degli *Ingannati* è stata tradotta in latino e messa in scena al Queen's College di Cambridge sotto il nome di *Laelia* nel 1546/47 e il 1° marzo 1595. Il *topos* ormai classico del travestimento presenta negli *Ingannati* una variante inedita, ovvero il fatto che sia la donna a

---

io fussi l'ingannatore, che io non mi curarei di rimaner sotto all'ingannato» (p. 115): il passo è di derivazione machiavelliana, cfr. il *Prologo* della *Mandragola*: «una giovane accorta / fu da lui molto amata, / e per questo ingannata / fu come intenderete, ed io vorrei / che voi fusse ingannate come lei» (NICCOLÒ MACHIAVELLI, *La Mandragola*, in *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, a cura di Guido Davico Bonino, vol. II.1, Torino, Einaudi, 1977, p. 98). «Vecchio? Oh, ti prometto ch'io mi sento così bene in gambe ora come quando io ero di venticinque anni, e massimamente la mattina prima ch'io pisci. E s'io ho questa barba bianca, nella coda son così verde come il poeta toscano»: (p. 125) analoghe ostentazioni di potenza sessuale si ritrovano in Ariosto (*Suppositi*), Machiavelli (*Mandragola*), Boccaccio (*Decameron*) e Plauto (*Mercator*). «*Omnia vincit amor*» (p. 142) è di origine virgiliana (*Bucolice*) ed è già presente nel *Pedante del Belo*. Di derivazione terenziana (*Andria*) è invece «ora comincia la favola» (p. 198). Cfr. anche le citazioni del *Pedante* da Terenzio («*Iandudum animus est in patinis*», p. 174), Petrarca («Povera e nuda vai, filosofia», p. 195), Orazio («*Tractant fabrilia fabri*», p. 196), Virgilio («*Parcius ista viris, tamen obiiicienda memento*», p. 198; «*quanto mutatus ab illo, ut licuit per varios casus, per tot discrimina rerum*», p. 200) e dal Vangelo («*quia omnis labor optat praemium*», p. 199).

<sup>10</sup> Se ne conoscono 17, quasi tutte veneziane: Sessa 1537; un'altra edizione del 1537 rinvenuta nella Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel (le prime due si contendono il titolo di *editio princeps*; per questa questione a lungo dibattuta cfr. EDMUND V. DE CHASCA, *Early Editions of «Gl'ingannati», the Problem of Overlapping Dates*, in «*Modern Philology*», 50 (1952), pp. 79-87; FLORINDO CERRETA, *Le Edizioni cinquecentine della commedia de «Gl'ingannati*», in «*La Bibliofilia*», 74 (1972), pp. 215-224 e pp. 329-354; NERIDA NEWBIGIN, *A Forgotten Manuscript of the «Commedia degli Ingannati» in the Laurentian Library, Florence, and the «Missing» Edition of 1537*, in «*La Bibliofilia*», 80 (1978), pp. 215-228); un'edizione del 1538 priva di marca tipografica; Navo 1543; Bindoni 1550; Padovano 1551-1553; Pietrasanta 1554; Giolito de' Ferrari 1559; Rampazetto 1562; Farri 1563; Rampazetto 1567; Salicato 1569; Cavalcalupo 1585; Bonibelli 1595; Turini 1609; Florimi 1611.

<sup>11</sup> Anche questa traduzione conobbe numerose ristampe: due edizioni del 1540 descritte da alcuni studiosi non sono mai state ritrovate e la loro esistenza è fortemente messa in dubbio; si conservano oggi le edizioni del 1543 (*Comédie du Sacrifice des Professeurs de l'Academie vulgaire senoise, nommez Intronati*, stampata a Lyon da François Juste e Pierre de Tours), del 1548, 1549 e 1556 (ad opera di Estienne Groulleau a Parigi sotto il titolo *Les Abusés*).

travestirsi da uomo allo scopo di conquistare il cuore del proprio amato, e non viceversa, come è invece frequente nella tradizione comica. Questo *topos* è stato ripreso da numerosissime commedie, novelle e canovacci dell'epoca, di modo che la commedia degli Intronati si trova ad essere il capostipite di tutta una genealogia letteraria di testi in cui compare il motivo della donna travestita. Non è possibile in questa sede fare un resoconto esaustivo di tutte le derivazioni letterarie più o meno dirette degli *Ingannati*. Siano citati, a titolo puramente esemplificativo: la novella di Nicuola e Lattanzio ad opera di Bandello (II, 36), alcune commedie italiane: *Gli Inganni* di Nicolò Secchi (1547), di Curtio Gonzaga (1592) e di Domenico Cornacchini (1605), *Il Travaglia* di Andrea Calmo (1556), alcuni canovacci della commedia dell'arte (*Il Ritratto*, *La gelosa Isabella*, *L'Intronati*)<sup>12</sup>. Questa tradizione approderà infine a Shakespeare (*The Twelfth Night*, rappresentata nel 1602)<sup>13</sup>. Gli stretti rapporti intertestuali che collegano fra loro le opere di questo ampio corpus sono un esempio emblematico di trasmissione della memoria culturale e letteraria. La commedia degli *Ingannati* si inserisce pertanto nel repertorio della memoria letteraria e teatrale non in maniera passiva, ma arricchendolo di elementi nuovi che andranno a loro volta a costituire un repertorio moderno e talmente produttivo da formare una tradizione propria.

La commedia degli *Ingannati* può anche essere analizzata alla luce del terzo concetto fra quelli elencati all'inizio, ovvero come esempio di letteratura come medium della memoria. Sono numerose infatti le allusioni a eventi e immagini appartenenti alla memoria collettiva, come i ripetuti riferimenti al sacco di Roma:

VIRGINIO – Quando fu il sacco di Roma, ch'ella ed io fumo prig[i]oni di que' cani, finiva tredici anni<sup>14</sup>. [...]

---

<sup>12</sup> Cfr. FLORINDO CERRETA, *Introduzione*, cit., p. 35, e ROBERT C. MELZI, *From Lelia to Viola*, in «Renaissance Drama», 9 (1966), p. 81.

<sup>13</sup> La ricezione shakespeariana non fu diretta, ma mediata forse da Bandello o Secchi (Cfr. ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *Gl'ingannati con Il sacrificio e La canzone nella morte d'una civetta*, prefazione di Nerida Newbiggin, Sala Bolognese, Forni, 1984, p. XIX; sulle fonti di Shakespeare cfr. ROBERT C. MELZI, *From Lelia to Viola*, cit., p. 70).

<sup>14</sup> Ivi, p. 126.

CLEMENZA – Adunque, hai tu perduto il nome di vergine? LELIA – Il nome no, ch'io sappi, e massimamente in questa terra. Del resto si vuol domandarne gli spagnuoli che mi tenner prigiona a Roma<sup>15</sup>. [...]

LELIA – Sai che, dopo il miserabil sacco di Roma, mio padre, perduta ogni cosa e, insieme con la robba, Fabrizio mio fratello, per non restar solo in casa, mi tolse dai servizi della signora marchesana con la quale prima m'aveva posta; e, costretti dalla necessità, ce ne tornamo a Modana in casa nostra per fuggir quella fortuna ed a viver di quel poco che avevamo<sup>16</sup>. [...]

PEDANTE – Vostro figliuolo, nel sacco di Roma, fu prigioniero d'un capitano Orteca<sup>17</sup>.

Anche la percezione dei forestieri, non immune da pregiudizi e stereotipi, è riconducibile a dinamiche sociali che tendono a rafforzare l'identità di gruppo in opposizione al mondo esterno. In particolare dal modo in cui vengono rappresentati gli spagnuoli trapela l'insofferenza nei confronti dell'occupazione spagnola (l'esercito spagnolo era stanziato a Siena fra il 1529 e il 1532). Non meraviglierà dunque che in molte commedie dell'epoca compaia la figura del soldato spagnolo, millantatore e sbruffone, generalmente beffato da un italiano più furbo di lui. Negli *Ingannati* questo personaggio risponde al nome di Giglio e viene ingannato dalla serva Pasquella. Il testo abbonda di commenti poco lusinghieri nei confronti degli spagnuoli:

PASQUELLA – No, no. Galli, via! Non mi voglio impacciar con spagnuoli. Sète tafani di sorte che o mordete o infastidite altrui; e fate come il carbone: o cuoce o tegne. V'aviàn tanto pratici oramai che guai a noi! E vi conosciamo bene, Dio grazia; e non c'è guadagno coi fatti vostri. [...] tutti gli spagnuoli che vengon qua si fan signori. E poi mirate che gente<sup>18</sup>! [...]

FABRIZIO – Dove alloggian gli spagnuoli? FRULLA – Io non m'impaccio con loro. Cotesti vanno al «Rampino»<sup>19</sup>. [...]

PASQUELLA – [...] si tengon tanto accorti questi spagnuoli che non si credon ch'altri si truovi al mondo che loro che tanto ne sappi<sup>20</sup>. [...]

PASQUELLA – [...] Ma voi spagnuoli non credete in Cristo, non che in altro<sup>21</sup>!

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 132.

<sup>16</sup> Ivi, p. 133.

<sup>17</sup> Ivi, p. 198.

<sup>18</sup> Ivi, p. 156.

<sup>19</sup> Ivi, p. 180.

<sup>20</sup> Ivi, p. 206.

Non mancano inoltre stereotipi sui fiorentini («tanta delicatezza è cosa da fiorentini»)<sup>22</sup>, sui francesi («FRULLA – Chi s'intende di vino? STRAGUALCIA – I', io, meglio che i francesi»)<sup>23</sup>, sui tedeschi («i todeschi vanno al "Porco"»)<sup>24</sup>, sui napoletani («[i napoletani] alloggiano la più parte all'"Amore"»)<sup>25</sup>, e un ammiccamento al pubblico senese<sup>26</sup>. La scomparsa di tutti questi elementi nelle traduzioni francese, latina e spagnola non fa che confermare il fatto che essi fanno appello alla memoria culturale di una comunità specifica, hanno una funzione coesiva e veicolano il senso dell'identità collettiva.

Si è visto dunque come la commedia offra una significativa dimostrazione di ciò che è stato definito «memoria *della* letteratura», e come essa diventi al tempo stesso medium della memoria collettiva. Inoltre, essa può anche essere letta come esempio di «memoria *nella* letteratura»: la memoria è infatti, essa stessa, oggetto di rappresentazione e nodo tematico centrale sia negli *Ingannati*, sia nel componimento *Il sacrificio*, preposto a tutte le edizioni cinquecentesche degli *Ingannati* (tanto che il titolo è stato adoperato spesso erroneamente per indicare la commedia stessa). *Il sacrificio* è il racconto in versi del rito allegorico compiuto dagli Intronati la notte dell'Epifania del 1532<sup>27</sup>, nel corso del quale i membri dell'Accademia, nell'intento di dimenticare le sofferenze amorose, avevano dato alle fiamme i pegni d'amore ricevuti in ricordo dalle proprie donne:

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 228.

<sup>22</sup> Ivi, p. 177.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Ivi, p. 178.

<sup>25</sup> Ivi, p. 179.

<sup>26</sup> Cfr. p. 180.

<sup>27</sup> Cerreta è dell'avviso che l'indicazione «la notte di Beffana» (p. 115) contenuta nel prologo non possa riferirsi alla cerimonia del sacrificio, perché quest'ultima ha avuto luogo «l'altro giorno» (p. 113). Concordo invece con Borsellino, che riconduce questi due riferimenti temporali ad un unico evento, quello appunto del rito sacrificale («La notte dell'Epifania 1531 fu rappresentato dagli Intronati *Il Sacrificio*», ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *Gli Ingannati*, a cura di Nino Borsellino, in *Commedie del Cinquecento*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 203; di Borsellino bisognerà tuttavia rettificare la data, poiché l'indicazione 1531 «more senese» si riferisce in realtà al 1532, dato che a Siena si faceva cominciare l'anno «ab incarnatione», ovvero il 25 marzo). Niente impedisce che il sintagma «l'altro giorno» indichi una data risalente ad un mese addietro. Sarebbe invece illogico alludere ad un altro evento non meglio precisato subito dopo aver accennato al sacrificio. Molto più probabile che si tratti dello stesso fatto, come dimostrano anche le riprese intratestuali: «l'altro giorno [...] non gli piaceva più esser morsi» (p. 113), «la notte di Beffana [...] vi parve che l'Intronati vi mordesser tanto in su quel fatto del dichiarare» (p. 115).

E ogniun cio che di voi piu caro tiene / Di vostr'amor, di vostra fede pegno, /  
Accio col rimembrar non li dia pene, / E a forza il tenga in l'amoroso regno /  
Su questo altare ad abbruciar lo viene / Spinto dal troppo vostro altero sdegno /  
Che s'induol gli ha tenuto il core avvolto / Dop'un lungo languir gliel renda  
sciolto<sup>28</sup>. [ho il testo ed ho controllato]

Il sacerdote che officia il rito ribadisce che lo scopo di questo gesto apotropaiico è proprio quello di cancellare la memoria: «Et accio che si spenga ogni memoria, / Che gli possi turbar di poi la mente, / Ciascun cio che tenea della sua donna / Per furto, o dono, o qualsivoglia caso, / Ha qui portato, e sopra questo altare / Al sacro fuoco lo vuol dare in preda». E l'oblio viene invocato anche nelle preghiere dei sacrificanti. L'accademico detto l'Impacciato getta alle fiamme i versi composti in lode della sua donna, dicendo che le sue rime «Ne poteron gia mai poco ne molto / Disfare il ghiaccio nel ben sen raccolto / Hor poi che da pieta mai furo intese / Fors'hoggi cosi accese / Con la persa speranza / Torran di quella anchor la rimembranza». Anche l'Agevole, distruggendo un'immagine della sua donna, implora la dimenticanza: «Da te i pensier lontani / L'alma di liberta ch'hora si vanta, / D'eterno oblio t'amanta / E in queste fiamme pon qual secca foglia / Perche di te si spenga ogni sua voglia». Allo stesso modo lo Sfacciato sacrificando gli occhiali avuti dalla sua donna: «[...] per restare sciolto / Di cio che mi puo lei tornare à mente / Li pongo in questa sacra fiamma ardente». Per effetto delle offerte e dei sacrifici gli accademici riescono a dimenticare la donna amata, come dichiara solennemente il sacerdote nella preghiera finale: «Hor che di chi raccender vi potea / Nel petto il fuoco, e'l cor tenervi involto / L'acerba rimembranza avete spenta». L'appello finale del sacerdote è rivolto alle donne. L'amore degli Intronati e le loro lodi hanno il potere di renderle eterne. Se vorranno sfuggire all'oblio del tempo dovranno pertanto essere benevole nei confronti degli innamorati: «Fate ch'homai a i bei pensieri d'amore / Sacriate il resto de la

---

<sup>28</sup> Le edizioni moderne degli *Ingannati* non riportano *Il sacrificio*. Si cita pertanto dalla ristampa anastatica dell'edizione del 1537 rinvenuta a Wolfenbüttel (ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, *Gl'ingannati con Il sacrificio e La canzone nella morte d'una civetta*, prefazione di Nerida Newbiggin, Sala Bolognese, Forni, 1984).

vostra etade / Col far contenti quei ch'hanno desio / Furarvi al tempo, et à l'eterno oblio».

Il rito del sacrificio, con il suo carattere così apertamente misogino, aveva suscitato l'ira delle donne e violato uno dei precetti fondamentali dell'Accademia degli Intronati, quello di servire devotamente le proprie donne<sup>29</sup>. È proprio nell'intento di rappacificarsi con loro che gli accademici avevano quindi composto la commedia, si dichiara nel prologo degli *Ingannati* appellandosi direttamente alla memoria delle interlocutrici<sup>30</sup>. L'opera doveva essere un atto di ammenda contro l'offesa arrecata alle donne senesi dalla cerimonia del sacrificio: la commedia nasce dunque come punizione e atto riparatore contro il tentativo di cancellare la memoria, e lo fa esaltando un amore, quello della protagonista Lelia, i cui tratti salienti sono proprio la capacità di memoria e la pazienza. Due sono, a detta del prologo, gli ammaestramenti che si possono trarre dalla vicenda rappresentata: «quanto possa il caso e la buona fortuna nelle cose d'amore, e quanto in quelle vaglia una lunga pazienza accompagnata da buon consiglio»<sup>31</sup>.

La commedia degli *Ingannati* rappresenta il trionfo della memoria amorosa. La vicenda è ambientata a Modena nel 1530. Il vecchio Virginio ha due figli molto somiglianti fra loro, Fabrizio, di cui si sono perdute le tracce dopo il sacco di Roma, e Lelia, che nell'antefatto, prima di essere chiusa in un convento, aveva avuto una relazione amorosa con Flamminio. Partita Lelia, Flamminio dimentica l'amata e si innamora di Isabella. Il padre di Isabella, il vecchio Gherardo, vuole sposare Lelia. Ma quest'ultima, per stare vicina all'amato e impedire la relazione con Isabella, si traveste da uomo, fugge dal convento e si mette al servizio di Flamminio sotto il falso nome di Fabio.

---

<sup>29</sup> Cfr. quanto dice il prologo dell'*Amor costante* del Piccolomini sull'Accademia degli Intronati: «In poche cose consistono i loro precetti: cercar sempre di sapere pigliare el mondo per el verso; ed esser schiavo, servo affezionato e sviscerato di queste donne e, per amor loro, far, qualche volta, qualche comedia o simil cosa da mostrarli l'animo nostro» (ALESSANDRO PICCOLOMINI, *L'amor costante*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghi, vol. I, Milano, Rizzoli, 1959, p. 280).

<sup>30</sup> L'appello alla memoria non è tuttavia immune da doppi sensi: «Questi Intronati [...] si dolgono strettamente d'essere entrati in questo farnetico [...] e per questo m'hanno spinto qui per imbasciadore, oratore, legato, procuratore o poeta, pigliatel come v'entra meglio nella memoria» (pp. 113 e sg.).

<sup>31</sup> Ivi, p. 119.

Flamminio ordina a Fabio/Lelia di dichiarare il proprio amore ad Isabella, la quale invece proprio in questo frangente si innamora di Fabio/Lelia. Così descrive Lelia la smemorataggine del proprio amato alla balia Clemenzia:

LELIA – [...] Poi, essendo tornato mio padre, sai ch'io tornai a Modena e più che prima innamorata di colui che, essendo il mio primo amore, tanto mi era piaciuto, pensandomi che ancor egli m'amasse come prima aveva mostrato.

CLEMENZIA – Pazzarella! E quanti Modanesi hai tu trovati che durin d'amare una donna sola un anno e che in un mese non dien la berta a questa ed un mese a quell'altra?

LELIA – Trovailo che tanto appunto si ricordava di me quanto se mai veduta non m'avesse; e, ch'è peggio, ch'ogni suo animo, ogni sua cura ha posta in acquistar l'amor d'Isabella di Gherardo Foiani<sup>32</sup>.

La dimenticanza non va tuttavia presa alla lettera: a venire meno è, piuttosto, la memoria del sentimento. Flamminio infatti non ha completamente dimenticato Lelia, ma è spinto da una necessità ineludibile che lo costringe ad amare Isabella:

FLAMMINIO – [...] Ve n'è una fra l'altre chiamata Lelia (che mille volte ho voluto dire che ha tutta l'effigie tua) tenuta la più bella, la più accorta e la più cortese giovane di questa terra (che te la voglio un dì mostrare), che si terrebbe per beata purch'io le facesse una volta un poco di favore; ricca e stata in corte; ed è stata mia innamorata presso a uno anno, che mi fece mille favori. Di poi s'andò con Dio alla Mirandola. E la mia sorte mi fece innamorar di costei che tanto m'è stata cruda quanto quella mi fu cortese.

LELIA – Padrone, e' vi sta bene ogni male perché, se aveti chi v'ama e non gli apprezzate, è ragionevol cosa che altri non apprezzino voi.

FLAMMINIO – Che vuo' tu dire?

LELIA – Se quella povera giovane fu prima vostra innamorata, ed anco più che mai v'ama, perché l'avete abbandonata per seguire altri? Il qual peccato non so se Iddio ve lo possa mai perdonare. Ahi, signor Flamminio! Voi fate per certo un gran male.

FLAMMINIO – Tu sei ancora un putto, Fabio, e non puoi conoscere la forza d'amore. Dico ch'io son forzato ad amar quest'altra ed adorarla, e non posso, né so, né voglio pensare ad altri che a lei<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 135.

Dietro la “smemoratezza” di Flamminio si cela di fatto una sostanziale volubilità, superficialità e infedeltà: «FLAMMINIO – [...] io amai già molto caldamente quella Lelia di Virginio Bellenzini di ch’i’ ti parlai; ed ho paura ch’Isabella non dubiti che questo amor duri ancora e per questo non mi voglia vedere. Ma io gli farò intendere ch’io non l’amo più; anzi l’ho in odio e non la posso sentir ricordare»<sup>34</sup>. Il fatto che Flamminio dichiari così categoricamente di aver dimenticato il proprio passato amore getta Lelia nella disperazione più totale: «Perché più perdi tempo in servir questo crudele? Non ti è giovata la pazienza, non i preghi, non i favori che gli hai fatti; or non ti giovan gl’inganni»<sup>35</sup>. Nel frattempo fa ritorno in città Fabrizio, il perduto fratello di Lelia. Scambiato per Fabio, viene condotto dalla serva Pasquella nella stanza di Isabella, dove viene immediatamente sedotto. Gherardo scopre che sua figlia è rinchiusa in camera con un uomo, ma Virginio riconosce il figlio perduto e Isabella e Fabrizio festeggiano subito dopo il matrimonio divenuto ormai indispensabile. Mentre Flamminio si sfoga con la balia Clemenzia della delusione e del dolore per l’indifferenza di Isabella, Clemenzia gli racconta la storia di un amore duraturo e costante, quello di Lelia per lui, senza però svelare l’identità dei protagonisti:

CLEMENZIA – Accade che ’l padre mandò questa povera giovane innamorata fuor di Modena. E pianse nel partir tanto che fu meraviglia, temendo ch’egli non si scordasse di lei. Il qual subito ne riprese un’altra, come se la prima mai non avesse veduta.

FLAMMINIO – Io dico che costui non può esser cavaliere, anzi, è un traditore<sup>36</sup>.

Flamminio, entusiasta per questo esempio di «fermo amore» degno di essere portato ad «esempio a’ secoli che verranno»<sup>37</sup>, promette alla balia Clemenzia che se esistesse una donna tanto costante e fedele da seguire il proprio amato e amarlo pur senza esserne ricambiata la sposerebbe subito. Clemenzia gli rivela allora che Fabio è in verità Lelia, rendendo così finalmente possibile l’agnizione:

---

<sup>33</sup> Ivi, pp. 150 e sg.

<sup>34</sup> Ivi, p. 167.

<sup>35</sup> Ivi, p. 168.

<sup>36</sup> Ivi, p. 221.

<sup>37</sup> Ivi, p. 222.

CLEMENZA – Questo è, messer Flamminio, il vostro Fabio. Miratel bene. Cognoscelo? Voi vi maravigliate? E questa medesima è quella sì fedele e sì costante innamorata giovane di chi v'ho detto. Guardatela bene se la ricognoscete o no. Voi sète ammutito, Flamminio. Oh! Che vuol dire? E voi sète quel che sì poco apprezzate l'amor della donna sua. E questo è la verità. Non pensate d'essere ingannato. Cognoscete se io vi dico il vero. Ora attenetemi la promessa o ch'io vi chiamarò in steccato per mancatore.

FLAMMINIO – Io non credo che fusse mai al mondo il più bello inganno di questo. È possibile ch'io sia stato sì cieco ch'io non l'abbi mai cognosciuta?<sup>38</sup>

Il ricongiungimento finale è sancito dal pentimento di Flamminio per la propria smemorataggine, di cui il traditore ravveduto chiede perdono a Lelia: «E perdonatemi se qualche dispiacere v'ho io fatto, non cognoscendovi; perch'io ne son pentitissimo e accorgomi dell'error mio»<sup>39</sup>.

Tutta la commedia ruota, in ultima analisi, intorno al personaggio di Lelia: grazie alla sua pazienza, alla determinazione e all'intraprendenza che la portano a travestirsi da uomo, essa arriva ad ottenere ciò che vuole. Figura dai contorni ben più definiti che quella dello scialbo e fatuo Flamminio, Lelia è la vera vincitrice della commedia: di tutti gli innamorati che popolano l'intreccio (Lelia ama Flamminio, Flamminio ama Isabella, Isabella ama Fabio, Gherardo vuole sposare Lelia), Lelia è l'unica che riesce a soddisfare il proprio desiderio amoroso. Il finale sancisce pertanto il trionfo della memoria: memore del passato amore, Lelia riesce alla fine ad avere la meglio su Flamminio, lo smemorato amante che aveva dimenticato le promesse fatte e si era innamorato di un'altra donna.

La commedia degli *Ingannati* offre, in conclusione, un esempio estremamente significativo e paradigmatico delle molteplici direzioni in cui può articolarsi il rapporto fra letteratura e memoria: al centro di una fitta rete di rapporti intertestuali, essa è una dimostrazione esemplare di memoria letteraria; grazie al suo inserimento nel contesto storico dell'epoca si fa veicolo e medium della memoria collettiva; infine rappresenta un caratteristico caso di memoria in letteratura, in quanto mette in scena il trionfo della memoria amorosa.

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 223.

<sup>39</sup> Ivi, p. 225.

**Tradizione e innovazione, memoria e temporalità  
nel primo canto dell'*Orlando Furioso***

**1. I dettagli genealogici**

Quando si sovrappongono la letteratura cavalleresca, spesso basata sulla continuità con personaggi e vicende della tradizione, e la visione del mondo rinascimentale, alla ricerca di un rapporto armonioso con il passato che non esula dall'innovazione, l'opposizione fra tradizione e innovazione, memoria e futuro si integra quasi necessariamente in una ricca struttura di rapporti con le fonti, di omaggi, riprese ironiche, semplice continuità narrativa. È, a saputa universale, il caso dell'*Orlando Furioso*, le cui fonti sono state elencate e studiate abbondantemente e sulle quali, prese in sé stesse, per il momento non è necessario aggiungere particolari ricerche.

Piú interessante è invece verificare come il rapporto rinascimentale con il passato si traduca a livello sintagmatico nella trama e nella narrazione. Come cioè, indipendentemente dal grado di originalità dei singoli episodi o personaggi, delle singole costruzioni sintattiche o metriche, l'*Orlando Furioso* sia costruito in buona parte sull'opposizione di vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, non nel senso banale e generico che concerne ogni storia in quanto inserita nel tempo, ma con l'accentazione specifica e insistita su queste tematiche anche nei dettagli testuali. In una nota introduttiva, *Sette premesse*<sup>1</sup> per la precisione, a una nuova e riuscita traduzione del primo canto dell'*Iliade*, è

---

\* FNRS / Université Catholique de Louvain.

<sup>1</sup> RAOUL SCHROTT, *Sieben Prämissen einer neuen Übersetzung der Ilias*, in «Akzente», LIII (2006), 3, pp. 193-201.

stato notato come gli epiteti convenzionali omerici non possano essere omessi senza la perdita di significati rilevanti, ed è stato presentato l'esempio, che ci interesserà da vicino, degli attributi genealogici, quelli ad esempio che fanno sì che Giove non sia nominato 'Giove', ma 'figlio di Crono':

wenn sie genealogisch sind, dann verweisen sie jedesmal auch über das Epos hinaus. Wird Zeus als 'Sohn des Kronos' betitelt, dann um je nach Kontext seine Verschlagenheit, seine urweltliche Macht oder seinen Herrschaftsanspruch über die Götter zu betonen; Agamemnon als 'Sohn des Atreus' zu bezeichnen, bringt immer auch seine brutale und zerrissene Familiengeschichte mit ein und erklärt dadurch zusätzlich sein impulsiv aggressive Art<sup>2</sup>.

Senza contare che «ihre Stereotypisierung [delle Eigenschaften] verleiht damit auch dem ganzen Vers eine indirekte Charakterisierung»<sup>3</sup>. Come nell'*Iliade*, nell'*Orlando Furioso* i significati passano anche attraverso dettagli testuali, come le perifrasi genealogiche apparentemente insipide.

È infatti così che nel poema il rapporto con la memoria e il passato si trasmette in primo luogo attraverso l'elemento dinastico. Lo si constata già nel primo canto, sul quale si soffermerà questa analisi, fin dalla prima ottava, con la spiegazione dell'origine delle vicende raccontate, identificate in un desiderio di vendetta. Non la collera di un personaggio per motivi personali o una guerra nata per l'amore di una donna come nell'*Iliade*, neppure esclusivamente, come sembra dalle prime ottave dell'*Orlando Innamorato*, la passione amorosa, ma in prima istanza, almeno nella cronologia dell'esplicazione, il sentimento di rivalsa per la morte del padre. È per questo motivo, perché il padre Troiano era stato ucciso da Orlando, che Agramante trascina le proprie truppe oltre il Mediterraneo per muover guerra ai Franchi. Un sentire genealogico quindi, «l'ire e i giovenil furori» (I, 1: v. 5)<sup>4</sup> di Agramante, che si oppone, con

---

<sup>2</sup> Ivi, pp. 199-200 ('se sono genealogici, danno un'indicazione che va oltre l'epos. Se Zeus riceve l'apposizione di 'figlio di Crono', è per sottolineare, secondo il contesto, la sua astuzia, il suo potere arcaico o il suo diritto alla supremazia sugli dèi; definire Agamemnone come 'figlio di Atreo' porta sempre con sé anche la storia familiare tragica e brutale e inoltre fornisce una spiegazione delle sue maniere impulsive e aggressive').

<sup>3</sup> Ivi, p. 200 ('la loro stereotipizzazione [delle qualità] conferisce così anche una caratterizzazione indiretta a tutto il verso').

<sup>4</sup> Si citerà sempre dall'edizione a cura di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

un'accezione diversa dello stesso vocabolo, al «furore» (I, 2: v. 3) di Orlando, sorto per amore, di cui si parla nell'ottava successiva, questa sí una passione individuale, che si scontrerà con esigenze collettive e onore di stirpe.

Nella quarta ottava l'elemento dinastico acquista un significato ulteriore. Ruggiero, alla sua prima menzione, è subito definito come il «ceppo vecchio»<sup>5</sup> dell'albero genealogico del narratario estense, così che un ponte familiare viene installato tra il passato della storia e il presente del momento in cui la storia è raccontata. Subito prima del resto il narratario Ippolito, prima di esser nominato con il nome di battesimo, è interpellato con la perifrasi «Erculea prole». Ma ancora, per limitarsi agli esempi del primo canto, Rinaldo nell'ottava 12 è il «figliuol d'Amon», e così all'ottava 21.

Alcuni di questi dettagli potrebbero anche, nonostante quanto scritto dal neo-traduttore dell'*Iliade*, inserirsi innocuamente nella tradizione degli appellativi dei personaggi cavallereschi, senza che sia necessario trarne conclusioni interpretative specifiche, se non fosse che tutto il poema è strutturato sull'opposizione tra conosciuto e nuovo, tradizione e innovazione, e che l'elemento dinastico è una delle parti essenziali e fin dall'inizio più appariscenti di questa opposizione, che dal punto di vista della macrostruttura del poema concerne in primo luogo i tipi d'amore e di ricerca amorosa che lo abitano.

## 2. Movimento errante e movimento orientato

In un recente articolo<sup>6</sup>, importante per una riflessione sulla struttura dell'*Orlando Furioso*, G. Güntert ha dimostrato come nel poema ci siano due tipi di movimenti, quello errante e quello orientato, messi in opposizione fin dai primi canti. Il primo dei due movimenti corrisponde a quello di Angelica in fuga disordinata e si tratta di un percorso avventuroso, costellato da incontri

---

<sup>5</sup> Su Ruggiero *pater patriae*, cfr. CATERINA BADINI, *La "doppia morale" del Paladino-Re*, in «Schifanoia», 4 (1987), pp. 43-52. Sul suo legame con il destinatario estense, cfr. GIULIO FERRONI, *Ludovico Ariosto*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, vol. IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 353-455, p. 417.

<sup>6</sup> GEORGES GÜNTERT, *Strategie narrative e discorsive nel «Furioso»: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, in «Esperienze letterarie», XXX (2005), 3-4, pp. 51-80.

individuali e dalle parentesi eroiche e cortesi dei cavalieri pagani e cristiani che la inseguono, innamorati di lei; il secondo a quello di Bradamante, che già nel primo canto travolge Sacripante senza fermarsi, concentrata sui suoi obiettivi, il ritrovamento del fidanzato Ruggiero e il matrimonio<sup>7</sup>.

Matrimonio vuol dire eredi e fondazione della nobile dinastia che culminerà negli Este; padri e antenati, al cui campo semantico fa da contraltare quello imperniato su concetti materni, legato al mondo del primo movimento, quello di Angelica. Così nell'ottava 34 del primo canto la principessa impaurita in fuga da Rinaldo è comparata, orazianamente,<sup>8</sup> a una «pargoletta o damma o capriuola» che abbia assistito alla morte della madre e la gioia di Sacripante, quando nell'ottava 53 rivede Angelica dopo aver temuto di non ritrovarla mai più, è equiparata a quella di una madre che scorge il figlio creduto morto, sebbene non risulti facile, nella mente del lettore, comparare l'energumeno Sacripante a una figura materna. Ancora, per descrivere il «fior virginal» di Angelica, Graal di molti cavalieri e oggetto perseguito che guida una parte dei percorsi che costituiscono il *movimento errante*, il narratore aggiunge il particolare che esso è rimasto intoccato dal «materno alvo» (I, 55: v. 8) in poi.

Il primo dei due poli, quello dinastico, si inserisce nella linea passato-futuro. Lo si constata anche dagli episodi del poema dominati dall'appaiamento di profezia e genealogia, come nel terzo canto il racconto intradiegetico di Melissa a Bradamante. Il secondo, quasi inconciliabile con il primo,<sup>9</sup> vive invece maggiormente del presente, delle avventure del momento. Si tratta di due concezioni temporali diverse che hanno un significato anche dal punto di vista della trama narrativa, di una costruzione ariostesca che fa convivere l'asse direzionale di una storia, quella di Ruggiero e Bradamante, che pur attraverso

---

<sup>7</sup> Il movimento orientato, finalizzato, è del resto più forte in alcune sequenze narrative che in altre. Lo ha riconosciuto C.P. BRAND, *L'entrelacement nell'«Orlando Furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1977), pp. 509-32, che per esempio dei canti XXIX-XXXIX ha scritto: «un marcato senso di finalità e di orientamento strutturale caratterizza questa sequenza» (p. 528).

<sup>8</sup> Cfr. *Carmina*, I, XXIII.

<sup>9</sup> Cfr. C.P. BRAND, *L'entrelacement nell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 513: «Ruggiero e Orlando non si incontrano prima del canto XLII; Bradamante e Angelica rimangono separate salvo un brevissimo scontro nel primo canto. Orlando incontra Bradamante soltanto alla fine del poema, e Ruggiero non ha che un solo incontro con Angelica».

alcune crisi procede linearmente fino all'epilogo previsto, con le digressioni individuali, amorose, avventurose di personaggi principali e secondari.

Questa dialettica tra coerenza lineare e frequenti riinizi di nuove storie è già rappresentata nel primo canto dall'episodio di Rinaldo e Ferrau. Dopo un breve ma acceso duello a colpi di spada per l'amore di Angelica, i due personaggi fissano una tregua perché nel frattempo la donzella è fuggita e sarebbe inutile continuare a combattere senza poi ottenere il premio della vittoria. Si leggano le note ottave 21-23. Rinaldo ha già offerto la tregua a Ferrau:

Al pagan la proposta non dispiacque:  
cosí fu differita la tenzone;  
e tal tregua tra lor subito nacque,  
sí l'odio e l'ira va in oblivione,  
che 'l pagano al partir da le fresche acque  
non lasciò a piedi il buon figliol d'Amone:  
con preghi invita, et al fin toglie in groppa,  
e per l'orme di Angelica galoppa.

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!  
Eran rivali, eran di fé diversi,  
e si sentian degli aspri colpi iniqui  
per tutta la persona anco dolersi;  
e pur per selve oscure e calli obliqui  
insieme van senza sospetto aversi.  
Da quattro sproni il destrier punto arriva  
ove una strada in due si dipartiva.

E come quei che non sapean se l'una  
o l'altra via facesse la donzella  
(però che senza differenza alcuna  
apparìa in amendue l'orma novella),  
si messero ad arbitrio di fortuna,  
Rinaldo a questa, il Saracino a quella.  
Pel bosco Ferrau molto s'avvolse,  
e ritrovossi al fine onde si tolse.

La decisione della tregua è sufficiente ad annullare il passato, l'odio e l'ira che cadono nel dimenticatoio, le rivalità d'amore e di fede, quest'ultime per la verità già poco coltivate dai due personaggi. Il nuovo inizio è marcato a livello simbolico da «le fresche acque» del fiume in cui Ferrau' stava cercando il suo elmo prima dell'arrivo di Angelica, dal «nacque» che si riferisce alla tregua o dall'«orma novella» delle tracce che i due cercano di seguire; a livello di percorsi narrativi dal bivio a cui si trovano confrontati Rinaldo e Ferrau', che, poiché non sanno quale cammino abbia scelto Angelica, li costringe a separarsi e a incamminarsi verso avventure ignote. Non solo una nuova strada quindi, ma anche la separazione: dopo un inizio di inseguimento a due sullo stesso cavallo, «punto» «da quattro sproni», la diversità e l'eterogeneità di vie diverse prevalgono; la biforcazione è anche il riconoscimento della varietà del poema.

Secondo la convenzione che proviene dai prologhi medievali epici (ma le convenzioni possono essere accettate o rifiutate e il riconoscimento di fonti e precedenti informa spesso poco sui significati di un'opera), la novità è anche attributo del poema su cui insiste il narratore nelle ottave proemali (cfr. I, 2: vv. 1-2). A livello narrativo coincide invece, seguendo ancora una struttura tradizionale, quella cavalleresca, con la centralità dell'*incontro*, con una struttura narrativa basata sull'incrociarsi delle strade dei vari personaggi.

Così già nell'ottava 11 avviene l'incontro, primo fra altri nel canto, tra Rinaldo e Angelica, con l'ottava stessa suddivisa in due metà simmetriche, entrambe caratterizzate dalla comparazione di uno dei due personaggi con una figura umile (il «villan mezzo ignudo» e la «timida pastorella»), a segnalare anche formalmente il faccia a faccia dei due personaggi:

Rincontrò un cavalier ch'a piè venia.  
Indosso la corazza, l'elmo in testa,  
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;  
e piú leggier correa per la foresta,  
ch'al pallio rosso il villan mezzo ignudo.  
Timida pastorella mai sí presta  
non volse piede inanzi a serpe crudo,  
come Angelica tosto il freno torse,  
che del guerrier, ch'a piè venia, s'accorse. (I, 10: v. 8- I, 11).

L'incontro coniuga a volte la novità e la sorpresa da una parte con il parziale riallacciamento a un passato dall'altra: infatti i personaggi possono già essersi incontrati e quindi *riconoscersi*: Ferrau' riconosce Angelica nell'ottava 15; Angelica riconosce Sacripante nell'ottava 45, nascosta tra le fronde, e gli appare poi all'improvviso nell'ottava 53, che permette il riconoscimento reciproco; piú tardi Angelica riconosce il destriero Baiardo nell'ottava 73.

### 3. Relativizzazione reciproca di orientamento ed erranza

Il solo amore che conchiude è quello  
piú sano e quasi staremmo per dire  
piú borghese<sup>10</sup>.

In qualche modo il racconto cavalleresco è condannato a inserirsi in una storia, in un passato che a volte pesa gravemente o comunque rischia di pesare gravemente sulla freschezza della nuova creazione. Non potrebbe probabilmente esistere un poema cavalleresco basato su strutture tradizionali in cui tutto ricomincia costantemente da zero e comunque questo poema non potrebbe essere l'*Orlando Furioso*, che è edificato intorno al prolungamento dell'intuizione boiardesca, essa stessa non inedita (si pensi ad esempio alla *Prise d'Orange*), di un personaggio della tradizione epica che perde la testa per amore.

Di conseguenza il desiderio dell'intoccato, della purezza, del nuovo, è utopico e Sacripante che divaga sulla verginità femminile, su rose non colte, sulla novità assoluta dell'amore, è ridicolizzato, non tanto perché esalta la novità riprendendo una vecchia metafora di Catullo, quanto perché smentirà poco dopo la moralità delle proprie affermazioni. Dapprima (ottave 42-43), persuaso che Angelica sia stata deflorata da altrui, sostiene che la donna perde con la verginità ogni valore; poco dopo (ottava 58), di fronte alla speranza di esser lui a compiere l'irreparabile, dichiara che ogni donna, nonostante false ritrosie, è ben lieta di conoscere l'amore carnale.

Il miraggio dell'origine e del ritorno, dell'essere «ristorati d'ogni passato danno» (I, 51: v. 3) rimane tale, perché la vita è cambiamento. Non accettare la

---

<sup>10</sup> ANTONIO BALDINI, *Ariosto e dintorni*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, p. 110.

mutazione conduce Sacripante ad accusare la sorte, che sarebbe particolarmente malevola con lui e benevola con gli altri, e alla soglia del suicidio (I, 44). Alla ricerca di un impossibile principio, Sacripante è ironicamente punito dal dover ricominciare da zero in un campo in cui non lo vorrebbe per niente, quello del proprio onore, quando è vinto da un cavaliere di passaggio. Come gli comunica un messaggero alla ricerca dell'amazzone, è stata una donna, Bradamante, a infliggergli una facile sconfitta e a togliergli quindi «quanto onor mai tu guadagnasti al mondo» (I, 70: v. 4).

Da una parte il testo condanna, quindi, chi rifiuta di inserirsi nella storia o di accettare i mutamenti della temporalità. Dall'altra, però, e per questo si può parlare di relativizzazione reciproca, a volte osserva con scetticismo chi è persuaso di poter costruirsi un destino lineare e volontarista attraverso il caos e la bizzarria del mondo, sia quando si tratta del grande destino che coinvolge un personaggio dall'inizio alla fine del poema, così gli obiettivi dinastici di Bradamante e Ruggiero, sia quando è questione di programmi narrativi più peregrini e di corta durata. A segnalare il fenomeno, il primo canto insiste sull'inutilità di molte azioni: Rinaldo e Ferrau si sfidano «invano» (I, 18: v. 1) a duello, visto che possiedono un'abilità uguale al combattimento (si veda il verso 5 della stessa ottava, che gioca sulla simmetria speculare: «questo di quel, né quel di questo dotto») e l'atto stesso del combattere, al di là delle forze rispettive, diventa inutile («non so altrimenti [...] / che possa riuscirci altro che danno», asserisce Rinaldo, I, 20: 7-8) nel momento in cui Angelica scappa e non vi è più nessuna posta in gioco; Ferrau alla ricerca di Angelica vaga a lungo, ma a vuoto, tant'è che ritorna nel punto da cui era partito<sup>11</sup> (cfr. I, 23: vv. 7-8), poi, ancora nello spazio di poche ottave, cerca «lungamente» e «invano» (I, 26: v. 4) il suo elmo nel fiume, atto descritto in un'ottava volutamente manierata, contraddistinta da ripetizioni (di «elmo» e «Ferrau») e che con questo manierismo sottolinea il vacuo girar su di sé dei personaggi; più in là è addirittura l'atto di pensare, nel caso di Sacripante dopo esser stato disarcionato

---

<sup>11</sup> Sul modello «a ripresa», che prevede il ritorno agli stessi spazi, e che influisce sul poema intero (l'autrice cita l'ingresso al secondo castello di Atlante), cfr. GIOVANNA BARLUSCONI, *L'«Orlando Furioso» poema dello spazio*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di Enzo Noè Girardi, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 39-130, pp. 55-57.

da Bradamante, che è dichiarato vano («ebbe pensato invano», I, 71: v. 2) o addirittura dannoso, dal momento che «pensandovi piú, piú dolor sente» (I, 71: v. 4).

Di fronte alla complessità e alle difficoltà del mondo, anche la parola è spesso vana. I personaggi non riescono a servirsene<sup>12</sup>, proprio perché la realtà è troppo ostica o inquietante e non si offre a esser condensata o razionalizzata in un discorso: così Ferrau non riesce a emettere voce di fronte allo spavento di vedere il fantasma di Argalia prima e alla vergogna per non aver rispettato la propria promessa verso di lui subito dopo (ottave 29 e 30); Sacripante è ammutolito per l'onta e lo stupore di esser stato messo a terra (ottava 66) e in seguito per la scoperta che è stata una donna ad abatterlo (con rima tra «abbattuto» e «muto» nell'ottava 71). Poco prima Sacripante stesso aveva riconosciuto l'inutilità della parola, lamentandosi di aver ricevuto solo «parole e sguardi» (I, 41: v. 5) da Angelica e sospettando che altri invece ne avessero colto il «frutto» e il «fiore» (I, 41: v. 7).

È anche il tema dell'inseguimento a sottolineare l'irraggiungibilità degli obiettivi: già nel primo canto tutti inseguono Angelica senza successo, perfino il narratore e il lettore («seguitiamo Angelica che fugge», I, 32: v. 8)<sup>13</sup>, e Rinaldo a un certo punto corre dietro al suo cavallo Baiardo, che non lo aspetta anche se lui cerca di convincerlo a farlo (un altro caso di parola inutile). P. V. Marinelli, nel suo saggio sul primo canto, ha riflettuto sulle differenze tra i due grandi

---

<sup>12</sup> Cfr. per questo tema nell'intero poema, JAMES V. MIROLLO, *On the Significant Acoustics of Ariosto's Noisy Poem*, in «Modern Language Notes», CIII (1988), pp. 87-112.

<sup>13</sup> Cfr. WALTER BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 218-19 su Angelica tanto sfuggente da non costituire un personaggio a tutto tondo, bensì, piuttosto, un'immagine vaga, un pretesto per avventure. Cfr. lo studio di CORINNA SALVADORI LONERGAN, *Angelica Redenta? Reflections on one more sinned against than sinning*, in *Renaissance and Other Studies. Essays Presented to Peter M. Brown*, a cura di Eileen Anne Millar, Glasgow, University of Glasgow, 1988, pp. 94-110, che mostra le varie sfaccettature del personaggio e sospetta che la critica lo abbia letto sovente da un punto di vista maschilista. Su Angelica, cfr. anche il capitolo III. *L'Angelica del «Furioso»: fuga dalla storia*, pp. 57-81, di cui già il titolo è importante, di MARIO SANTORO, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1983. La fuggevolezza di Angelica soprattutto nella prima parte del poema, distinta dalla fase del suo innamoramento per Medoro, fu tema anche di cicli pittorici, cfr. RICCARDO SPINELLI, *Temi edificanti e scelte licenziose nelle decorazioni affrescate della villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, Acts of an International Conference (Firenze, 27-29 giugno 2001), a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004, Vol. II, pp. 341-77, pp. 360-61.

poemi orlandeschi italiani, notando come nell'*Orlando innamorato* Angelica cavalchi solamente una volta, verso Carlo Magno, e inoltre come essa sia piú attiva, cerchi di sedurre con un comportamento erotico Orlando e Rinaldo, mentre l'*Orlando Furioso* riunisce Rinaldo, Ferrau e Sacripante, che da Boiardo erano stati lasciati dispersamente nel mondo, proprio per inviarli all'inseguimento della donna<sup>14</sup>, quasi alla ricerca di un orizzonte al quale non si potrà mai arrivare e che a tratti e poi per sempre scompare perfino dalla vista.

### **Conclusione: imprevedibilità del mondo e passione totalizzante**

La vacuità di molte azioni compiute nel mondo ariostesco è provocata anche dall'imprevedibilità del reale. È difficile agire, perché lo è prevedere le conseguenze dei propri atti. Il mondo sembra caotico<sup>15</sup> e i valori sono spesso capovolti. Come già si è ricordato in una riflessione sulla comicità nell'*Orlando Furioso*<sup>16</sup>, l'ultimo verso della sesta ottava del poema («ma [Orlando] tosto si pentí d'esservi giunto») apre una breccia nel contesto bellico – l'arrivo di Orlando nell'accampamento cristiano – descritto dalla quinta ottava alla prima parte della sesta. Anche Ferrau nel momento in cui è introdotto nel poema proviene dall'abbandono di una battaglia a causa della sete e della troppa fatica (I, 14). E il quinto verso della nona ottava<sup>17</sup> («contrari ai voti poi furo i successi») riassume il divario tra programmi dei personaggi e risultati delle loro azioni. Subito prima il narratore ha notato che Angelica è stata tolta in maniera non prevedibile a Orlando, tra amici, dopo che lui l'aveva difesa da Occidente a Oriente (I, 7). Capovolgimento è anche quello, in continuità con il poema boiardesco, del rapporto tra Rinaldo e Angelica; prima lui la odiava «piú che la

---

<sup>14</sup> PETER V. MARINELLI, *Shaping the Ore: Image and Design in Canto I of «Orlando Furioso»*, in «Modern Language Notes», CIII (1988), pp. 31-49.

<sup>15</sup> Cfr. VINCENZO CUCCARO, *The Humanism of Ludovico Ariosto: From the «Satire» to the «Furioso»*, Ravenna, Longo, 1981, p. 142 e CORRADO BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 190.

<sup>16</sup> GIAN PAOLO GIUDICETTI, *I personaggi dell'«Orlando Furioso», hanno il senso dell'umorismo?*, giornate di studio *Riflessioni sul comico letterario in Italia*, Louvain-la-Neuve, 19-20 maggio 2006.

<sup>17</sup> Sul quale cfr. CATERINA BADINI, *La «doppia morale» del Paladino-Re*, cit., p. 44.

morte» (I, 77: v. 7), ora l'ama e desidera «piú che sua vita» (I, 77: v. 5) e viceversa i sentimenti di Angelica nei suoi confronti.

Nonostante raggiungere i propri scopi sia nella gran parte dei casi un'impresa al di sopra delle possibilità umane, nel primo canto piú figure si contraddistinguono per l'impegno totalizzante che investono nelle loro attività. Primo fra gli altri il narratore, che per due volte nel prologo (ottava 3) ripete che darà tutto quello che potrà per pagare con l'inchiostro il suo debito verso il destinatario Ippolito. Angelica arriva gridando a piú non posso (I, 15); Ferráú «l'aiuto che potea tutto le porse» (I, 16: v. 3). Sacripante è tanto concentrato nel suo pensiero (che ha per oggetto Angelica) che sembra diventato di sasso:

Il cavalliero in riva al fiume scende  
sopra l'un braccio a riposar le gote;  
e in un suo gran pensier tanto penètra,  
che par cangiato in insensibil pietra (I, 39: vv. 5-8).

La passione di Orlando e Rinaldo per Angelica è tanto intensa da esser comparata a «un grave incendio» (I, 7: v. 8) che Carlo Magno cerca invano di estinguere. Le metafore appartenenti al campo semantico del fuoco<sup>18</sup> e del calore ritornano piú volte: Orlando e Rinaldo hanno «d'amoroso disio l'animo caldo» (I, 8: v. 4, e «Rinaldo», v. 2, rima con «caldo»); Ferráú ha «non men dei dui cugini il petto caldo» (I, 16: v. 2). Ancora Rinaldo, allorché apre il dialogo con Ferráú, prende la parola «sí come quel c'ha nel cor tanto fuoco, / che tutto n'arde e non ritrova loco» (I, 18: vv. 7-8) e nel suo discorso usa piú o meno la stessa metafora per descrivere il sentimento del rivale pagano: «se questo avien perché i fulgenti rai / del nuovo sol t'abbino il petto acceso» (I, 19: vv. 3-4). Sacripante è disarcionato da Bradamante come da un fulmine (I, 65) e solo la fontana del disamore «volge tutto in ghiaccio il primo ardore» (I, 78: v. 6) per, tuttavia, sostituire a quella dell'amore la passione altrettanto totalizzante (la ripresa della parola «tutto» ne è una prova) dell'odio. È questo impegno

---

<sup>18</sup> Cfr. CORRADO BOLOGNA, *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, cit., p. 102.

assoluto, la concentrazione quasi infantile nei propri scopi, a rendere i personaggi ariosteschi tanto vulnerabili<sup>19</sup>.

Al campo semantico del fuoco si contrappone quello dell'acqua: Angelica scappando da Rinaldo infuocato d'amore arriva sulla riva di un fiume (I, 13), lo stesso intorno al quale si agita anche Ferráú. Il movimento spaziale di questo personaggio nella sequenza di cui è protagonista nel primo canto è infatti:

1. fiume.
2. inseguimento (fuoco d'amore).
3. fiume («ancor su la riviera», I, 24: v. 1).

Dal fiume sorge anche il fantasma di Argalia, a causa del quale Ferráú «di scorno e d'ira dentro e di fuor arse» (I, 29: v. 8). La fuga di Angelica, legata all'acqua anche a livello metaforico, stavolta con connotazione negativa (cfr. I, 50: vv. 3-4: «che chi nell'acqua sta alla gola, / ben è ostinato se mercé non grida»), sfocia in un luogo idillico di erbe e «chiare onde» accanto a «duo chiari rivi» (I, 35: v. 5). Sacripante piange con tante lacrime che le sue guance «un ruscello / parean» (I, 40: vv. 7-8).

In generale e solo tendenzialmente, perché campi semantici così vasti non possono dividersi manicheisticamente in sfere assiologiche opposte, si rileva che quello del fuoco e del calore pende dalla parte del movimento orientato, quello che condurrà al matrimonio di Ruggiero e Bradamante, mentre quello dell'acqua concorda maggiormente con la freschezza delle avventure digressive ed erranti. Sul tema della passionalità totalizzante, si può concludere affermando che, come la linearità eccessiva o il ruolo schiacciante del destino appartengono al lato meno poetico del poema, perché non consentono leggerezza e digressioni, così anche l'immobilismo o l'ossessione di un'idea fissa, l'impossibilità di avanzare o ragionare perché la mente è oppressa non possono coincidere con i valori ariosteschi neppure a livello metapoetico.

Essi costituiscono infatti una mancanza di distacco che contrasta con la leggerezza ariostesca e con quella capacità organizzativa che il poema, a livello

---

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio le riflessioni sulla negatività della fede assoluta nell'*Orlando Furioso* in ALBERT RUSSELL ASCOLI, *"Faith" as Cover-Up: An Ethical Fable from Early Modern Italy*, Berkeley, University of California, 1997, che si concentra sul personaggio di Zerbino.

dell'enunciazione, dimostra fin da subito<sup>20</sup>. Allo stesso tempo però la trama dell'*Orlando Furioso* è costretta a dirigersi verso un epilogo e il movimento orientato, pur meno poetico, a trionfare su quello errante<sup>21</sup>, a vincerne gli ostacoli<sup>22</sup>. La ricchezza del poema è costituita dal combattimento incessante tra i due movimenti, a tutti i livelli testuali, e potrebbe essere definita come una lotta continua per la leggerezza, malinconica perché impossibile da vincere.

Ecco quindi che la memoria, una memoria storica che implica la consapevolezza dei personaggi di svolgere un ruolo dinastico, di inserirsi nel tempo lineare e orientato verso la discendenza estense e che di conseguenza è una memoria che coinvolge il futuro, costituisce una premessa indispensabile alla funzione anche narrativa del poema, al suo raccontare una trama che pretende un epilogo, e allo stesso tempo un gravame contro il quale i personaggi più fantasiosi, digressivi ed erranti si ergono incessantemente, nella speranza di poter vivere il numero più alto di avventure e di amori prima che il destino e la fine del poema incombano definitivamente su di loro.

---

<sup>20</sup> Cfr. PETER V. MARINELLI, *Shaping the Ore: Image and Design in Canto I of «Orlando Furioso»*, cit., p. 49.

<sup>21</sup> Cfr. C.P. BRAND, *L'entrelacement nell'«Orlando Furioso»*, cit., p. 531, che nota come alla fine nulla rimanga del tutto in sospeso: «il poema non è veramente *open at both ends*».

<sup>22</sup> Tra cui ad esempio quelli fraposti da Atlante: «i luoghi di Atlante sono il tentativo di vincere la Storia» (PAOLA MASTROCOLA, *Il "castello" di Atlante*, in *Prospettive sul «Furioso»*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 117-43, p. 126).



## **Antonio Possevino combattente per la Fede fra tempi turbati e risurrezione mnemonica**

L'inizio del periodo controriformistico, che si può far risalire agli anni del Concilio Tridentino (1545-1563), è il segnale per un rilancio della dottrina cattolica in Europa e nel Nuovo Mondo contro le eresie, che ormai si erano diffuse in tutta Europa, dall'Atlantico fino ai confini russi. In questo periodo storico si situa anche la fondazione, da parte di Ignazio di Loyola (1491-1556) ed un gruppo di compagni studenti della Sorbona, della Compagnia di Gesù (ossia i Gesuiti<sup>1</sup>), creata sui modelli dei Domenicani e Francescani, senonché ora si tratta di un clero secolare dipendente direttamente dall'autorità papale, atto a sostituire un clero stanco o ignorante e sopraffatto dalla ben più profonda conoscenza delle Sacre Scritture di cui facevano prova gli "eretici" Luterani e Calvinisti. La mobilità, la cultura, l'istruzione, l'educazione e il rinnovo evangelico diventano i principali obiettivi del nuovo ordine. In questo contesto, la Polonia si trova in una posizione particolarmente delicata<sup>2</sup>: situata ai margini geografici dell'Europa cattolica, in una posizione d'importanza strategica come ultimo bastione papale contro le eresie, la Polonia subisce pressioni luterane dal nord (in particolare dalla Svezia) è sotto la minaccia turco-tatara (sinonimo di

---

\* Università "Nicolao Copernico" (*Unwersytet Mikołaja Kopernika*), Torun, Polonia.

<sup>1</sup> LÉON MARCHAL, *Paul III*, in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Fasc. C. Paul I-Péché, Librairie Letouzey et Ané, Paris VI, 1932, p. 14. La bolla *Regimini militantis* del 26 settembre 1540 consacra la nascita di un nuovo istituto, che doveva esercitare un'azione considerevole in seno alla Chiesa, la Compagnia di Gesù, di cui lo scopo speciale è «il proseguimento del pensiero e della vita cristiana e la propagazione della fede tramite la predicazione, gli esercizi spirituali, l'insegnamento cristiano, la confessione ed altre opere caritatevole», e che richiede, oltre ai tre voti religiosi, un quarto, che consiste nel mettersi al servizio del papa in modo speciale.

<sup>2</sup> «All'apice della Riforma tra (1570-1580), circa 1000 tempi protestanti, di cui la metà calvinisti, funzionavano nella Repubblica» (JERZY KŁOCZOWSKI (a cura di), *Histoire religieuse de la Pologne*, Paris, Éditions du Centurion, 1987, p. 640).

avanzata islamica), mentre da est è l'ortodossia rutena d'ispirazione russa a complicare il quadro geopolitico ed a minacciare l'idea della Grande Polonia. Per giunta, la Polonia è anche minacciata dall'interno, dalla contestazione calvinista e dalla visione antitrinitaria dei cosiddetti "Fratelli polacchi", e gran parte dei ceti nobili e borghesi si convertono alle eresie protestanti.

Questo contesto storico particolarmente turbato si rivela propizio alla trasformazione dei generi letterari e allo sviluppo di nuove forme, come la relazione di viaggio, il resoconto, e la «cronaca», tradizionale genere italiano, che conosceranno una nuova fortuna in tutta Europa.

Viaggiatore e scrittore, combattente assiduo per l'ortodossia romana, il gesuita Antonio Possevino ha svolto un ruolo di rilievo nei rapporti tra le varie confessioni. Dalla missiva mandata al re di Polonia Stefan Batory<sup>3</sup> risale non soltanto l'importanza di questi rapporti ma anche la nascita di una nuova forma di civiltà che si distacca nettamente dal periodo umanistico e rinascimentale. Opera fondamentale per le nuove vie di una rinata cristianità cattolica, la lettera segna anche un rinnovamento della letteratura di stampo storico-etnografico, dell'inchiesta approfondita dei costumi, sulla scia di Erodoto o di Marco Polo (benché gli obiettivi sottesi possano, almeno superficialmente, apparire diversi). La descrizione geografica entra dunque a far parte della logica epistolare in quanto formatrice di uno spazio in cui il tempo passato, presente e futuro lascia spesso un posto predominante alla memoria collettiva, alla Storia. In effetti, la Controriforma è un periodo caratterizzato dall'esplorazione di nuovi mondi, nuovi modi di pensare, nuovi modi di concepire scienza e storia che ridimensionano le certezze acquisite e modificano la configurazione dei saperi e i rapporti di forza. Si assiste alla nascita di nuovi miti o alla resurrezione di miti rivisitati, alla nascita di modi di pensare più simili a quelli contemporanei, trattati e trasmessi in opere multiformi, che preannunciano tempi che vedono cambiamenti di valori diffondersi con una velocità prima inimmaginabile. In

---

<sup>3</sup> Si tratta della *Lettera di Antonio Possevino della Compagnia di Gesù, Al Sereniss. Rè di Polonia Stefano I. Dello stato della Chiesa presente, contra un certo Heretico nominato Volano*, che si legge in ANTONIO POSSEVINO, *Commentarii di Moscouia, et della pace seguita fra lei, e 'l regno di Polonia. Colla restitutione della Liunia. [...] di Liunia, & di Transilvania. [...]*. In Mantova. Per Francesco Osanna stampatore ducale, Mantova, 1596, 302 p. La lettera fu mandata da Antonio Possevino da Vilno capitale del Gran Ducato di Lituania al re di Polonia Stefan Batory (1576-1586) residente a Cracovia.

effetti, i limiti non sono più fissati da inconvenienti temporali o dai nuovi costumi ma dalla mente stessa del viaggiatore: su questo punto, l'ideologia posttridentina preannuncia già il barocco. Attraverso il genere diaristico, che al di fuori dell'Italia prende vigore anche come vettore di messaggi religiosi, nutrendosi appunto di nuove scoperte geografiche, di nuove memorie, in combinazione con un obiettivo centrale e tutt'altro che offuscato quale la conversione o la riconversione di tutte le popolazioni orientali europee. Nel sogno di includere la Moscovia (e dunque la Russia) nello spazio del cattolicesimo romano si riflette l'ardore con cui si cerca di recuperare tutta la cristianità protestante, come lo dimostra esplicitamente il titolo della lettera. L'ammonimento esplicito e veemente contenuto nella lettera indirizzata al re di Polonia Stefan Batory rende conto della penetrazione dell'eresia protestante sul territorio polacco.

Il bersaglio principale della lettera è un certo Volano. Osservando da più vicino la lettera, si coglie come la forza della memoria spesso coincida con l'evocazione degli spazi geografici antichi, traccia o itinerario della memoria sinonimo di una volontà di ritorno alla Fede, una Fede che, in sintonia con le idee dei padri fondatori della teologia cristiana, è considerata come una Vera Fede, una giusta visione della Storia:

Era veramente ò ottimo Re Roma l'isteſſa Babilonia, & (come dice Tertulliano) grande, superba di Regni, & debellatrice de' Santi Martiri, & per trecento anni intieri i Pontefici stessi spendevano quasi tutti il sangue per questo nome di Christo<sup>4</sup>.

La dominazione dello spazio cristiano passa quindi attraverso lo studio approfondito della geografia come riferimento a (e appoggio di) ogni buona speculazione atta a convincere il mittente a cui si presentano descrizioni a ripetizione fino a coinvolgere gli "antenati" succedutisi sul trono polacco, in una chiara ottica politica. Stefan Batory viene così trasformato poco a poco, seguendo la trama della missiva, in un vero e proprio crociato:

---

<sup>4</sup> ANTONIO POSSEVINO, *Commentarii di Moscouia*, cit., p. 241.

Il perché ad un Re prudentissimo basta il dire in questo proposito, che la Chiesa dell'Oriente, dell'Occidente, & dell'Africa, quasi per secoli interi, non parlò mai contra il Pontefice Massimo, ne contra l'altre verità<sup>5</sup>.

Lo svolgimento degli avvenimenti storici più notevoli chiamati ad illustrare il discorso del gesuita viene dunque sapientemente e gerarchicamente strutturato<sup>6</sup>. L'insieme del richiamo l'attenzione al re polacco, sempre nel rispetto dell'onnipotenza di Dio, inneggiando così inneggiare all'ultimo difensore in terre slave della cristianità romana, ma ricorda sempre avvenimenti contemporanei che devono spingere il lettore ad agire per la conservazione della vera fede. Il paragone con gli imperatori fondatori della cristianità emerge quasi naturalmente (anche se la filiazione imperiale era già assimilata dall'ortodossia russa<sup>7</sup> in cerca di legittimità, mentre secondo i criteri dell'ortodossia romana questa assimilazione era stata vista come errore). Segue il richiamo al Re di Francia di obbedienza cattolica, più vicino da un punto di vista sia geografico che temporale, più facilmente reperibile nelle memorie e nella memoria collettiva come esempio universale che assume l'aspetto di penultimo riconquistatore della Fede romana. Il catalogo proposto dal gesuita diventa senz'altro il fulcro per una costruzione valida e promessa a durare secondo la visione politica agostiniana della Città di Dio:

[...] quel ch'egli diſe nel cap. 8. del 20. libro della Città di Dio, cioè che coll'offerta del sacrificio del corpo di Christo, fatta da uno de' suoi sacerdoti<sup>8</sup>.

La Città celeste, il regno di Dio, diventa, come lo voleva Sant'Agostino, un possibile paragone ed un'eterna meta per i giusti, per gli abitanti della Città terrena, secondo il sacrificio offerto da Gesù con lo scopo di salvare l'umanità:

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 239.

<sup>6</sup> Analisi di tipo tomistico secondo il seguente schema: obiezioni (che riflettono i pensieri eretici); in senso contrario (risposta contraria di Antonio Possevino secondo le Sacre Scritture); risposta (in cui si esprime il pensiero dell'autore indotto dalle Sacre Scritture); soluzione (proposte dell'autore con ovvie condanne sempre con l'appoggio della Scrittura ed avvenimenti storici ben determinati).

<sup>7</sup> Volontà storicamente accertata, come risulta dalla fondazione di una terza Roma voluta da Ivan IV il Terribile. Ne troviamo un'illustrazione in *Ivan il Terribile* di S. M. Eisenstein, 1945-1946.

<sup>8</sup> ANTONIO POSSEVINO, *Commentarii di Moscouia*, cit. p. 248.

[...] ha portato incredibil difesa, & aiuto la destra di Dio à valorosissimi Imperatori Teodosio, Valentiniano, Martiano, Carlo Magno, San Lodovico Re di Francia, i consigli, & le leggi de' quali fatte nelle somme difficoltà delle cose, piacesse à Dio, che fossero letti da tutti i Baroni, & Senatori vostri, & secondo quelle per appunto governassero cotesta Republica in cosa di tanta importanza, di quanta è la salute eterna<sup>9</sup>.

Con l'immagine della crocefissione, il tempo della memoria si evolve verso un modello visivo sempre più approfondito, imperniato sull'immagine che parla e sull'immagine che insegna. La sensazione che deve convincere moltiplica dunque la visione geografica e dilata lo spazio fisico in uno schema ben preciso: spazio, terra, geografia e riconquista o combattimento in cui si rispecchia l'ideale prefissato; memoria e tempo che convergono nella vittoria come unico risultato possibile. È un risultato giusto, anche, perché dettato da Dio stesso, ed *in fine* il congiungimento con Lui, la vittoria che non lascia spazio per esiti alternativi. Difatti, continuando il ragionamento si può intuire che la parola di Antonio Possevino, tale *Verbum Domini*, sia come la base dello spazio da cui potrà iniziare la riconquista e la creazione di una nuova memoria. Ancora una volta l'autore rinvia, tramite la liquidazione dei vecchi miti e con riferimenti al paganesimo degli antichi Balto-slavi (una religione presente in Prussia Orientale fino alla fine del Quattrocento), al mito dell'universalizzazione della Fede romana che si va diffondendo ulteriormente:

Ma raccontiamo con brevi parole i casi più antichi della Lituania stessa, & della Polonia. I Polacchi, & l'altre genti del nome Schiavone adorano per loro Dij Giove, Marte, Plutone, Cerere, Diana, Venere ; i quali chiamavano Iesa, Lado, Nia, Marzana, Zizilia, Zievana<sup>10</sup>.

La conversione del re Mieszko I Principe dei Polani<sup>11</sup> ossia *Miccijsao*, valorizza così il paragone riguardo al dovere di ogni re riguardo allo sradicamento dell'eresia:

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 242.

<sup>10</sup> Ivi, p. 249.

<sup>11</sup> Antonio Possevino allude a Mieszko I Piast principe della tribù dei Polani, fondatore della Polonia ed alla sua conversione al cattolicesimo romano il 14 aprile 966 dopo aver sposato Dubravka figlia del Duca di Boemia.

Micci/ſao haveva ſecondo quel coſtume barbaro preſo ſette mogli, il quale havendole finalmente rifiutate, ſpoſò Dambrovca figliuola di Boles/ſao primo Re di Boemia. Et all'età de' proavi noſtri, la Lituania era ancora in queſto medesimo errore<sup>12</sup>.

L'attenzione ſi ſpota verſo nuove ed improbabili vie fuori dalla Vecchia Europa, dove gli ſteſſi concetti acquiſtano valore di prova e vengono adoperati come una ricetta univerſale. La dottrina viene applicata al mondo conoſciuto o da poco ſcoperto, nonché agli ſpazi che certamente rimangono ancora da ſcoprire. Uno degli atti letterari più ſignificativi in quel ſenſo è la concentrazione in un riſtretto ſpazio narrativo, antiteſi dello ſpazio fiſico preſentato e ſecondo una temporalità ridotta, del numero eſtremo di violenze a cui deve immediatamente far fronte il re polacco (o, per eſſere più precisi, deve cercare di evitare). La violenza, le atrocità ed il diſgusto che ſuſcitano, ſono conſiderati come parte dell'eſperienza, e vengono preſentati ſecondo una retorica ed un'eloquenza ſpietata come gli effetti della ſpada ſacra che il re deve uſare al più preſto (anche ſe con tali affermazioni non ſi vuol ſignificare che tutto il periodo controriformiſtico e la ſuſſeſſiva ſtagione di diffusione culturale della controriforma con la nascita Barocco ſia un'epoca orrenda:

Quante, ò Sereniſſimo Re (delle quali coſe ho veduto io non picciola parte in Francia in tutto quel tempo) quante vergini dico, ſono ſtate violate da gli Heretici, poſcia colle mammelle ferrate fra i coperchi dell'arche, percioche no volevano rinegare la fede Catolica, ſono capitate male per via d'una miſeriſſima e lenta morte ? Quanti innocenti huomini di famiglie religioſe, & ſacerdoti, perche havendo ſeguito l'Evangelio di Chriſto, ſ'erano ſpogliati di tutte le coſe del mondo, ſono ſtati, altri ſotterrati vivi, altri ſcorticati la teſta, [...] & datogli fuoco ſono ſtate fatte volare le teſte per aria in minutiffimi pezzi. Ma numero maggiore, & veramente molti nobili, convitati da gli Heretici, ſono ſtati ſubito dopo il cibo precipitati dalle torri, & da i monti, ſegati i ventri delle donne gravide, & ancora vive & innanzi à gli occhi loro percoſſe ne'ſaſſi le membra de gli embrioni, cioè de'puttini non ancora nati, palpitanti ; [...] Sono in luce l'hiſtorie di queſte & di molt'altre ſcleraggini, che non ſi poſſono ricordar ſenza

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 249.

lagrime, le quali saranno fede del vero alla posterità: & le mura steſe si veggono ancora bagnate del sangue degli huomini fideli, & delle vergini innocenti<sup>13</sup>.

La rappresentazione a volte grottesca acquisisce d'ora in poi lo statuto di "sostanza fertile" per l'immaginazione e l'immaginario barocco, costituendo i primi passi per l'istruzione e l'educazione di un numero sempre maggiore di "lettori utenti". Si crea così, oltre al divertimento, l'interesse. Bisogna dunque suscitare la curiosità in una sintesi rivolta ad realizzare certi effetti pedagogici. D'altronde s'intuisce già la cultura letteraria seicentesca (e, ancora più avanti, quella settecentesca che di certo se ne ispirerà), ad esempio nella nascita dello spirito enciclopedico del Possevino. La tipica analisi controriformistica, che mette in luce l'alternarsi ciclico di fenomeni storici (è la visione profonda della storia che si trova nella missiva del Possevino), con l'avvicinarsi di periodi di relativa calma (prodotti dal dominio ecclesiastico) e di periodi violenti (durante i quali domina la secolarizzazione), contiene in fondo le prime avvisaglie di dottrine che favoriranno l'"emancipazione" dell'essere umano di fronte alla divinità.

Nel testo si trovano poi, oltre alle allusioni alle eresie contemporanei, espressioni dell'odio sempre più aperto (ed è un punto che l'ortodossia controriformistica condivide con la Riforma) nei confronti della strega o dello stregone, che costituiscono l'antitesi della Madonna e del Cristo, il male incarnato, capace di trascinare l'uomo verso l'Inferno nella sua ricerca del guadagno e della lussuria (un odio in cui si riconosce anche la volontà di trovare un capro espiatorio). Uno degli esempi più evidenti della rappresentazione dell'orrendo è costituito dalla figura femminile:

Lutero in vero, poiche con havere gittato via la veste sacra, gittò parimenti via la vergogna, & si sforzò di coprire co'l nome di matrimonio il carnale congiungimento con una svergognata donna, consacrata per innanzi à Dio, & violati i voti perfidamente [...] Eſſendo stata condotta di Marsiglia Città della Francia, una giovanetta da gli heretici à Ginevra, le fù comandato, che rinegaſſe la Messa, la quale poi per suggestione del demoni rinegò più apertamento Dio steſſo colle parole concepute, & di ciò diede una scrittura la demonio. Dopo il

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 244.

quale cominciò a congiungersi con gli incubi, & à commettere ogni sceleraggine, affermando in publico (poich'ella fù tornata nella medesima provincia) ch'ella non conosceva, & non adorava altri, che Satanasso<sup>14</sup>.

Come le popolazioni lacerate dalle nuove confessioni vengono colpite da numerose violenze, anche la donna viene colpita da una sovrabbondanza di dettagli macabri e scabrosi intimamente legati ad essa. La figura femminile diventa un riferimento toponimistico, essa si ritrova sparsa e segnalata in punti geografici ben definiti per tutta Europa. La figura femminile ricopre inoltre e con certezza, con un velo sentenzioso la società cristiana occidentale ormai divisa. L'odio tocca allora un interdetto che sottende il paragone tra donna vergine e umiliata e *Mater Dei* sempre pura, anch'essa intuita come ultimo bastione decaduto e profanato dalle mani protestanti. La donna incarna dunque la paura di un futuro instabile senza più alcun punto di riferimento. La denuncia del gesuita si nutre della furia dei tempi, coinvolti in guerre sempre più disastrose certo ma anche in guerre intestine come le frequenti cacce alla strega nei territori germanici ad opera dei protestanti più puritani. Perciò, accanto alla narrazione storica vera e propria, appaiono con sempre maggiore frequenza gli abitanti delle tenebre incarnati dal Volano che diventa personaggio da cui emanano tutte le perversioni. Secondo il registro religioso, il Volano acquisisce tutti gli attributi del Maligno<sup>15</sup> e viene stigmatizzato come emissario di demoni più potenti quali Lutero, Zwingli e Calvino. Le prove del Maligno devono di certo preparare l'umanità per l'Armagedon. La memoria si fa biblica. Ovviamente il nemico temporale, l'Anticristo ora è (piuttosto che i musulmani) lo stesso Volano, a cui si associano le forze distruttrici:

La cose adunque, che scrive il Volano, & gli altri, i quali nel raccorre gli stracci di quel libro della dottrina di Calvino, et di altri Heretici della sua farina, [...] negando finalmente il vero corpo di Christo nostro N. Sig. nell'Eucaristia, & altre cose difese moltissime volte da Catolici, [...] In che se non dico io il vero, lascino vedere qualche libro da Padri antichi così intitolato, ò scritto nel modo, che ha fatto Volano. [...] hanno già partorito cento varie heresie. [...] le

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 253.

<sup>15</sup> Abbiamo rilevato venti citazioni che riguardano il Maligno: sette volte *Demonij/Demonio*, sei volte *Satanasso*, sei volte *Antichristo* ed una volta *Diavolo*.

traduzioni di Zvinglio con quelle di Lutero, queste con quelle di Calvino, & di questi con gli altri heretici, riconoscerà manifestissimamente non lo spirito di Dio (il quale è Dio di pace, & non di discordia) ma di vertigine, & di Satanasso<sup>16</sup>.

Anche se la descrizione, ispirata da scritti satanici, utilizza immagini della Bestia e di una comunione con Satana, è l'immagine del protestante di ubbidienza calvinista su cui Antonio Possevino si sofferma in modo insistente. Il protestante ha infatti la capacità di diffondersi come una peste su uno spazio geografico che si stende dalle terre del sud e dall'ovest, proprio come una malattia demoniaca:

[...] si commettono tuttavia in Germania, in Francia, in Inghilterra, in Scotia, & in Fiandra, da questi (se piace a Dio) fedeli trombetti dell'Evangelio. Imperoche, ò Re, membra d'Antichristo sono coloro, che corrono senza essere mandati da verunon che hanno sparso il sangue di popoli innocenti, che con temerario ardire hanno svergognato le Vergini sacrate a Dio<sup>17</sup>.

La peste calvinista ed i suoi vari protagonisti rivestono subito le sembianze mostruose dei protagonisti diabolicamente idealizzati e dei propagatori di dottrine eterodosse tale il manicheismo:

[...] venuti in aiuto del Conte di Tolosa ; dove morirono ventimila nemici, il Re fù tagliato à pezzi, gli altri tutti andarono dispersi, e spogliati ò furono fatti prigionieri. Finalmente il Conte di Tolosa non molto dappoi si ravvide, & fù scacciata quella peste horribile di Francia, che non haveva per lungo tempo conosciuto simili mostri<sup>18</sup>.

Tra l'altro, al fine di colpire la memoria e dare un'impronta significativa ai tempi, il gesuita non tralascia, continuando il ragionamento sui musulmani, a paragonare la nascita di una fraternità contro natura e piuttosto allarmante tra il Turco ed il Calvinista sulle terre natie del Re di Polonia (ossia l'Ungheria):

Hora è ragione, ò Serenissimo Re, che si racconti à voi Unghero ciò che accade pochi anni sono in Ungheria ad un ministro di Calvino [...] l'Evangelio de gli

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 253.

<sup>17</sup> Ivi, p. 241.

<sup>18</sup> Ivi, p. 243.

Heretici, cioè il suo, non era molto dissimile dall'Alcorano [...]. Voi Macomettani prendete alle volte più mogli, ò concubine: & noi Calvinisti ancora non habbiamo per così gran fallo, che la moglie si separi dal marito vivo, & si congiunga con un'altro, benche questi habbia un'altra moglie. Voi havete rovinati i luoghi sacri, ò mutatogli in Sinagoghe, ò Moschee. Et noi ancora predate le sacristie [...]. Anzi io veggo (disse) che voi Calvinisti, e noi faremo in brieve i medesimi, se non che lasciato à noi il bere l'acqua, voi vorrete tutto il vino per voi, per imbricarvene<sup>19</sup>.

Sicuramente spinto dalle prediche del gesuita e divenuto piuttosto mistico, il re ricorre anch'egli presto il simbolo della spada cattolica. L'assedio di Danzica nel 1577 (il primo attacco contro uno dei monopoli protestanti), le campagne vittoriose contro Ivan il Terribile nel 1579, 1580 e 1581 e le trattative di pace con la Moscovia condotte dal legato papale Antonio Possevino<sup>20</sup> sono i primi sintomi. Si deve d'altronde tener presente che sul finire del regno Stefan Batory concepirà piani di battaglia azzardosi (e mai realizzati). Il sogno di cacciare i Turchi dai Balcani e di convertire i Ruteni rimarrà un progetto ambizioso. L'impotenza ad agire è forse un altro sintomo di quel periodo da collegare con quelle sicurezze materiali che daranno il lento ed inesorabile ripiego degli scrittori polacchi successivi, la nascita del Sarmatismo come forma di rifiuto della memoria immediata<sup>21</sup>.

Il tempo, in quanto progressione e lasso temporale porta a sua volta, sempre nell'ottica del Possevino, dopo le consumate amicizie diaboliche, e sul ricordo dei combattimenti passati, verso scontri socioculturali imminenti. Dopo aver rintracciato i dibattiti teologici paleocristiani, le crociate medievali in Terra Santa, le guerre colonizzatrici, il discorso accenna alla Crociata contro gli Albigesi, quindi alla *Reconquista* cattolica compiuta in Spagna nel 1492 - episodio centrale nelle guerre di religioni in Europa occidentale - e la Francia con le guerre civili dovute alla debolezza del potere centrale. Un giro del Mediterraneo che ci porta dall'Africa del Nord a Gerusalemme, dall'Occitania alla Spagna seguendo le nuove vie di sviluppo economico in Europa centrale e nell'Europa

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 254.

<sup>20</sup> DANIEL BEAUVOIS, *La Pologne. Histoire, société, culture*, Paris, Édition de La Martinière, Paris, 2004.

<sup>21</sup> LUIGI MARINELLI (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Torino, Einaudi, 2004.

dell'Est, per infine sboccare verso l'obiettivo finale dell'universalizzazione del cattolicesimo e la cattolicizzazione universale. Una verità lapalissiana ma una profonda convinzione giustificata della via già seguita, una verità da insegnare nei nuovi mondi, negli sterminati spazi geografici futuri dove il tempo e la memoria dovranno ormai concepirsi secondo i canoni dell'ottica post tridentina.

E'l Concilio di Trento, che con sempiterna lode è stato ricevuto da i Reverendissimi vescovi di Polonia, e di Lituania, getterà per terra coteste Sinagoge, & coll'aiuto di Dio (ilche accade sempre in coteste nascondaglie) le ruinerà da fondamenti<sup>22</sup>.

Una lettura della missiva di Possevino permette di attraversare circa un secolo di storia delle mentalità, e di viaggiare dopo la traversata del Mediterraneo per la Vecchia Europa dai Monti Urali fino all'Atlantico, dalla Scandinavia fino all'Africa del Nord, d'intravedere i Nuovi Mondi fino ai confini dell'Asia dalla Nuova Spagna cioè dal Messico al Brasile: si è individuato così una nuova geografia che offre lo spazio necessario per la vera rivoluzione dei tempi: l'allargamento della vista, del panorama, la sensazione di poter toccare la propria coscienza, la sensazione di essere Uomo:

Da tutto il teatro dunque del cristianesimo, al quale s'aggiungono ogni giorno grandi paesi del Mondo nuovo, da Levante, da Ponente, & da Mezo giorno (per non dire Settentrione ancora) con una copiosa conversione di popoli<sup>23</sup>.

Se è inevitabile che i campi della memoria si sono ridotti o trasformati, non è venuta meno una memoria capace d'insegnare a crescere e a diventare migliori; da una parte si profila una memoria forse troppo sicura di se stessa perché ancorata fiduciosamente a tempi ormai revoluti ma ancora analizzati come un'ipotetica ed utopica "età dell'oro", dall'altra si tratta di una memoria in gran parte non ancora percepita come Storia in movimento, tranne per una cerchia ristretta. È logico considerare la diffusione della cultura classica promossa dagli umanisti del Quattrocento e dai principi del Cinquecento come

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 266.

<sup>23</sup> Ivi, p. 265.

una svolta e nello stesso tempo come un'apertura. Paradossalmente sono stati questi dotti un po' "teorici" a rivoluzionare i rapporti umani e le sensibilità culturali, dando l'avvio a nuovi modi di pensare, contrapposti a forze sociali viste come opprimenti come certi aspetti della religione istituzionalizzata, considerata poi come obsoleti anche dai poteri centralizzatori quali lo erano le nuove monarchie nazionali assolute. In effetti, ciò che nella religione assomigliava ancora ad un sistema feudale – completamente obsoleto ma ancora vettore di idee separatiste – doveva poi provocare delle reazioni, e anche una divisione: la diffusione del protestantesimo e la separazione dalla Chiesa di Roma dipende non soltanto da problemi religiosi, ma anche da problemi temporali.

Le tappe spesso sanguinose di questo complesso processo storico produssero quindi concezioni dottrinali e politiche nuove, e sicuramente una nuova e diversa possibilità di concepire il mondo, un mondo rivelatosi più vasto, a volte meraviglioso ed ostile, a volte confuso ed insicuro ma sicuramente più interessante; un mondo che contiene altre concezioni del tempo, altre memorie culturali, altre storie da raccontare; un mondo che perciò ha visto nascere una rinnovata letteratura di viaggio. Senza dubbio si assiste in quel momento, come risultato della politica controriformistica di emancipazione dell'individuo, alla concezione di un "cristiano ideale". L'idea direttrice è dunque la creazione di un impero cristiano totale ed incontestabile che raggiunge o si congiunge ovviamente con il Creatore.

Che cosa significa, alla luce di questa breve analisi della missiva di Possevino, parlare di un'esperienza del tempo, della memoria, dello spazio e della geografia? Siamo di fronte ad una lettera certamente non romanzesca, ma in cui forse si vede già una prefigurazione del romanzo; siamo di fronte ad un'epistola, che però contiene una ricca e molto concreta esperienza odepórica? Da un punto di vista spaziale e geografico (ossia lo spostamento fisico dell'autore, del protagonista, dei personaggi alla ricerca di uno stato inamovibile) siamo difatti nell'incapacità di produrre con sicurezza una risposta valida e definitiva. Probabilmente ci troviamo di fronte ad una ricerca del tempo perduto del lettore e/o dell'attore, del destinatario e/o del mittente, in

attesa di (e con il ricordo di) un ordine. Ed è in questo aspetto che risiede la forza della scrittura di Antonio Possevino: il gesuita riesce a superare la distanza fisica che lo separa dal re Stefan Batory attraverso uno stretto legame stretto di fiducia, di stabilità, di trasmissione di un insegnamento. È come se l'autore della lettera avesse di fronte a sé un pubblico pronto ad ascoltare la sua lezione, svolta con fluidità magistrale, e capace di trasportare il lettore in altre sfere dove anche lo storico più razionalisticamente distante diventa almeno per un istante attore e partecipe delle vicende tracciate dal gesuita. Il viaggio immaginario diventa allora opera nostra. Gli spazi che dividono il re ed Antonio Possevino, che separano gli uomini di quel periodo, che modellano i campi di battaglia, le strade da percorrere, procurano inevitabilmente la sensazione di uno spostamento sia spaziale che temporale. Le distanze non costituiscono più i confini invalicabili di un tempo ormai finito. L'allontanamento che rendeva increduli gli ascoltatori di un Marco Polo si trasforma in una volontà feroce di vivere esperienze utili ed esotiche, esperienze non più rivolte esclusivamente a mercanti bensì a tutti gli uomini di buona volontà.

Per concludere, si può dire che Antonio Possevino orienta il lettore verso ciò che lui considera come la direzione fondamentale della realtà storica, e che riguarda il ricordo degli antenati, del modello paleocristiano dei Padri della Chiesa per fondare le nuove basi religiose del braccio secolare dopo le persecuzioni inflitte agli stessi cristiani che poco a poco ne diventarono i più schietti protettori. Questi richiami costituiscono le indicazioni di base per la riconquista di una fede ortodossa romana. Il collegamento fruttuoso fra storia e rappresentazioni letterarie quali visioni sataniche, vergini profanate, Cristo bestemmiato, associazioni religiosi contro natura sono elementi della creazione di una nuova letteratura sempre più ricca d'immagini concrete. La dimensione geografica, o, per essere più esatti, la rappresentazione di geografia e spazio basata su una "memoria-teoria" (memoria per l'insegnamento, arma da utilizzare nel presente per il compimento del futuro), ha una funzione di *exemplum* in quanto costituisce il vettore per eccellenza del modello culturale controriformistico, che promuove la stabilità ma che annuncia anche già la transizione verso la diversità polimorfa barocca. Ovviamente questo modello

culturale presenta aspetti violenti, e si serve di una rappresentazione teatrale piuttosto facile, atta a muovere e a coinvolgere il popolo meno colto, facendo vedere quelli che potrebbero essere i germi demoniaci delle eresie. L'espansione dei valori cristiani controriformistici naturalmente s'ispira allora ai Dottori della Fede attraverso i canoni insieme teorici e rappresentativi della nuova letteratura, nutrita di una dettagliata retorica e di una ricca casistica, chiamata a ricollegare la pratica religiosa alla sfera sociale. Tutti gli avvenimenti passati e presenti da non riprodurre o da imitare sono lezioni il cui scopo ultimo è di convincere, ma soprattutto di convincere e vincere, nella vita spirituale individuale, ma anche su una scala geografica e politica, con ad esempio l'espansione verso le terre orientali voluta e sperata fin dal Concilio Fiorentino e la speranza di respingere l'islam al di là dei Balcani.

MARIO PACE\*

**Tre commedie di drammaturghi mediterranei del Seicento:  
Carlo Magri, Tommaso Aversa, Niccolò Amenta**

Nel Seicento barocco, che fu un secolo di progresso in tutto il bacino del mediterraneo, in cui germinarono molte energie di rinnovamento, molti paesi coltivarono tutti i generi teatrali, dalla commedia letteraria o erudita, all'egloga pastorale, dalla commedia dell'arte al dramma sacro, alla tragedia profana. Similmente a Napoli, a Malta e in Sicilia, il carnevale, l'arrivo in città di capitani vittoriosi, l'assunzione dei principi al trono di Spagna e altri avvenimenti simili, davano occasione per celebrazioni ufficiali che consistevano, non solo di banchetti e balli, ma anche di rappresentazioni teatrali. Di conseguenza, con la commedia dell'arte anche il gusto del teatro spagnolo s'insinua fra i popoli mediterranei, colpendo l'immaginazione ed appagando il gusto di quella società molle, che amava il nuovo, l'esagerato, il barocco.

Per quanto riguarda la drammaturgia, diversamente da ciò che avveniva in altre parti d'Italia e anche d'Europa, il teatro letterario profano fece in Sicilia e a Malta<sup>1</sup>, nella prima metà del secolo XVI, rare e timide apparizioni, per due motivi principali. Prima di tutto influirono molto su tale ritardo le condizioni speciali di queste due isole, dato che le difficoltà delle loro comunicazioni con il resto dell'Italia e di altri paesi ritardarono di quasi mezzo secolo ogni innovazione di pensiero e di forma. Il secondo motivo (e qui la situazione è simile anche a Napoli) è che, a differenza delle più prestigiose città italiane dell'epoca, sedi delle corti culturalmente più agguerrite, il nucleo centrale dello spettacolo era destinato a diventare sempre più inequivocabilmente la festa

---

\* L-Università Ta' Malta / University of Malta.

<sup>1</sup> A Malta bisogna aspettare fino al secolo successivo per poter segnalare la produzione di opere destinate ad essere rappresentate sul palcoscenico. Si tratta di Carlo Magri e di Giacomo Farrugia.

celebrativa, sia religiosa che civile, in quanto dispositivo composito atto a confermare, attraverso le sue sequenze e le sue immagini, le relazioni materiali di dominio. Di conseguenza, l'umanesimo non arrivò ad alimentare una vera e propria vita teatrale e fino alla metà del Cinquecento<sup>2</sup> non possiamo parlare di un teatro letterario profano vero e proprio in quanto l'attività teatrale rimase strettamente agganciata alla festa e non era una forma di spettacolo a sé stante.

Tra le manifestazioni che maggiormente contribuirono alla formazione ed all'evoluzione dell'apparato festivo dell'età barocca, senza dubbio quelle civili, nel senso di festeggiamenti occasionali che traevano spunto dalle circostanze più disparate ma in gran parte legate alla vita di corte e al calendario liturgico, meritano un posto di preminenza. Per quanto riguarda i festeggiamenti civili, i motivi possono essere riassunti in due punti fondamentali: il fine della festa sorta come strumento pubblicitario delle corti e la munificenza del gran maestro o del principe, che non solo non pone limite a queste manifestazioni ma anzi le favorisce e le incrementa in quanto simbolo della sua potenza. Molto spesso queste feste traevano spunto dagli avvenimenti legati alla vita di palazzo o di corte: il compleanno o l'onomastico del gran maestro o di qualche monarca dell'Europa cristiana, una vittoria militare, matrimoni o battesimi reali, erano altrettanti pretesti per cicli di manifestazioni che talvolta si protreavano per intere settimane. I festeggiamenti religiosi, invece, costituiti dalle celebrazioni di ricorrenze fondamentali del calendario liturgico, si possono dividere in due categorie. Nella prima rientrano le celebrazioni di partecipazione totale, cioè quelle che venivano celebrate in occasione della festa del Corpus Domini o di Natale, mentre nella seconda categoria troviamo i festeggiamenti dei santi protettori nei vari villaggi così come i festeggiamenti dei singoli ordini religiosi presenti non solo nelle isole maltesi<sup>3</sup>, ma in tutto il bacino del Mediterraneo.

---

<sup>2</sup> A Palermo, il 22 febbraio del 1582, venne inaugurato un teatro in muratura con la rappresentazione de *Il pazzo assennato* di Antonio Usodimare facendo di Palermo la quinta città italiana (dopo Ferrara, Mantova, Venezia e Roma) ad avere un edificio per uso di teatro. Secondo Vito Pandolfi, nell'introduzione al primo volume de *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1957, questo avvenimento segna la data di nascita del teatro siciliano.

<sup>3</sup> Durante il Seicento ci furono molti ordini religiosi presenti a Malta, come, per esempio gli agostiniani scalzi (arrivati nell'isola nel 1625), i francescani (presenti a Malta in questo periodo ci

Questo gusto per gli spettacoli si diffuse e condizionò in misura sempre maggiore l'organizzazione del tempo libero nelle corti, tanto che alle rappresentazioni o farse allegoriche si affiancarono via via anche le farse giocose, più propriamente teatrali. E per la rappresentazione di queste feste teatrali organizzate dalla corte, delle volte si dovevano erigere teatri provvisori, nei giardini, in qualche sala o nel largo antistante il Palazzo, o meglio l'albergia, data l'inesistenza, nel caso dell'isola<sup>4</sup> di Malta, di un teatro pubblico<sup>5</sup>.

In questo periodo così importante per la storia del teatro, tre scrittori mediterranei hanno arricchito con le loro opere il panorama della drammaturgia in lingua italiana. Essi sono il maltese Carlo Magri<sup>6</sup>, il siciliano Tommaso Aversa<sup>7</sup> e il napoletano Niccolò Amenta<sup>8</sup> e dei quali prenderò in esame tre

---

furono quelli conventuali, quelli cosiddetti minori e anche i capuccini), gli agostiniani, i carmelitani, i domenicani (i quali avevano aperto un loro convento a Vittoriosa due anni prima della venuta dei Cavalieri di San Giovanni), i gesuiti e altri. Per avere un quadro completo di questi ordini vedi: ALEXANDER BONNICI, *L-istituti ta' hajja kkonsagrata*, Malta, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2000.

<sup>4</sup> Fino alla metà del secolo XVIII, oltre alle "Serenate" o "Cantate" che si tenevano nelle piazze pubbliche per festeggiare qualche avvenimento speciale, si celebrava, anche a Malta, la bella festa del Calendimaggio nella piazza principale della Valletta nel pomeriggio del 30 aprile. Sotto gli auspici del capitano della città, si rappresentava un breve dramma musicale, una "cantata", una "serenata" con grande partecipazione da parte del popolo locale. Per maggiori informazioni sulla festa del Calendimaggio a Malta cfr. JOSEPH EYNAUD, *Il teatro italiano a Malta (1630-1830)*, Malta, Lux Press, 1979, pp. 70-72.

<sup>5</sup> A Palermo, il 22 febbraio del 1582, venne inaugurato un teatro in muratura con la rappresentazione de *Il pazzo assennato* di Antonio Usodimare. Secondo Vito Pandolfi, nell'introduzione al primo volume de *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, cit., questo avvenimento segna la data di nascita del teatro siciliano.

Il lavoro di costruzione del teatro pubblico a Malta cominciò il 16 marzo 1731, e fu condotto a termine dieci mesi dopo. Disegnato in modo simile al Teatro di Palermo e con strutture che anticipavano quelle di San Carlo a Napoli, il Teatro Pubblico, noto dopo come Teatro Reale, fu inaugurato il 19 gennaio 1732 con la rappresentazione della celebre opera di Scipione Maffei, *La Merope*, promossa con maestria dai Cavalieri italiani.

<sup>6</sup> Un intellettuale di formazione ecclesiastica, il Magri (1617(?) – 1693) fu il primo custode della Biblioteca Universitaria Alessandrina a Roma. Tra i suoi lavori più importanti troviamo: la traduzione in latino del lavoro filologico-sacro *Notizie dei vocaboli ecclesiastici* intitolato *Hierolexicon, sive Dictionarium Sacrum*; un libello, in lingua italiana, polemico e vivace intitolato *Il valore maltese difeso da Carlo Magri della Valletta contro le calunnie di Girolamo Brusoni* e due commedie intitolate *Chi la dura la vince, ovvero la Teodolinda*, in Ronciglione, per il Toselli, 1674 e *La Regia è un sogno, ovvero, la Costanza*. Tragicommedia (in prosa), in Viterbo, per il Martinelli, 1672.

<sup>7</sup> Tommaso Aversa nacque a Mistretta (Messina) nel 1623. Fu tra coloro che tentarono di modificare il gusto traviato degli scrittori del Seicento. I suoi tentativi drammatici vanno infatti inquadrati nel programma di rinnovamento dell'ambiente siciliano e italiano e del gusto degli spettatori. Membro della palermitana Accademia dei Riaccesi e di quella degli Amfistili, si ordinò sacerdote dopo la morte della madre e morì nel 1663. Tra le sue commedie si ricordano: *Gli avventurosi intrighi*; *Il giorno di Messina* e la *Notte di Palermo*. Scrisse anche diverse tragedie e tradusse in dialetto siciliano l'*Eneide* di

commedie: *La Regia è un Sogno ovvero la Costanza* di Carlo Magri (1672), *La notte di Palermo* di Tommaso Aversa<sup>9</sup> (1638) e *La Gostanza* di Niccolò Amenta (1699). Il mio scopo è di fare una proposta di lettura intrecciata ed incrociata delle tre commedie, attraverso qualche rapido spunto che possa risultare di collegamento fra di essi, come la loro struttura elaborata e complessa e i tanti temi e motivi presenti in tutte e tre le commedie, e di collocarle nell'ampio quadro della drammaturgia mediterranea barocca.

La prima di queste commedie, quella del Magri, ha trovato fortuna non solo in Italia ma anche in altri paesi europei visto che oltre alle tre copie che sono riuscito a rintracciare a Roma e a Viterbo<sup>10</sup>, ne esistono altre sparse nelle biblioteche di altre città italiane e anche europee<sup>11</sup>. Inoltre, la particolare importanza data alla didascalia, dimostra chiaramente che l'opera fu scritta per essere rappresentata e che si tratta di un'opera che, in particolare nel terzo atto, esige buone doti artistiche e che sfrutta lo sviluppo della scena in ogni direzione. Scarse invece sono le notizie sulla fortuna della commedia

---

Virgilio. Per approfonditi informazioni sulla vita dell'Aversa, cfr: GIUSEPPE EMANUELE ORTOLANI, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia*, t. II., Napoli, Gervasi, 1818; R. LA PORTA PARLATO, *Note sul teatro popolare siciliano*, Palermo, Tip. Vizzi, 1917; GIUSEPPE COCCHIARA, *Tommaso Aversa e il teatro sacro in Sicilia*, Palermo, Sandron, 1925; E. DI MARZIO, *La nuova scuola poetica dialettale siciliana*, vol. I., Palermo, Sandron, 1924; MICHELA SACCO MESSINEO, *La scena del mondo: teatro e letteratura in Sicilia in età barocca*. Palermo, Dharba, 1993.

<sup>8</sup> Niccolò Amenta (1659 - 1719) avvocato e gran letterato. La sua attività principale fu rivolta al teatro, nel quale contrastò decisamente il gusto e la produzione di drammi spagnoleschi. L'Amenta volle ripristinare il modello della commedia regolare cinquecentesca sull'esempio di Della Porta, fondendo una compagnia di filodrammatici e scrivendo molte commedie nelle quali però mantenne i caratteristici personaggi parlanti in dialetto. Per avere un quadro completo della vita e delle opere di Niccolò Amenta, vedi VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie*, estratto dal fascicolo di ottobre 1908 della «Rivista d'Italia»; e RICCARDO ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza, 1913. Niccolò Amenta scrisse sette commedie: *La Gostanza* (1699); il *Forca* (1700); la *Fante* (1701); la *Somiglianza* (1706); la *Carlotta* (1708); la *Giustina* (1717); e le *Gemelle* (1718). Cfr. LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1966.

<sup>9</sup> Questa commedia venne rifatta dall'Aversa, il quale le diede il nome di *Notte, fato e amore*. A differenza de *la Notte di Palermo*, fu scritta in cinque atti e in italiano, lasciando al solo buffo, Tiberio, la libertà di parlare a braccio in siciliano.

<sup>10</sup> B.N.V.E.R., 35.5.B.28.5; B.C.R., Comm.273/1; e R.C.V.

<sup>11</sup> Sempre della stessa edizione del 1672, si trovano due copie nella *Bibliothèque Nationale* di Parigi (collocazione: Yd. 4792, e Yd. 5003); un'altra copia si trova nella Biblioteca Nazionale di Firenze (12. 2. O. 1, Tragicom. Vol. VI, no. 4); e un'altra si trova nel *British Museum* di Londra (638. a. 43 (3)). Vedi DENNIS E. RHODES, *La stampa a Viterbo*, cit., p. 151. Quest'ultima copia si trova adesso nella *British Library* esattamente nella sezione *London collection for consultation* nelle *London Reading Rooms*, dato che tutte le collezioni di libri, manoscritti e riviste custodite nel *British Museum* sono state trasferite alla *British Library*.

dell'Aversa. Mancano testimonianze dirette sulla rappresentazione di questa commedia, però si evince dal cerimoniale del vicerè, che nel carnevale del 1638 fu messa in scena nella capitale siciliana<sup>12</sup>. *La Costanza* dell'Amenta, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1699, piacque moltissimo ed ebbe un successo splendido, essendo stata ripetuta più sere di seguito<sup>13</sup>.

La natura dell'intreccio di tutte e tre le commedie consiste di una successione di amori contrastati, di trappolerie organizzate da servi per favorire tali amori, di equivoci, di travestimenti e di riconoscimenti, con degli stereotipi come quelli degli amanti smaniosi di congiungersi legalmente o illegalmente, con l'uso di una lingua fredda, preziosa, vaga, con uso frequente di monologhi e con moltissime declamazioni. Si tratta di tre commedie con una trama complicata in cui l'intrigo scenico scioglie la vicenda solo all'ultimo, con i soliti travestimenti, fughe, riconoscimenti e nozze finali. Le commedie poggiano il loro leit-motiv scenico sul matrimonio irrealizzabile, ossia sull'amore contrastato che dopo tumultuose vicende si chiude con giuste nozze. Mentre da un lato mancano tutti gli elementi fantastici e soprannaturali di chiara ispirazione barocca, dall'altro troviamo delle vicende avventurose e delle agnizioni, piene di colpi di scena e di risorse impreviste e stupefacenti.

Vediamo ora le trame delle tre commedie<sup>14</sup>. La scena della prima commedia (*La Regia è un Sogno*<sup>15</sup>) si svolge in «un'anticamera nella Reggia di Maiorca» dove si trova il principe di Sardegna, Riccardo, che viene a congratularsi con il nuovo re di Maiorca, Aldoino, al quale promette in sposa la sorella Adelaide. A sua volta il principe di Sardegna deve sposare Costanza che è sorella del re di Maiorca. Succede però che Adelaide, la quale stava viaggiando per Maiorca, fa naufragio in una tempesta e si salva a stento sulla costa del regno del futuro sposo. Però, qui trova un rozzo villano vestito da re e

---

<sup>12</sup> I vari cronisti dell'epoca riportano che il successo di questa commedia fu tale che l'Aversa fu portato in trionfo per le vie di Palermo e che durante il suo passaggio fu tutta una lunga ovazione di applausi.

<sup>13</sup> Si veda VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie*, cit.

<sup>14</sup> La trama di questa commedia è piuttosto simile alla trama di altre commedie scritte da drammaturghi napoletani e siciliani nell'epoca del Magri. Una di queste è *Gli sposi ingannati*, di Francesco Cavanna.

<sup>15</sup> CARLO MAGRI, *La Regia è un sogno, ovvero la Costanza*, Viterbo 1672.

naturalmente si pente, credendolo lo sposo, di aver lasciato la patria e così decide di non svelarsi. Da questo momento la narrazione diventa più movimentata con travestimenti, sospetti tra innamorati, buffonate del Pedante, duelli mancati e inganni tramati a fin di bene. Intanto Costanza, accusata di un turpe delitto da un cortigiano che ha respinto, deve, secondo le leggi del paese, essere sepolta viva. Riccardo si veste da sacerdote e va ad interrogare la stessa Costanza intorno al delitto, la trova innocente e accetta di battersi per lei in un torneo. Riccardo vince, e Costanza può riprendere la libertà. A questo punto Riccardo chiede la mano alla stessa Costanza, la quale lo respinge. Allora Riccardo le si svela come il cavaliere che ha combattuto per lei, e Adelaide a questo punto viene a conoscere il suo errore. Tra gelosie e dubbi la situazione sembra precipitare, ma con un ultimo sforzo ogni mistero viene svelato e spiegato. Infatti nel momento in cui pare che il nodo dell'azione diventi più intrigato, la favola, invece, dopo le solite agnizioni, s'avvia facilmente alla soluzione e, una volta passata la bufera, segue il lieto fine e la storia si conclude con un doppio sposalizio fra due coppie di fratelli.

Simili intrighi d'amore, complessità d'intreccio, di finzioni, di travestimenti e solita conclusione troviamo in *La Notte di Palermo* di Tommaso Aversa<sup>16</sup>, dove due cugine, Rosalba e Sabedda, s'innamorano quasi contemporaneamente, la prima di don Flaminio Assali e l'altra del catanese don Fidiricu Statelli. Per mettere alla prova l'innamorato, Sabedda chiede a Rosalba di scambiarsi le parti, facendo nascere così, equivoci e fraintendimenti. Don Flaminio dubita dell'amore di Rosalba e dell'amicizia di don Fidiricu e prova a bastonare quest'ultimo da due *smargiazzzi*; a sua volta don Fidiricu impazzisce, colpito anche dalla presenza di un altro pretendente di Sabedda. La commedia va avanti fino a formare un nodo drammatico che si scioglie felicemente solo alla fine. Anche qui la commedia termina con numerosi matrimoni.

Trama simile anche nell'altra commedia, *La Gostanza*, di Niccolò Amenta<sup>17</sup>, la cui scena è a Firenze. Qui la giovane Gostanza, innamorata del

---

<sup>16</sup> TOMMASO AVERSA, *La Notte di Palermo*, commedia, pubblicata in Palermu per Decio Cirillo, 1638.

<sup>17</sup> NICCOLÒ AMENTA, *La Gostanza*, Napoli, per Michele Luigi Muzio, 1699.

giovane Alessandro e quasi alla vigilia delle nozze, viene rapita durante il sacco di Roma. Riuscita però a scappare, ritorna travestita a Roma, dove viene rapita di nuovo dai corsari e condotta in un paese remoto, da dove però riesce di nuovo a scappare. Nel frattempo però, le cose si complicano dato che Alessandro si fosse trasferito a Firenze. Gostanza non si scoraggia e si affretta a raggiungerlo per scoprire che, credendola morta, Alessandro si era innamorato di una cortigiana di nome Violante. Così comincia una serie di travestimenti da parte di Gostanza per poter spiare tutte le azioni dell'infedele amante. Con l'aiuto del pedante Anassimandro, la Gostanza si traveste come contabile con il nome di Pippo. Succede che Violante se ne invaghisce perdutamente di Pippo (Gostanza) e così si complica ancora di più la situazione. Però quando, in mezzo a vari travestimenti, fughe e le solite agnizioni, pare che il nodo dell'azione diventi più complesso, la favola si avvia facilmente alla soluzione. Anche questa volta, la commedia termina con tre matrimoni tra la commozone di tutti.

Interessante notare qui come la protagonista di queste due commedie del Magri e dell'Amenta hanno lo stesso nome – Gostanza. Come dice Giulia dell'Aquila<sup>18</sup> questo nome, che riecheggia in altre commedie cinquecentesche, allude spesso alla perseveranza in amore. Infatti mentre nella commedia omonima dell'Amenta il personaggio è connotato dalla fermezza del suo sentimento per Alessandro, ne *La Regia* del Magri questa stessa sua caratteristica è più che evidente per il suo amore per Riccardo, Principe di Sardegna.

In tutte e tre le commedie, istinti e pensieri sono messi allo scoperto dal servo o dal pedante; Cardellino ne *La Regia*, Tiberiu ne *La Notte* e Anassimandro ne *La Gostanza*. Assenti la maschera del capitano, come del dottore o del vecchio innamorato, i servi in queste tre commedie hanno ben poco a che fare con lo schiavo plautino o con il servo della commedia erudita o con quelli in maschera della commedia dell'arte. Questi personaggi travestono il serio in ridicolo e mediano le tensioni in una tipologia che prevede la

---

<sup>18</sup> GIULIA DELL'AQUILA, *Scelte onomastiche nelle commedie del napoletano Niccolò Amenta*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VI (2004), pp. 87-102.

distinzione sociale fra servi e padroni<sup>19</sup>. Sia nella commedia del Magri che in quelle dell'Aversa e dell'Amenta, la gerarchia sociale rimane intatta in modo che i matrimoni con cui si concludono queste commedie avvengono, per esempio, sempre fra persone appartenenti allo stesso ambito sociale. Il divario di classe risulta un ostacolo insormontabile, che solo l'agnizione risolve perché rivela l'appartenenza, per nascita, a uno stesso ceto, di solito alto borghese o nobile. Ecco infatti cosa dice il Segretario del Re a Cardellino nella commedia del Magri a proposito:

SECR: Ah ah mi fai ridere, vuoi tu pretendere esser marito della Principessa?

CARD: Signor sì, perché no?

SECR: E non vedi, sgraziato, che sei uno staffiere? (III, 10<sup>a</sup>).

È evidente che tutti e tre i commediografi non avevano alcuna intenzione di creare una maschera in quanto nessuno dei servi buffi ha una sua specifica tipizzazione, il che conferma come l'ideologia delle opere sia nettamente spostata su una direzione totalmente diversa rispetto alle forme del teatro comico coevo.

Carlo Magri ha sicuramente tolto il tipo del pedante, Cardellino, dalla commedia erudita aumentando però l'importanza del suo ruolo nella commedia. Il pedante, come osserva il De Amicis, doveva essere «un personaggio comunissimo in tempi di tanta cultura classica»<sup>20</sup>, e parla sempre un latino pieno di citazioni di autori classici, ovvero un italiano latinizzato, destando l'ammirazione negli sciocchi e annoiando non poco le persone colte o che posseggono un pochino di buon senso<sup>21</sup>. La sua rigidità e la sua dottrina,

---

<sup>19</sup> Questa distinzione sociale si poteva vedere non solo sul palcoscenico ma anche in platea. Infatti basterebbe che uno si recasse o vedesse uno dei vecchi teatri costruiti tra il Sette e l'Ottocento, con la sua rigorosa struttura, che tale e quale si ripeteva anche nei teatrini di provincia, per avere la visibile prova dell'ineguaglianza degli uomini socialmente intesi. Si trattava di una struttura "classista", in quanto ogni parte era riservata a una classe particolare, o per censo oppure per sacri lombi. Infatti la platea era riservata alla borghesia, i palchi di vario ordine all'aristocrazia, mentre il loggione, che è la parte più alta sotto la loggia, al popolo, inteso, come si diceva allora, alla plebe. Dunque tutti godevano del diritto di partecipare al piacere della rappresentazione, ma ciascuno al suo posto, senza creare sociologiche confusioni.

<sup>20</sup> Cfr. VINCENZO DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Firenze, Sansoni, 1897, p. 133.

<sup>21</sup> Non posso qui non accennare a Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière, sicuramente uno dei più grandi commediografi e contemporaneo del Magri. La sua arte, altamente apprezzata, derivava dalla

che mostrava in sottili argomentazioni e nelle più intricate quisquiglie grammaticali, gli rendevano allora molto facile l'accesso nelle più rispettabili famiglie. Nella commedia erudita il pedante serviva quasi solo a destare il riso negli spettatori; e la sua comparsa sulla scena costituiva uno dei soliti artifici di cui si giovarono i commediografi per suscitare l'ilarità del pubblico sulla base di un evidente anticlassicismo. Le scene nelle quali entrava il pedante si consideravano generalmente come una specie di interruzione dell'azione che si riannodava al suo uscire. In questa commedia del Magri, anche se dalle sue primissime battute sembra che desse subito l'intonazione al tipo della commedia plautina: «Et io che tacto pectore sò d'essere tale più d'ogn'altro, sarò il primo a far il menajolo, a quest'altri disgraziati...» (I, 12a), il pedante è diventato un interlocutore quasi necessario, non solo per la parte che ha negli intrighi della commedia, ma anche perché va sempre compreso fra gli innamorati, intorno ai quali si svolge l'azione. Allo stesso tempo però, il Magri, senza cadere mai nel triviale e nel cattivo gusto, riproduce in chiave comica, tramite Cardellino, la parlata dei ceti subalterni come contraltare agli svolazzi petrarcheschi degli innamorati. Questo nuovo ruolo del pedante Cardellino nella commedia del Magri assomiglia molto al ruolo che ha il servo Tiberiu nella commedia *La notte di Palermo* di Tommaso Aversa dove Isabella e Rosalba, non solo permettono a Tiberiu, il loro servo, di raccontare loro delle favole sconcie ma arrivano anche a farsi baciare di fronte a lui.

In tutte e due le commedie, anche la comicità del gesto e della parola trova la sua manifestazione più completa e articolata nei personaggi appunto di Cardellino e di Tiberiu. Dagli spropositi e i giochi di parole privi di un nesso logico («Sig. che comanda la Maestà del Maestro regnante», «ma questo poco grasso ha da essere d'appicato per sorte?»), *La Regia*, I, 12a; «sti dui donni eran dui, / l'una un pocu longa e curta / chi paria mastru<sup>22</sup> di scurta / De mi guardi a mia ed a bui, / l'otra di n'autru meduddu<sup>23</sup> / e mpastata d'otra massa /

---

sua facoltà spontanea di discernere nella realtà umana le zone più varie e più precise dell'illusione comica, cogliendo i gruppi di persone comiche, abbozzate con brio fra i lazzi della commedia italiana, e compiacendosi del gioco delle scene, delle stesse volgarità della farsa e della tradizione delle maschere, che gli consentiva di trarre in piena luce le situazioni comiche più intense e colorite.

<sup>22</sup> *mastru* 'maestro'.

<sup>23</sup> *meduddu* 'metodo', forse anche nel significato di 'aver forma diversa'.

ch'era magra ed era grassa/ come surra a taranteddu», *La Notte*, vv. 482-490), alla propria convinzione di essere uomo molto dotto («Di grazia rendetemi un può piú capace, come dice quest'ultima vostra parola? Perché io piú volentieri m'intenderei il Greco, che il Latino», III, 6a), al modo di Cardellino di concepire la psicologia dei giovani («è tanta gran cosa aver fatta una scappatella, che gran male sarà, ma; o ha svergognato lo parentado, ma quando l'uomo si rende insaziabile di scialare, tutti lo compatiscono. È giovane alla fine, il senso e la carne vogliono fare il loro corso», III, 6a), ai consigli che danno ai loro padroni («Frasca, io non t'il dissi piú volte d'andartene via, che c'avresti di nuovo inciampato?» (*La Regia*, III, 14a), «Ietta ssu pettu ndavanti, / causati prestu ssi nguanti, / irghiti un pocu ssa testa» (*La Notte*, vv. 568-570).

Troviamo, come del resto si trova in moltissime commedie del Seicento, l'uso di battute dialettali come uno degli espedienti per destare il riso. Sempre in chiave comica troviamo anche il ribaltarsi della dignità del personaggio, in un gioco di travestimenti cui tende lo stesso tema centrale dell'amore, nel continuo scambio dei rispettivi innamorati, negli errori di persona, in un moltiplicarsi di trovate intese ad alimentare il puro gioco scenico.

Esistono anche altri punti di contatto, per certi espedienti d'intreccio, fra queste tre commedie. Il nodo dell'azione non è piú dato dai volgari intrighi di un volgarissimo Zanni, ma dai molti curiosi equivoci generati dai vari travestimenti mentre lo snodarsi dell'intreccio appare molto piú contenuto rispetto alla consuetudine, non gonfiato dalle trovate mirabolanti e lambiccate che, nelle *opere regie*, costituiscono l'ingrediente di maggior effetto.

Anche se abbiamo ancora davanti un genere di teatro che non nasceva dal popolo, ma che semmai era fatto per il popolo da un letterato che a sua volta apparteneva, essendo nel caso del Magri e dell'Aversa un religioso, l'Amenta un avvocato, ad una classe dominante, queste tre commedie possiedono una loro fisionomia che le contraddistingue rispetto alla maggior parte delle esperienze simili di quel tempo. Prima di tutto, la volontà di rimanere lontano dagli artifizii e dalle complicazioni del teatro barocco, con un impianto scenico semplice e con una trama aliena da stravaganze.

---

Il Magri, l'Aversa e l'Amenta riescono a trasmettere il senso di destini che si incontrano e che, nonostante i casi avversi, le incomprensioni e la follia, sono destinati alla felicità. In queste tre commedie, specialmente se paragonate alla falsità, al groviglio caotico, alla trivialità dei drammi precedenti italo-spagnoli, spiccano la semplicità nel parlare, la pulitezza nel linguaggio, e il decoro nel complesso dell'azione. Sembra che i tre drammaturghi fossero consci del fatto che con i drammi e le commedie delle compagnie degli istrioni, non solo aumentò il malcostume sulle scene, ma l'indecenza dei lazzi disgustò e allontanò la parte più onesta del pubblico. Quanto alla trivialità di alcune delle loro scene, non è che un avanzo del Seicento, di cui, tra l'altro, tutti e tre erano pur sempre figli.

Dunque poche novità di rilievo, possiamo dire, per quanto riguarda la *fabula* e i personaggi in queste tre commedie. Però le iniziative prese e i cambiamenti operati dai tre commediografi aumentano in importanza se teniamo conto della considerazione che ho già fatto nella mia introduzione più avanti che il teatro, e la commedia in particolare, si sviluppano a Malta e in tutta l'Italia meridionale, in ritardo rispetto alla grande stagione del teatro rinascimentale. In un momento in cui la politica controriformistica fa sentire maggiormente i suoi effetti negativi, gli scrittori tendevano a rinchiudere la loro esperienza dentro i canoni riconosciuti dalla tradizione, e solo i più audaci tentavano strade diverse che potevano risultare pericolose per la loro carica ideologica eversiva. Più che dei riformatori, il Magri, l'Amenta e l'Aversa erano sicuramente dei continuatori della tradizione classica nel secolo in cui vissero, osservando, come tale, non solo il precetto aristotelico dell'unità di luogo e di tempo, ma anche le regole della successione delle scene e nella preparazione delle agnizioni. Per di più, sono drammaturghi che cercano di andare oltre il barocco con il loro gusto dello svolgimento lineare e con la loro scelta di contenersi dalle forme gonfie e contorte del Seicento.

La componente che più colpisce in queste commedie in tre atti, che si svolgono durante una sola notte e in un solo luogo, secondo una scenografia tipica della commedia rinascimentale, non è tanto l'intreccio amoroso che costituisce il pretesto centrale della trama e della comicità dei servi, quanto la

volontà dei drammaturghi di rimanere lontani dagli artifici e dalle complicazioni del teatro barocco, presentando commedie costruite sui presupposti di una poetica della verosimiglianza. Nonostante ciò, alla base degli equivoci, intorno a cui si svolge l'azione, il tema dello scambio riprende il motivo carnevalesco del travestimento<sup>24</sup> generando tutta una serie di equivoci in un gioco metamorfico di gusto barocco. Tutti e tre sconfessarono, tra l'altro, la rilassatezza morale dei personaggi, la scostumatezza del parlare e dei portamenti amorosi, la sguaiataggine dei servi e dei ghiotti, la stoltezza del "napoletano" che destava il riso eccitando più la beffa che il piacere così come il viluppo eccessivo dell'intreccio e la falsità del dialogo. In altri termini, tentarono di non perdere di vista la realtà pur tenendo conto delle esigenze del pubblico<sup>25</sup>.

Per concludere possiamo dire che c'è una volontà, da parte dei tre drammaturghi, di prendere le distanze dalla tradizione, privilegiando la capacità di sperimentazione, rilevata nel gusto del gioco scenico, nel virtuosismo mimico e linguistico, nell'accesa coloritura di tipi e personaggi così come nell'assegnazione del ruolo preminente a personaggi femminili. Nell'insieme, in queste opere, affiora l'esigenza di recepire le novità nel campo del costume, di collegarsi a situazioni e tematiche contemporanee per cui *La Regia*, *La Notte* e *La Gostanza* si rivelano testi di sperimentazione orientati verso esiti nuovi.

---

<sup>24</sup> Il travestimento è una tecnica frequentemente impiegata, in particolare nella commedia, per generare varie situazioni drammaticamente interessanti: scambi di persona, equivoci, colpi di scena. Molto spesso il drammaturgo ricorre obbligatoriamente alla tecnica del travestimento per fare passare informazioni da un personaggio a un altro oppure, come succede nella commedia di Carlo Magri presentata in questo lavoro, per facilitare la progressione dell'intreccio e per scioglierne le fila alla fine della stessa commedia. Il travestimento può essere o individuale (una persona per un'altra), o sociale (una condizione per un'altra, come in Marivaux – servi e padroni), o politico (come in *Misura per misura* di Shakespeare) oppure sessuale (come in Beaumarchais). Peter Brand, spiega così la complessità e gli infiniti usi della tecnica del travestimento di cui fanno uso i drammaturghi dell'età barocca: «I shall consider disguise in its primary sense as the adoption of dress, speech or conduct designed deliberately to deceive others as to one's identity, while recognising that this definition does not do justice to the complexity of disguise in Renaissance theatre» (PETER BRAND, *Disguise and Recognition in Renaissance Comedy*, in «Journal of Anglo-Italian Studies», I (1991), p. 16).

<sup>25</sup> Riccardo Zagaria, nel libro *Vita e opere di Niccolò Amenta*, cit., a p. 102, descrive così la riforma dell'Amenta: «Innanzi alla falsità, alla turgidezza, al groviglio caotico, alla trivialità dei drammi italo-spagnoli queste commedie agli spettatori di animo non passionato e di gusto non affatto pervertito dovettero parere un miracolo di semplicità nel parlare, di spontaneità nel dialogo, di pulitezza nel linguaggio, di decoro nel complesso dell'azione».

ANGELO PAGLIARDINI\*

## **Le forme del tempo misurabile e del tempo incommensurabile nel diario della santa mistica Veronica Giuliani**

### **Premessa**

Ad ogni tempo mi si dimentica il passato ed altro non ho che il presente. [*Diario* I,580]

Scorrendo le pagine del *Diario* di Veronica Giuliani si trovano spesso frasi come questa, incentrate sul ruolo quasi ossessivo del tempo e della memoria, e si nota come il tempo abbia un ruolo centrale sia come contenuto intradiegetico che come fattore strutturale ed extradiegetico<sup>1</sup>: «tempo» che assume valenze differenti fino a comprendere anche segmenti narrativi escatologici in cui si mira ad esprimerne una dimensione a-cronologica e a-lineare. Nata a Mercatello sul Metauro nel 1660, Orsolina Giuliani era entrata nel monastero delle cappuccine della vicina Città di Castello nel 1676, con il nome di suor Veronica. Fin dall'infanzia aveva vissuto esperienze mistiche molto intense, con rapimenti, visioni, locuzioni, cioè ascolto di voci, e varie forme di manifestazioni fisiche, che si sarebbero intensificate durante la vita claustrale, fino alla stigmatizzazione<sup>2</sup>. Alle esperienze mistiche si aggiungono anche, soprattutto nei primi anni di vita in convento, pratiche di autopenitenza, con

---

\* Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Austria.

<sup>1</sup> Riprendiamo qui con valore estensivo le categorie applicate ai livelli narrativi in GENETTE 1972: 238-239.

<sup>2</sup> Tali esperienze vengono sintetizzate in ZOVATTO 2000; cfr. anche ASCANI 1979.

l'uso di discipline, cilici, flagelli e altri strumenti abbastanza tipici per la sua epoca<sup>3</sup>.

Le visioni sono di vario tipo e di vario oggetto, e fin da piccola la mettono in contatto con Cristo, sia come protagonista sofferente della passione, sia come “Gesù bambino”, con la presenza di Maria, con cui ha un rapporto particolare e che ad esempio le cede il figlio per farglielo allattare, e quella di altri Santi, che compaiono anche in articolate cerimonie e riti in cui Veronica svolge in genere un ruolo, attivo o passivo, centrale (processioni celesti, eucarestia ricevuta direttamente da Cristo, nozze mistiche ecc.)<sup>4</sup>.

La vicenda della Giuliani è seguita e in qualche modo anche guidata dai vari confessori assegnati al monastero e nel 1693, proprio in virtù della particolarità di ciò che racconta di aver sperimentato, uno di loro, il padre oratoriano Umberto Bastianelli, le ordina di scrivere una relazione di tutto quello che le è accaduto di straordinario fino a quel momento, e di tenere per il futuro, giornalmente, un diario puntuale di tutti i fenomeni cui assiste:

L'anno 1693, per ordine del mio confessore, io scrivo tutte queste cose con mia gran repugnanza. [*Diario* I, 171]

Perché il “resoconto mistico” sia più fedele possibile a quanto la santa sperimenta, Veronica ha l'obbligo di scrivere solo nei fogli che le offre il confessore e di non cancellare mai o riscrivere il testo già steso sulle carte, quindi si tratta di una sorta di “scrittura automatica”, anche se in genere non viene effettuata durante i fenomeni mistici, ma a posteriori, alla fine della giornata, allorché la monaca si ritira nella sua cella; e tutte queste circostanze concrete dell'atto materiale della scrittura avranno un peso rilevante e rilevabile all'interno del testo<sup>5</sup>. Le relazioni riferite alla vita precedente si susseguiranno negli anni, e il diario vero e proprio verrà tenuto fino a pochi mesi dalla morte, con il risultato di più di ventimila pagine manoscritte di materiali autobiografici,

---

<sup>3</sup> In particolare parla di queste pratiche Iriarte nell'*Introduzione* a GIULIANI 1981: 59-60.

<sup>4</sup> In IRIARTE 1981: 25-26 (vol. I) si elencano i santi che compaiono nel *Diario* e si mettono in relazione con le letture che poteva aver avuto a disposizione la Giuliani.

<sup>5</sup> Si parla di queste condizioni in cui scriveva Veronica Giuliani in MATTESINI-VIGNUZZI 2000: 309-311.

a noi pervenute pressoché integralmente. Questa messe di scritti, salvo una circolazione molto limitata, rimane sepolta negli archivi del monastero di Città di Castello fino alla fine dell'Ottocento, quando si comincia ad avere l'idea di una pubblicazione, secondo un progetto che, dopo alterne vicende, approda all'unica edizione completa oggi esistente<sup>6</sup>.

Il *Diario* della Giuliani appartiene ad una tipologia testuale non isolata, almeno all'epoca, che potremmo definire ancora in senso lato post-tridentina<sup>7</sup>, in cui la Chiesa promuove attraverso i vescovi e l'apparato del Sant'Uffizio una rigida politica di controllo dei fenomeni mistici che per eccezionalità potessero apparire eterodossi. E Veronica stessa non sfuggirà al controllo del Sant'Uffizio, che la sottoporrà a prove e sanzioni arrivando poi a scagionarla da ogni accusa di eterodossia. Così non era accaduto nel caso di Francesca Fabbroni, monaca benedettina di Pisa, processata alla fine del Seicento per «affettata santità»<sup>8</sup>, e alla fine condannata. A tutto ciò si aggiunge, nel caso del diario della Giuliani, un interesse particolare, non solo a livello mistico-teologico, ma anche più strettamente letterario, tanto da giustificare l'inserimento di alcuni estratti nell'antologia di scrittrici mistiche curata da Pozzi e Leonardi<sup>9</sup>: uno studio di questo aspetto si può trovare in un saggio dello stesso Pozzi e in uno meno recente di Gatti<sup>10</sup>.

In effetti, di fronte agli scritti autobiografici della Giuliani, si potrebbe porre una questione generale sui criteri di appartenenza e sui confini dell'insieme dei testi letterari: in che misura è da ascrivervi un corpus formato da un resoconto cronologico e da una serie di relazioni, scritti per costrizione<sup>11</sup>, certo non destinati né alla fruizione di un pubblico, né tantomeno alla pubblicazione? Si tratta naturalmente di una domanda preliminare assai

---

<sup>6</sup> Si tratta di GIULIANI 1969-1981; le vicende editoriali vengono ripercorse in CAMPANALE 1983 e nell'Introduzione a *Diario*, vol. V.

<sup>7</sup> Del rapporto fra la figura della Giuliani e questo contesto storico-culturale parla Maria Duranti nell'Introduzione (pp. VI-VIII) a DURANTI 2000.

<sup>8</sup> MALENA 2000, p. 245. Sul tema, oltre al citato saggio della MALENA, cfr. PROSPERI 1994.

<sup>9</sup> POZZI-LEONARDI 1988.

<sup>10</sup> Si tratta di POZZI 1987 e GATTI 1922.

<sup>11</sup> Mattesini e Vignuzzi usano a tal proposito i termini "scrittura obbligata" o "scrittura coatta", anche per distinguere il diario e le relazioni dalle lettere e altri scritti, classificati come "scrittura libera" presenti nel corpus veronichiano (MATTESINI-VIGNUZZI 2000, pp. 310-311).

complessa, cui non potremmo in questa sede che dare una sola risposta, quella di adottare il *Diario* della Giuliani come oggetto di analisi letteraria partendo da un discorso di ricezione<sup>12</sup>. Avendo avuto già il nostro testo, che evidentemente è uscito dal circuito originario di non-fruizione, molti lettori, e ponendoci anche noi come lettori di fronte a queste pagine, allora di fatto il testo è potuto entrare all'interno del sistema della comunicazione letteraria. Inoltre, a proposito degli scritti veronichiani, è stato fatto un accostamento puntuale con il romanzo spirituale barocco, genere letterario che da un lato si apre a comprendere ecletticamente stili e generi molto differenti, dall'altro si incentra sull'introspezione psicologica e spirituale dei personaggi<sup>13</sup>.

Per il presente lavoro non è stato possibile l'utilizzo dei materiali autografi e quindi ci si è affidati all'unica edizione integrale esistente, anche se questa presenta una scarsa attendibilità filologica per quanto riguarda i volumi I-IV, in quanto il curatore è pesantemente intervenuto sul testo per rettificare quelli che a suo avviso erano errori formali (e talora anche passaggi oscuri al curatore!) da emendare. Tuttavia per il tipo di analisi da noi condotta ci è parsa questa edizione soddisfacente e affidabile anche nella prima parte. Inoltre per necessità di omogeneità e coerenza interna del materiale analizzato prenderemo in esame solo il diario vero e proprio e non le relazioni autobiografiche, le lettere o gli altri scritti<sup>14</sup>.

## **Il rapporto di Veronica Giuliani con il tempo**

A questo punto possiamo entrare direttamente nello specifico, mirando ad individuare le tipologie temporali presenti nel diario veronichiano. Ma che rapporto ha la monaca mercatellese con il tempo? Secondo Stanislao da Campagnola, la Giuliani ha comunicato nei suoi scritti «il trascendente o l'extra-temporale» attraverso gesti e riti che facevano parte della sua vita quotidiana<sup>15</sup>. Il tempo riveste dunque un ruolo centrale nella rappresentazione del rapporto

---

<sup>12</sup> Potremmo citare a sostegno di ciò l'affermazione di Eco secondo cui «Un testo [...] rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario» (ECO 1983: 50).

<sup>13</sup> Cfr. CITTADINI FULVI: 283-284.

<sup>14</sup> È questa l'edizione del *Diario* curata da Pizzicaria, Fiorucci, Iriarte, citata all'inizio della bibliografia.

<sup>15</sup> STANISLAO DA CAMPAGNOLA 2000: 24.

fra la vita quotidiana e le realtà ultraterrene, come possiamo verificare nel testo seguente:

**Testo 1** (Dal diario del 1698)

Dal primo di dicembre, sino ai 7 detto mi pare di essere stata in un continuo patire. Non ho scritto, perché sono cose solite. Sia benedetto il Signore!

Sento rammarico di non corrispondere a Dio; e parmi conoscere che, ora, sia tempo prezioso per me e che, fra tutte le grazie che Iddio mi ha fatto, questa sia la principale. Non avrei da passare, un momento di tempo, perché è tutto fruttuoso. Io passo giorni e settimane e mesi, e non faccio niente di quello che dovrei fare, per essere corrispondente a quanto Iddio richiede per mezzo dello stato penante in cui mi ha posto. Mi pare delle volte comprendere, ma per breve tempo, che ora io dovrei bandire da me l'amor proprio, i rispetti umani, la troppa cura che ho di me stessa e non avere altro pensiero che fare in tutto la volontà di Dio; non come voglio io, ma come vuole Esso. Mi pare di conoscere l'uno e l'altro; ma non mi risolvo.

O Dio! Vedo passare questo poco di tempo. A me pare eterno; ma vola, come vento.

[*Diario* II, 420]

In questo brano il tempo risulta misura del percorso di vita ma anche misura del percorso scrittoria della Giuliani, con una centralità che fa dire all'autrice che il tempo è «fra tutte le grazie che Iddio *le* ha fatto ... la principale». E parlando del tempo è sempre presente la dicotomia fra eternità e scorrere del tempo: «A me pare eterno; ma vola, come vento», e troviamo inoltre un accumulo di elementi della misura concreta del tempo, come «giorni», «settimane», «mesi».

### **Struttura temporale del *Diario***

Lo spazio narrativo (concreto) del diario corrisponde per la quasi totalità delle vicende narrate allo spazio ristretto del monastero in cui la santa mistica già viveva al momento dell'inizio dell'attività scrittoria, anche se sono presenti dei feed-back in forma di ricordi dell'infanzia e della giovinezza, e riferimenti ad episodi accaduti fuori dal monastero. In questo spazio il tempo è scandito innanzitutto del macro-ciclo dell'anno liturgico, e in secondo luogo dal micro-

ciclo della giornata, con le sue ore, ma più specificamente con le ore canoniche che segnano anche le varie attività prescritte alle monache. Ecco che prendendo come cellula unitaria del testo la pericope, che si riferisce più o meno alla seduta giornaliera di scrittura, si potrebbe parlare di una cornice più esterna, fatta di riferimenti cronologici puntuali indicati in genere in modo asciutto con il solo giorno del mese, posti all'inizio della pericope stessa, e di una cornice interna più articolata, su cui l'autrice dispone i fatti narrati. In questa cornice interna hanno grande rilievo le ore canoniche, che scandiscono la vita all'interno del monastero, e anche le feste religiose, che formano l'anno liturgico. Un esempio di questa strutturazione possiamo trovarla nel diario del 14 settembre 1717, festa della Santa Croce, una giornata che per il valore che riveste dal punto di vista religioso, dà luogo spesso a fenomeni significativi nel diario della Giuliani, e in quello di poco successivo del 17 settembre:

**Testo 2** (Dal diario del settembre 1717)

Alli 14, nella Comunione, parmi che, con brevità, vi fosse la grazia della rinnovazione dei dolori della SS.ma Passione, essendo giorno di croce.

[...]

[*Diario* III,1136].

Alli 17. Questa notte, vi è stata la rinnovazione di tutti i dolori della SS.ma Passione, ed in quel punto, vi è stata anche la rinnovazione dei dolori di Maria SS.ma. Così è stato, questa mattina, mentre mi confessavo; così fu anche, ieri sera, durante la Confessione; e ieri, durante il Vespro.

[...]

[*Diario* III,1136].

Il diario si articola come una galassia testuale attorno a questi punti di riferimento temporali e non è presente nessuna strutturazione logica sovraordinata a questa registrazione cronologica di fatti e riflessioni<sup>16</sup>: la modalità di stesura del testo non consentiva né un progetto d'insieme che

---

<sup>16</sup> A questo proposito i pareri degli studiosi non sono tuttavia del tutto concordi in quanto mentre Iriarte, nell'introduzione a GIULIANI 1981, individua un percorso mistico strutturato attraverso le varie fasi autobiografiche e biografiche della santa (pp. 62-75), in ZOVATTO 2000: 45-46 si descrive il testo piuttosto come un «succedersi vorticoso» di eventi ed esperienze che non hanno una configurazione strutturata e che non si dispongono secondo nessun percorso lineare.

precedesse la scrittura, né una fase di revisione posteriore, o meglio, progettazione e revisione potevano essere limitate alle singole pericopi giornalieri. Forse proprio tale mancanza di altri elementi di strutturazione può aver portato a questa cura scrupolosissima nella determinazione temporale dei fenomeni e dei fatti, sia concreti che spirituali avvenuti alla santa, come possiamo vedere nel testo seguente.

**Testo 3** (Dal diario del mese di settembre 1693)

Alli 17, giorno delle Stimate del padre san Francesco.

[...]

Avendo auto licenza di fare qualche patibolo, per tutta la notte feci l'esercizio degli spini et anco il riposo in essi, per lo spatio di cinque *Miserere*. Feci, di più, la devotione del polverino infocato, et anco portai tre ore il cilitio, con fare l'esercizio della croce e quello della prigione. Questo è quanto io feci la notte.

[..]

Stando facendo questi atti verso Dio, in un subito mi sentii partire da me quelle gran tenebre, e mi venne un poco di lume sopra la propria miseria e il proprio annientamento della creatura e di tutte le cose transitorie di questo mondo.

Mentre stavo nel nulla, sentivami dal più intimo del cuore venire un certo sentimento, ma vivo, sopra l'infinito amore di Dio, il quale mi dava a conoscere quanto deve operare e patire e amare ciascheduna creatura.

[...]

Più si avvicinava la santa comunione, più ansia mi veniva di unirmi tutta a Dio; e non facevo altro che chiamarlo, invitarlo che venisse, perché io non potevo più.

[...]

Con questo mi parve che restassero un poco le tante tentationi ma tanto stiedi combattendo tutto il dì, et il simile ho fatto tre giorni continui. Sia lodato Giesù! Per suo amore tutto è poco. [*Diario V*, 62-64]

La pericope si apre con il riferimento cronologico esatto, che si unisce all'alto valore simbolico della data, essendo proprio la ricorrenza della stigmatizzazione di san Francesco, cioè il ricordo e la celebrazione dell'evento culminante del percorso di imitazione di Cristo del santo patrono dell'ordine religioso di cui faceva parte la Giuliani, in qualche modo meta cui tendeva anche l'itinerario mistico di Veronica, che avrebbe vissuto questa esperienza nel 1697, appena 4 anni dopo. Il tempo appare esattamente commensurabile, ma si tratta di una sorta di "misurazione mistica"; non a caso la durata della penitenza

con le spine, con cui la santa prima si autopunisce e su cui poi si corica, viene misurata con la durata delle preghiere formulari che pronuncia: «cinque *Miserere*». Ma le descrizioni prevalgono sulla narrazione e il tempo tende a dilatarsi in un passato imperfettivo: ecco che, dopo una meditazione che non a caso insiste ancora sul carattere transitorio del tempo, si introduce una proposizione temporale («mentre stavo nel nulla») che accentua l'accadere di eventi nello stesso tempo che sembra quasi essersi fermato. In questa frase è notevole, da un lato, la presenza della coppia antonimica «nulla»/«infinito», dall'altro l'accumularsi di infiniti che indicano l'accadere a-temporale di azioni: «conoscere», «operare», «patire», «amare». Si tratta a nostro avviso di quella dimensione verticale del tempo, dimensione che fa accumulare i fatti nell'istante, che Bachelard trova caratteristica della poesia, definita in tal senso «metafisica dell'istante»<sup>17</sup>.

La frase successiva introduce un'altra figura temporale che potremmo definire «attesa sospensiva», cioè l'espressione dell'attesa di un evento desiderato che si è sicuri che accadrà. La formula conclusiva della pericope, come spesso accade, reintroduce, come in apertura, un riferimento cronologico puntuale, che circoscrive esattamente all'interno del tempo cronologico tutto ciò che è stato riportato in questa porzione di testo.

### **La dimensione “a-temporale”**

All'interno dell'asse cronologico a sviluppo lineare, il testo si apre quindi a rappresentare un altro ordine temporale allorché irrompono scene e riti ad ambientazione escatologica o ultraterrena. A questo proposito possiamo citare ad esempio un brano in cui la mistica descrive l'inferno, fra i quali si è scelto il seguente:

**Testo 4** (Dal diario dell'8 luglio 1697)

[...]

Mentre così dicevo, ero in cella. In un subito mi è venuta certa applicazione ed in questo punto è sonata Nona. Così, vi sono andata e sempre mi ha durato la

---

<sup>17</sup> BACHELARD 1973: 115-116.

medesima applicazione. Dopo di essa, tutte le monache sono andate a tavola, ed io sono restata in chiesa. In un subito mi è venuto il rapimento nel quale mi si è rappresentato davanti il precipizio solito, ma nuovo tormento.

Parevami di vedere, come aria, tante fiamme di fuoco; e tutte venivano alla volta mia e con impeto mi circondavano, come se in un subito dovessero incenerirmi. Ed anche, ad ogni fiamma che mi si accostava, pensavo mi facesse traboccare in quel precipizio. O Dio! Che pena, che affanno ho provato! Sia lodato Iddio! In un subito mi si è impresso al vivo che questo luogo è eterno; e che, mai più, si vedrà Iddio, si godrà di Dio; ma per sempre, per tutta l'eternità, ha da essere questa privazione.

E qui sì che non posso con la penna spiegare il dolore e la pena che ho sentito. Tremavo, temevo, piangevo e gridavo forte: *Signore, pietà, misericordia!* In questo punto sono ritornata in me. Mi son trovata davanti al Santissimo, da me sola. Ero tutta intirizzita, agghiacciata e più morta che viva.

[...]

Dico tutto per far conoscere, se io potessi darla ad intendere, questa sorta di penare. Ma come io la sento e provo, non posso raccontarlo. Vedete, quanto ho detto: non ho detto niente. Sia lodato Iddio!

Oggi, di penitenza, ho fatto l'esercizio degli spini ed ho portato il cilizio. *Laus Deo.* [*Diario* II, 173-174]

Si inizia ancora con una determinazione temporale che ancora la narrazione all'interno del tempo cronologico, su cui si situa un'operazione compiuta dalla protagonista, che viene chiamata con un termine teologico specifico, "applicazione", che nella terminologia usata da Ignazio di Loyola, indica uno sforzo attivo per entrare in comunicazione con Dio<sup>18</sup>. A questa azione segue come conseguenza un «rapimento», cioè si apre uno scenario che ci porta altrove rispetto al luogo concreto della narrazione. Nel gioco delle iterazioni e dei rimandi incrociati che caratterizzano il testo, l'autrice riprende una visione già avuta, quella del «solito precipizio» cioè dell'inferno già indicato più volte nel diario<sup>19</sup>, e anche poco prima nella stessa pericope dell'8 luglio. Nel momento in cui la narrazione non procede più sull'asse degli eventi concreti,

---

<sup>18</sup> Così spiega il termine Iriarte nell'Introduzione a GIULIANI 1981, secondo cui questo termine potrebbe venire a Veronica dei predicatori e confessori gesuiti.

<sup>19</sup> Fra le numerose visioni dell'Inferno presenti nel testo possiamo citare *Diario* I, 177; I, 708; III, 1006-1008; IV, 218.

per scartare su quello delle esperienze mistiche, viene introdotto quasi sistematicamente il verbo «parevami», che costituisce una distanziamento di ciò che non è concreto da ciò che è concreto, una sorta di marchio di riconoscimento dell'evento epifanico<sup>20</sup>. Ma qui la Giuliani si spinge oltre, in quanto vuol rappresentare l'eternità. Il passaggio è molto interessante perché un avverbio temporale che indica istantaneità introduce in una dimensione di a-temporalità: l'inferno come luogo che esiste in eterno e dove la caratteristica fondamentale, la privazione della vista di Dio, ha durata eterna, come viene ribadito con una doppia coppia di elementi sinonimici. L'avverbio «subito» non si riferisce né all'esistenza dell'inferno, né all'apparire della visione, ma alla sensazione dell'eternità dell'inferno, una sensazione che la Giuliani dice «mi si è impressa al vivo».

In questo segmento a-temporale ritornano i procedimenti già osservati a proposito del Testo 3. Il tempo non è più un asse su cui si dispongono linearmente e in successione le azioni, bensì ci troviamo in un punto in cui le azioni si sovrappongono, come se fossero tutte contemporanee (o a-temporanee): nel Testo 3 abbiamo trovato una serie di infiniti, qui una serie di imperfetti, non a caso in entrambi i casi abbiamo forme verbali con valore molto generico dal punto di vista temporale. Questo passaggio molto complesso si accompagna all'ennesima dichiarazione di intraducibilità nello scritto di ciò che sta accadendo. Ciò che “accade” qui, rappresentato sul vettore del tempo cronologico non può che avere valore puntiforme: ed ecco che troviamo la parola «punto» per indicare lo spazio temporale di queste azioni, una sorta di misurazione del tempo che segna il ritorno dal tempo incommensurabile della visione dell'inferno al tempo cronologico.

Inoltre il luogo in cui ricomincia la narrazione concreta non può essere più simbolico, il tabernacolo della chiesa, e risulta sicuramente molto forte l'immagine di Veronica che dice di trovarsi ora «davanti al Santissimo, da sé sola». Le notazioni sullo stato fisiologico contribuiscono a ridare concretezza e spessore temporale alla narrazione (chi è “intirizzito” è rimasto per molto tempo immobile). In chiusura, come se quanto fin qui detto si fosse svolto in

---

<sup>20</sup> Questo fenomeno era stato rilevato anche in ZOVATTO 2000: 69.

un tempo parallelo rispetto a quello cronologico, la Giuliani annota che cosa ha fatto realmente, cioè quali sono stati i fatti avvenuti nel tempo cronologico, un tempo in qualche modo parallelo all'a-temporalità in cui si sono svolte le visioni dell'inferno.

### **Coordinate temporali del discorso “dettato”**

Un'ultima tipologia crono-tipica che si vuol prendere in esame riguarda le parti in cui il diario si presenta come risultato di una dettatura da parte di Maria del testo che la Giuliani scrive. Si tratta di una modalità di scrittura del diario che si manifesta per la prima volta il 14 agosto 1720 e prosegue fino alla fine del diario (1727), che risulta da questo luogo in poi prevalentemente come testo “dettato” con didascalie di commento o di ricordo scritte dalla Giuliani. Ne possiamo trovare un esempio nel testo seguente:

**Testo 5** (Dal diario del mese di dicembre 1720)

[...]

Il 26 fu un giorno tutto di grazie; ma per la mia poca memoria, non so cosa scrivere. *Vergine SS.ma; fate Voi. – Figlia mia, di così: Io Veronica, figlia e professa di Maria Addolorata, ed anche figlia della santa obbedienza, mi sono messa a scrivere per fare l'obbedienza; ma, da me, non ho potuto far niente.* In un tratto mi sono trovata ai piedi di Maria SS.ma, mia cara Mamma, la quale vuole che scriva tutto, e mi dice così: *Figlia mia ricordati che, nel giorno secondo di Natale, il mio Figlio SS.mo ed io ritrovammo, nella tua anima, tutte le grazie che avevamo fatto in te, da piccola, fino ai 60 anni, e scrivi che, in questa notte, sei stata fra tre volte, invitata al convito della eternità, e che in quel punto, il divino amore pigliò dominio e possedimento nell'anima tua. Esso medesimo operava in modo che (era) il modo di Dio stesso; e tu in quel punto sei restata d'accordo colla volontà di Dio, ed accettasti, di buon cuore questo convito; il divino amore ti fece dire così: Signore, eccomi pronta adesso, se così vuole la santa obbedienza e se è il vostro volere; e tu ti sei sentita fermare nell'obbedienza, come appunto uno ti avesse detto, *Qui ti voglio.* Questi è stato Dio medesimo che vuole da te questa uniformità, e vuole che la volontà sua e l'obbedienza siano in te una cosa sola e unite insieme. Tu per conoscere la volontà di Dio, devi sempre obbedire a chi sta in luogo di Dio. E tutto questo fu nel primo invito.*

[...]

Alle 6 ore di notte avesti un altro invito al convito, [...]

La mattina medesima, nella Comunione, subitoché tu avesti in te Dio Sacramentato, sentisti che ti invitò con un comando. [...]

In quel punto, tu facesti uno spoglio di te stessa nelle mie mani, rinnovasti la Confessione; ed io ti promisi la vita eterna, ed in quel punto fu in te un diluvio di grazie. Non te le faccio scrivere, perché le hai scritte altre volte. Qui vi fu un'altra cosa, e fu che io ti feci capire che, per l'avvenire, in specie in questi giorni, vi sarebbe stato un modo senza modo in te; che il divino amore operante nell'anima tua, esso medesimo sarebbe il tuo regolamento; e che tu dovevi uniformarti alle sue opere. Tu mi dicesti; *Maria S.S. ma fate voi per me; sapete che non posso niente*, ti abbassasti nel tuo annientamento, ed in quel punto tornasti ai propri sentimenti, e ti trovasti nel tuo nulla.

«In un tratto, fosti, di nuovo, ai miei piedi; ed io posai la mano sopra il cuore del mio cuore, e dissi: *Figlia questo cuore è mio*, tu non capisti niente; ma ti parve che io dicessi il vero, e restarono in te gli effetti di quel mio tocco. In quell'istante, [...]. Fa punto». [*Diario IV, 374-375*]

Il testo scritto sotto dettatura si presenta generalmente in questa forma, cioè viene introdotto dalla dichiarazione dell'autrice di non capacità di scrivere quello che ha visto e sperimentato per difetto di memoria, con la conseguente richiesta a Maria di ricordare e narrare<sup>21</sup>. Quindi prende la parola direttamente Maria che detta il testo rivolgendosi a Veronica in seconda persona. Il contenuto di queste pericopi del diario, riferite agli ultimi otto anni di vita della Giuliani, si presenta molto denso dal punto di vista mistico e ricco di visioni, che comprendono anche molte parti dialogiche, come appare anche nel brano che è stato scelto ad esemplificazione. Come nei testi visti precedentemente, possiamo assistere ad una combinazione di elementi cronologici molto puntuali, con nessi temporali indicanti simultaneità e contemporaneità fra eventi, e scene in cui l'asse temporale sembra essersi arrestato.

In particolare le notazioni cronologiche riportano qui ad una data (26 dicembre) che fa parte di un ciclo di giorni speciale dal punto di vista simbolico-religioso, in quanto compreso fra la festa di Natale (nascita di Cristo), il compleanno di Veronica (27 dicembre) e il suo battesimo (28

---

<sup>21</sup> In CAPECCI 1983: 103-104, viene individuata come uno dei nodi sostanziali del testo della Giuliani proprio la tensione fra esigenza del mistico di comunicare e indicibilità delle esperienze mistiche.

dicembre). Vediamo ancora come il tempo non sia solo misura neutra della successione cronologica degli eventi, ma innesto delle tappe della vicenda anagrafica di Veronica nel grande ciclo delle feste liturgiche che si rinnova ogni anno. Tale movimento ciclico viene qui accentuato dalla promessa che le grazie speciali ricevute da Veronica in questi giorni si rinnoveranno ogni anno («per l'avvenire, in specie questi giorni»).

L'elemento distintivo più marcato del discorso attribuito a Maria è l'uso prevalente del passato remoto a discapito del passato prossimo, che compare invece ampiamente nel diario. Ci sembra una scelta particolarmente significativa, in quanto si tratta di un racconto fatto da Maria immediatamente dopo i fatti, che, come si dice in apertura di testo, sono stati dimenticati da Veronica.

Dunque il procedimento di *mise en abyme* di ciò che appartiene al piano della narrazione che ha Maria come narratore viene realizzato attraverso una serie di scarti temporali. In primo luogo ciò che difetta al personaggio-narratore Veronica è la memoria, e la perdita della memoria è sintomo normalmente di un intervallo troppo esteso fra il tempo della storia e quello della narrazione. In secondo luogo il narratore vicario, Maria, usa come tempo verbale prevalente il passato remoto, che caratterizza appunto una distanza maggiore fra narrazione e fatti narrati, e introduce un elemento di compiutezza e conclusività dei fatti stessi. Nel penultimo paragrafo, laddove Maria usa il passato remoto per parlare delle visioni appena avvenute («facesti», «rinnovasti», «promisi», «fu»), fa ricorso al passato prossimo per parlare di fatti concreti dei giorni precedenti («le hai scritte altre volte»), che sarebbero in realtà più lontani nel tempo, ma che fanno parte della normale successione cronologica degli eventi.

### **Considerazioni conclusive**

Giunti così al termine di questo primo sondaggio ancora provvisorio e campionario del trattamento delle categorie temporali all'interno del diario di Veronica Giuliani, sarà dato rimarcare la raffinatezza e la varietà dei procedimenti con cui la Giuliani tesse il suo diario in una sorta di ragnatela

temporale, costituita da linee di sviluppo e da nodi di addensamento e non sviluppo lineare. Il tempo, nelle sue due dimensioni “transitoria” ed “eterna” costituisce, secondo le riflessioni della stessa Giuliani, l’elemento che caratterizza la vita sia sulla terra che in cielo. Si tratta della dinamica fra tempo ed eternità da cui parte anche Paul Ricoeur, attraverso le riflessioni di Agostino d’Ippona, per tracciare il circolo che lega tempo e racconto<sup>22</sup>. Alla scansione temporale la Giuliani affida la precisazione del tipo di fenomeno che sta vivendo, sia esso inserito nella successione cronologica di fatti concreti, manifestazione istantanea in cui si sovrappongono in una dimensione atemporale immagini, stati d’animo o situazioni, descritti dalla Giuliani o da Maria come “narratrice supplementare”, o tentativo di descrivere la dimensione del tempo eterno, in cui tendono a coincidere le dimensioni del tutto e del nulla: in altri termini da un lato il tempo risulta essere uno dei temi centrali trattati nel diario, dall’altro il trattamento testuale del tempo appare una delle sfide formali più avvincenti affrontate da Veronica scrittrice, la quale dichiara di sentirsi, appunto, immersa nel tempo e sospinta fra caducità ed eternità: «Sento sollecitarmi perché il tempo è breve e mi avvicino all’eternità» [*Diario* III, 299].

---

<sup>22</sup> RICOEUR 1986: 19-20.

## Bibliografia

Il testo del *Diario* viene citato indicando volume e pagina dall'ultima edizione integrale:

Veronica GIULIANI, *Un tesoro nascosto ossia Diario di S. Veronica Giuliani*, a cura di Pietro Pizzicaria, Oreste Fiorucci, Lazaro Iriarte (solo per i voll. V, VI, VII), Città di Castello, Monastero delle Cappuccine, 1969-1987 (Voll. I-V), Assisi, Porziuncola, 1989-1991 (Voll. VI-VII).

AA.VV., *Santa Veronica Giuliani dottore della Chiesa?* Atti del convegno di studi (29-30 aprile-1° maggio 1978), Città di Castello, Centro Studi S. Veronica Giuliani, 1979.

ASCANI, ANGELO, *Biografia e diario di S. Veronica*, in AA.VV., *Santa Veronica* 1979, pp. 21-35.

BACHELARD, GASTON, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973.

CAMPANALE, P. FRANCESCO, *Annibale Maria Di Francia e santa veronica Giuliani (in rapporto alla pubblicazione del «Diario»*, in IRIARTE 1983 (vol. I): 71-101.

CAPECCI, ANGELO, *Come dire l'indicibile. Note sul linguaggio mistico di santa Veronica Giuliani*, in IRIARTE 1983 (vol. I): 103-134.

CITTADINI FULVI, MARIA GRAZIA, *1697: anno "cerniera" nell'esperienza mistica di Veronica Giuliani*, in DURANTI 2000: 269-301.

DURANTI, LUISA (a cura di), *Il "sentimento" tragico dell'esperienza religiosa: Veronica Giuliani (1660-1727)*, Perugia, Edizioni scientifiche italiane, 2000.

GATTI, CLARA, *Gli scritti di s. Veronica Giuliani. Il dramma di un'anima religiosa*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 79 (1922), pp. 161-218.

GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

S. VERONICA GIULIANI, *Esperienza e dottrina mistica*, a cura di Lazaro Iriarte, Roma, Laurentianum, 1981.

IRIARTE, LÁZARO (a cura di), *Testimonianza e messaggio di Santa Veronica Giuliani*, Atti del Congresso Internazionale di studi su Santa Veronica Giuliani (Roma, Pontificio Ateneo Antonianum, 27-31 ottobre 1982), Perugia, Frate Indovino, 1983, 2 voll.

MALENA, ADELISA, *Esperienze religiose femminili e direzioni ecclesiastiche nella Toscana del '600*, in DURANTI 2000: 243-268.

MATTESINI, ENZO & VIGNUZZI, UGO, *Dall'oralità alla scrittura. Primi accertamenti sulla lingua di Santa Veronica Giuliani «grafomane contro voglia»*, in DURANTI 2000: 303-381.

POZZI, GIOVANNI, *Il "parere" autobiografico di Veronica Giuliani*, in «Strumenti critici», 2 (1987), pp. 161-192.

POZZI, GIOVANNI & LEONARDI, CLAUDIO (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1988.

PROSPERI, ADRIANO, *Diari femminili e discernimento degli spiriti: le mistiche della prima età moderna in Italia*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 1994: 77-103.

RICOEUR, PAUL, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986, vol. I.

STANISLAO DA CAMPAGNOLA, *L'immagine di Veronica tra agiografia e biografia*, in DURANTI 2000: 1-33.

ZOVATTO, PIETRO, *Veronica Giuliani tra esperienza mistica e direzione spirituale*, in DURANTI 2000: 35-107.



## Un mondo alla rovescia: Carlo Gozzi e i suoi amori giovanili riletti attraverso la memoria autobiografica

La scienza ingegnosa del nostro Secolo, che da gran tempo va fiancheggiando, e adulando con molta industria le passioni della umanità, dipendendo da pregiudizj le massime della morale di tanti secoli al nostro secolo anteriori, ha seminata una messe di morale a rovescio [...] ed ha resa la mia povera morale affatto inutile<sup>1</sup>.

Così Carlo Gozzi, l'autore del quale si ricorda quest'anno il bicentenario della morte (1806), deplora nella sua autobiografia l'andazzo dei tempi sullo scorcio del secolo XVIII. Il conte veneziano che ha pubblicato in tre volumi nel 1797 le *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà* viene annoverato di solito tra gli scrittori più retrivi del Settecento<sup>2</sup>. Di nobile stirpe veneziana, Gozzi è stato difensore di una visione e di una morale aristocratica del mondo basata su prerogative contese da chiunque volesse rovesciare privilegi radicati a favore di una società più illuminata. Il mondo nuovo che con la sua «morale a rovescio» scuote fino nelle fondamenta l'intera società politica, sociale e culturale sparge, a detta dell'autore, «de' semi naturali di leggerezza, d'incostanza, di noja, di brama di novità, de' quali abbiamo pregni i nostri cervelli, pullulando cambiano il pensare de' mortali, e cagionano degl'andazzi, che tutte le gomone di tutti gl'arzanali del mondo non frenerebbero nella estensione del loro periodo» (*MI*, p. 373). Una «brama di

---

\* Università di Utrecht (*Universiteit Utrecht*).

<sup>1</sup> CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, edizione critica a cura di Paolo Bosisio, Milano, LED, 2006, 2 voll., p. 414. D'ora in poi, tutti i rimandi alle *Memorie inutili* saranno effettuati nel corpo del testo, tra parentesi, con la sigla *MI*, seguita dalla pagina.

<sup>2</sup> CARLO GOZZI, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Palese, 1797, 3 voll.

novità» alla quale il conte contrappone la sua «povera morale affatto inutile» per dare voce all'ambiguità di un momento storico nello stesso tempo fiducioso e non del futuro.

Nelle sue memorie, di cui a quasi cento anni dalle prime stampe moderne<sup>3</sup> è uscita una nuova edizione a cura di Paolo Bosisio, Gozzi rilegge con la penna autobiografica in mano la propria vita per dare una forma narrativa ai suoi ricordi, più congeniale a quello che egli ne considera ormai il senso autentico; gestendo così una realtà autobiografica come contagio di fattualità e di immaginazione, l'autore sembra voler servire un disegno, senz'altro autocelebrativo, ma anche ideologico, quasi le "scene di vita" levigate dalla sua memoria diventassero finestre aperte su una morale tradizionalista e testimoni di un più generale atteggiamento misoneista, poco disposto ad accomiarsi per sempre dall'antico.

A più riprese, Gozzi si lamenta del «corrotto costume» (*MI*, p. 225) che sta per rovesciare la gerarchia sociale, quella delle classi, naturalmente a partire da quella tra uomo e donna. Nella tradizionale società androcentrica, la subordinazione della donna all'uomo veniva considerata cosa naturale e necessaria; funzionale al vivere civile mentre all'uomo, e soprattutto all'aristocratico, appartenevano tutti i diritti, dall'*ius primae noctis* al serventismo. Nel corso del Settecento tuttavia, le donne divenivano sempre più coscienti dell'ingiustizia di tale posizione subordinata: emergevano femministe *avant la lettre*, quando anche il pensiero dei *philosophes* nel suo essere sovversione sociale si occupava della posizione della donna<sup>4</sup>. Non può stupirci che Gozzi, in quanto difensore dell'etica codificata da secoli, sia molto critico nei confronti di un ceto femminile "indipendente":

Fu dipinto da *pregiudizio* muffato, e barbaro, il tenere astrette le femmine nelle case loro alla vigilanza sopra a' figli, alle figlie, a' servi, a' lavori domestici, all'economia famigliare; e le femmine sbucarono tosto da' loro alberghi sfrenate

---

<sup>3</sup> CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Bari, Laterza, 1910, 2 voll.

<sup>4</sup> Si vedano FRANCO FIDO, *Italian Contributions to the Eighteenth-Century Debate on Woman*, in «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 217-225; MARIA INES BONATTI, *L'educazione femminile nel pensiero degli Illuministi e nei romanzi di Chiari*, in «Annali d'Italianistica», 7 (1989), pp. 226-241.

come le antiche Baccanti, e gridando, libertà libertà, imbrogliarono tutte le strade, scordando figli, figlie, servi, lavori, ed economia, e colla testa fumante, unicamente occupata nelle mode, nelle emulatrici frivole invenzioni, nel profondere per l'appariscenza, ne' spassi, ne' giochi, negl'amori, nel civettare, abbandonate a' loro capriccj, fomentati da' lor consiglieri filosofi. I mariti non ebbero più coraggio di opporsi alla desolazione del loro onore, delle loro sostanze, delle loro famiglie, del mal esempio alla figliolanza, per timore d'esser macchiati dal vocabolo *pregiudizio* (MI, p. 369).

L'autore guarda con molta diffidenza la liberazione delle donne che dietro consiglio dei *philosophes* danno libero sfogo alla «leggerezza (e) (l')incostanza»; si fanno delle Baccanti, donne frivole e capricciose che suggellano la corruzione morale della società. Nelle memorie il conte accenna a più riprese e in occasioni diverse alla donna corrotta che scorda «figli, figlie, servi, lavori, ed economia»; con una specie di nostalgia, invece, egli parla ad esempio delle donne montenegrine:

Mi piacque vedere le femmine dette Montenegrine. [...] Sono mogli, e vere schiave degl'uomini. Si inginocchiano, e baciano loro la mano ogni volta che gli incontrano, e tuttavia mostrano contentezza del loro stato. Sarebbe necessario che alcuni Montenegrini venissero a temperare alquanto il costume tra noi un pò troppo differente (MI, pp. 243-244).

Vorrei dimostrare che nelle *Memorie inutili* l'autore gestisce anche alcune "scene" della sua vita, a difesa di un'ideologia androcentrica, secondo la quale la donna dovrebbe rientrare nella sua posizione subordinata. A questo scopo, egli non solo attacca la donna corrotta «illuminata», ma anche quella nobile e depravata. Vedremo come nel racconto dei tre amori giovanili, Gozzi provi a giustificare l'utilità e la legittimità dell'ordine patriarcale e codificato quando egli dimostra che il rovesciamento di tale ordine è deleterio. Invece di parlarne ipoteticamente, l'autore crea in tre quadri un mondo alla rovescia e dà a questo mondo ribaltato la possibilità di funzionare. «Generosamente», il conte dà il potere alle donne, con tutte le responsabilità che questa insubordinazione femminile comporta. Prima di addentrarci in questo settecentesco mondo

rovesciato, alcune considerazioni sul conservatorismo di Gozzi, la sua autobiografia e il posto che gli amori giovanili occupano nel libro.

### **Carlo Gozzi e le *Memorie inutili*: un conservatore progressista**

Del conte Carlo Gozzi (1720-1806) si ricordano di solito le *Fiabe teatrali*, scritte quasi per scommessa a Venezia (1761-1765) in accanita rivalità con il teatro di Goldoni, tra cui *L'amore delle tre melarance* (1761) e la *Turandot* (1762), entrambe musicate durante il Novecento rispettivamente da Prokof'ev (1921) e da Puccini (1926). Il teatro gozziano prende le mosse da un atteggiamento misoneista, secondo il quale la tradizione, come quella della commedia dell'arte non va respinta, ma integrata nelle innovazioni. La difesa della tradizione quindi, sia in letteratura che in ambito socio-politico, non va letta in chiave di mera e unilaterale avversione per il nuovo, ma piuttosto di una diffidenza circa l'utilità dei nuovi principi illuministici.

Così anche le *Memorie inutili* sono su vari aspetti di stampo misoneista. Non può stupire che lo spunto iniziale da cui scaturirono le memorie sia riconducibile a una polemica personale – amorosa – che nel contempo testimonia il polemico scontro tra due ideologie opposte. In reazione a un libello (1779) contro il governo veneto e contro Gozzi, scritto dal nobiluomo Pier Antonio Gratarol, un segretario del Senato rinomato per le idee innovatrici in ambito di cultura e politica, Gozzi avviò la sua difesa componendo in varie fasi tra il 1780 e il 1797 le *Memorie inutili*. Va aggiunto che Gratarol era anche il rivale in amore di Gozzi, essendo entrambi invaghiti dell'attrice Teodora Ricci.

Per quanto l'affare Gratarol occupi una larga messe di pagine delle memorie, l'autobiografia gozziana non parla della Ricci in un modo che sarebbe congeniale alla memorialistica “romanzesca”, cioè mettendo in luce avventure rocambolesche tra lui e l'attrice, ma è soprattutto l'intento polemico e autodifensorio a dare il taglio alla scrittura. Ricordiamo a questo proposito che l'autobiografia di Gozzi si impone nel novero della “autobiografia romanzesca veneziana” per il gusto tardosettecentesco sensibile all'impianto del romanzo, incline a “romantizzare” e a “spettacolarizzare” la vita, in contrapposizione alla

patina più razionale delle autobiografie “intellettuali” della prima metà del secolo.

Tuttavia, Gozzi sembra non cedere subito all’osmosi tra autobiografia, romanzo e teatro, così caratteristica di autobiografie veneziane a lui quasi contemporanee, tra cui quelle di Casanova, Goldoni e Da Ponte. Probabilmente questo riserbo nei confronti dell’avventura amorosa, un tema strettamente connesso alla nuova voga romanzesca – le interferenze tra i generi investono soprattutto la vita privata e sentimentale – si spiega tramite l’atteggiamento misoneista del conte, che era avverso alle innovazioni letterarie, tra cui spicca il successo del romanzo, un genere assai proficuo nella Venezia del tempo. Di fronte al capovolgimento dei costumi che la nuova filosofia stava propagando, l’autore spesso assunto a simbolo del conservatorismo finesettecentesco, inserisce nella sua autobiografia una quantità infima, paragonata a un Casanova, di storielle d’amore, ad essere precisi solo tre. Vorrei dimostrare che esse, piuttosto di essere un atto di indulgenza, si presentano come sfida alla morale nuova.

### **Gozzi e gli amori giovanili**

Il terzo volume delle Memorie inutili contiene i tre capitoli dedicati agli amori giovanili: Storia del mio primo amore d’un fine inaspettato (II, 47), Storia del mio secondo amore con meno platonismi, e d’un fine più comico del primo (II, 48) e Storia del mio terzo amore, che quantunque sia storia, dò licenza alle femmine di considerarla favola (II, 49). Perché Gozzi inserisce queste tre “romanzesche” storielle d’amore, così simili quanto alla struttura e al contenuto a quelle presenti abbondantemente ad esempio nell’*Histoire de ma vie casanoviana*? La nostra ipotesi è che tramite un’immedesimazione nella morale “nuova” Gozzi voglia rendere palesi le lacune e le imperfezioni di tale approccio. Sembra quasi che in extremis egli asseconi, sia sul versante formale che su quello contenutistico, la nuova tradizione romanzesca per ingaggiare un discorso ben più generale, quello dell’inefficienza del progettato mondo nuovo e così il racconto degli amori giovanili diventerebbe una specie di terreno di

prova per l'etica nuova, quasi a voler rallentare l'ormai inevitabile occaso della società e della morale del vecchio regime.

A questo proposito importa considerare il fatto che i tre raccontini, scritti da Gozzi in età ormai matura, non vengono inseriti nella sequenza cronologica degli avvenimenti. Nei primi capitoli della sua autobiografia lo scrittore ci fornisce un canonico resoconto della famiglia, dell'educazione, del periodo militare in Dalmazia – dove visse due degli amori giovanili – e della vita a Venezia, ma tace i suoi tre amori. È un silenzio che parla dato che a più riprese Carlo annuncia la storia di tali esperienze amorose, creando così la tipica *suspense* romanzesca, uno degli artefici volto a tener viva l'attenzione dei lettori<sup>5</sup>:

[...] gl'amori miei essenziali cominciarono nella Dalmazia ne' diciott'anni circa dell'età mia, e terminarono nell'Italia in su' venticinqu'anni circa di cotesta mia età [...]. Riservo ad un capitolo separato le memorie de' miei affetti, e di ciò che appresi amando dagl'idoletti adorati (*MI*, p. 245).

Il resoconto rimane quindi sospeso fino agli ultimi capitoli quando Gozzi decide di adempiere la sua promessa raccontando le tre storie una dopo l'altra, in un blocco granitico, quasi fossero le sue tre concupite melarance che, come il principe Tartaglia nella omonima fiaba egli riesce ad aprire solo dopo un lungo percorso pieno di peripezie, svelando il loro arcano *in extremis*. Per quanto siano poche le pagine romanzesche – mentre invece uno dei tre tomi è quasi interamente dedicato all'affare Gratarol/Ricci – Gozzi le strappa dal percorso cronologico per riunirle in posizione di grande rilievo. Come un *dulcis in fundo* o piuttosto *in cauda venenum*, Gozzi autobiografo rovescia l'ordine prestabilito da secoli per far vedere come questo mondo alla rovescia finisca per autodistruggersi.

La vicenda del primo amore, come anche del secondo, si svolge in Dalmazia, dove Gozzi trascorre un triennio militare. La protagonista del raccontino è una ragazza diciannovenne, la seconda di tre sorelle che abitavano

---

<sup>5</sup> Si vedano FRANCO FIDO, *Topoi memorialistici e costituzione del genere autobiografico fra Sette e Ottocento*, in «Quaderni di retorica e poesia», 1 (1986), pp. 73-85; ANDREA BATTISTINI, *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna*, in «The Italianist», 17 (1997): Supplement, *Italian Autobiography from Vico to Alfieri (and beyond)*, a cura di John Lindon, pp. 7-22.

di fronte alla casa di Gozzi. Frugando nel cassetto dei ricordi giovanili, il conte ci narra la storia del suo primo amore come se lui si trincerasse dietro le quinte della vicenda, succube del fascino femminile. Nella ricostruzione narrativa e mnemonica, Gozzi dà l'impressione di partecipare alla storia del primo amore senza assistervi di propria volontà e iniziativa: sarà la ragazza ad essere intraprendente. Gozzi respinge ogni responsabilità, l'attrazione verso le donne gli capita come capita a tanti altri, è la natura dell'uomo da cui è impossibile esimersi:

Siccome sono un uomo, ebbi la simpatia medesima che hanno tutti gl'uomini per le femmine. Appena giunsi a comprendere la differenza del sesso, differenza che si comprende assai pertempo, le donne mi parvero una specie di Deità terrene (MI, p. 866).

Il suo schierarsi con il genere umano serve a introdurre il tema della propria innocenza e della ineluttabilità del destino. Egli dichiara di raccontare il primo amore proprio «per avvertire l'inesperienza de' giovinetti» (MI, p. 868): il conte vuole metterci in guardia contro la leggerezza e l'incostanza della donna. Indossando le vesti della vittima non responsabile, l'autore si cela dietro uno scopo educativo e, più in generale, dietro la maschera di qualsiasi uomo.

Degna di una scena teatrale, e a riprova di quanto l'immedesimazione nella letteratura romanzesca sia anche formale, Gozzi ci presenta l'esordio del primo amore tramite un *topos* letterario – romanzesco – che egli adopera a modo suo per mettere subito in risalto la sua innocenza. Il tema dell'amore che nasce attraverso una finestra, un *topos* frequentatissimo nella letteratura amorosa, viene ripreso da Gozzi in modo che serva a sottolineare il carattere involontario, almeno da parte sua, dell'incontro. Infatti, Carlo non cerca deliberatamente l'attenzione delle tre sorelle: «Io non vedeva quelle tre Ninfe che per accidente nell'aprire una finestra su cui mi lavava le mani, e quando le loro finestre erano aperte, ch'erano aperte di rado» (MI, p. 868). Casualmente – «per accidente» – Gozzi vede quindi la seconda sorella, e sarà lei, non lui, a sedurlo con gli occhi:

Notava però la seconda sorella diavoleto, che ogni volta ch'io apriva la mia finestra per lavarmi le mani, ella apriva immediatamente la sua per lavarsi le mani nel punto ch'io lavava le mie mani, e che salutandomi abbassando il suo bel capo fissava poscia in me i suoi begl'occhi neri in un contegno come d'astrazione, e con un certo languore da poter lusingare un ragazzo (*MI*, p. 869).

Gozzi, che sembra voler lavarsene le mani, parla di sé in terza persona, quasi non si trattasse di lui, ma di un «ragazzo» qualsiasi, prototipo per tutti i maschi. Per caso o di proposito, Carlo, a suo dire, si tiene stretto «ad una grave indifferenza» (*MI*, p. 869) nei confronti della seconda sorella e nemmeno con le altre egli dimostra intraprendenza: se loro lo salutano, Carlo ricambia esattamente nella stessa maniera: «Mi salutavano con un decente abbassare di capo, ed io corrispondeva con altrettanta decenza, e serietà» (*MI*, p. 869).

La seconda sorella «diavoletta» invece non si accontenta dell'«altrettanto» e decide di mandargli un cenno più tangibile: un garofano. La ragazza glielo fa portare da una donna che stira di solito la biancheria di Carlo. Grande è lo stupore di Gozzi quando riceve il fiore posato accuratamente in un canestrino sulle sue camicie stirate. Oltre a poter vederci un rovesciamento dell'abitudine dell'uomo a fare regali alla donna, il garofano è un fiore caricato di forte simbologia, associato di solito alla Vergine Maria, quasi la ragazza fosse troppo assetata di offrire la sua verginità. Comunque sia, fatto sta che è la ragazza a prendere l'iniziativa: lei (si) offre, lui accetta. Gozzi sta creando un mondo alla rovescia dove invece degli uomini sono le donne a fare la prima mossa. Della donna, nella società tradizionale subordinata all'uomo, egli presenta un'immagine «insubordinata» e intraprendente come specchio della sovversione sociale e di un possibile matriarcato; dell'uomo invece, egli dà un ritratto ridotto al rango di spettatore.

Il cuore di Carlo si intenerisce davanti alle premure della presunta vergine anche se egli prova a tener duro: «Cominciai a non più lavarmi le mani sulla finestra per fuggire dal raggio de' suoi occhi ladroncelli» (*MI*, p. 869). Grazie a uno stratagemma, la ragazza riesce a far entrare Carlo in casa sua. Seguono momenti di delicatezza e la ragazza, ovviamente lei, gli dichiara il suo amore. Tra ulteriori varie peripezie, durante le quali sarà – ad esempio – la ragazza,

ovviamente, a chiedere mentre i due camminano sulle mura della città – «lasciami vedere il tuo alloggio» (*MI*, p. 873), essi finiscono per consumare l'amore. La giovane si vede costretta a svelare che non è più in possesso di «quel fiore che tanto è pregiato» (*MI*, p. 874) per cui aveva già offerto il garofano in quanto *Ersatz*.

Un giorno, Carlo deve partire per una missione militare di quaranta giorni che «parvero quarant'anni» (*MI*, p. 875) dove la cifra biblica sembra simboleggiare un periodo di prova e ravvedimento. Al suo rientro, quando egli scopre che la ragazza ha avuto «commercio essenziale» (*MI*, p. 876) con un altro uomo, Carlo rimane sbalordito, soprattutto ripensando alla terribile scena di addio e ai giuramenti di fedeltà alla sua partenza. Carlo scopre quanto le mosse della ragazza fossero dettate da una leggerezza: l'amore era eterno finché è durato. Anche quando ella prova nuovamente a discolarsi, ribadendo che l'ha fatto su richiesta di sua sorella al fine di ottenere due staia di farina, Gozzi resta fermo nella sua intransigenza e la lascia con ambigua generosità facendo «pianamente cadere nel più bel seno che (lui) abbia veduto» (*MI*, p. 877) i pochi ducati che gli rimanevano: un gesto di munificenza eloquente se si considera che per l'aristocratico Gozzi i soldi non hanno valore, ma sono il simbolo della nuova società corrotta, ad indicare anche la mercificazione dell'amore. Scrivendo «volsi le spalle fuggendo» (*ibid.*), l'autore sembra con questa lauta mancia dare le spalle al nuovo mondo, dopo aver fatto vedere in che cosa consiste la cosiddetta morale nuova, con l'esempio della donna al potere – «la (sua) tiranna» (*MI*, p. 876) – che sventa ogni sentimento addirittura per la farina, anche se poi tutto, come la farina del diavolo, se ne va in crusca. Il mondo alla rovescia, con la sua leggerezza e frivolezza, non funziona come dovrebbe.

Dopo la ragazza della farina, nella seconda storia d'amore appare la ragazza dello zeppo, un'altra immagine di donna "tiranna" quanto insubordinata. Come nella storia precedente, Gozzi crea un mondo alla rovescia con esito infausto. Di nuovo nasceranno fucosità amorose dietro iniziativa di una ragazza la quale finirà per ingannare Carlo. Adesso è la volta di una dalmata tredicenne adottata come «figlia d'anima» (*MI*, p. 878) da una

coppia di commercianti nella casa della quale Gozzi e il suo amico hanno preso in affitto due stanze. La ragazza, che sembrava così innocente, aiuta Carlo a vestirsi e a pettinarsi prima degli spettacoli teatrali dove egli si esibisce da servetta:

Una sera dopo avermi acconciate le chiome da Luce, m'appiccò improvvisamente tre o quattro de' più bei baciozzi del mondo. Mi sorpresi, ma la credeva tanto innocente, che giudicai ch'ella s'immaginasse di baciare un'altra ragazza essend'io vestito da femmina (*ibid.*).

Come nella storia precedente, anche qui è la ragazza a prendere l'iniziativa e ben presto la sua innocenza sarà smentita dai baci che si ripetono ogni sera in scene che non possono non ricordare la Bettina casanoviana. Continua la sua intraprendenza quando ella chiede a Carlo di lasciare la porta della sua camera socchiusa durante la notte, una proposta a cui Gozzi sembra assentire con curiosità:

Che mai vorrà dirmi questa piscia a letto, diceva tra me? La curiosità, e anche qualche inclinazione che sentiva per quel spiritello, che alla mensa, e per la casa aveva un contegno da Santa Rosa, mi fece lasciare l'uscio socchiuso (*ibid.*).

Durante una di queste visite notturne, la ragazza, ovviamente lei, si dichiara: «Tu sei un giovinetto, che mi piace; ti sono innamorata morta» (*MI*, p. 880). Seguono «battaglie d'amore notturne» (*ibid.*) – sulle quali Gozzi dice di essere obbligato a «stendere la (sua) cortina» (*ibid.*) – ogni volta che la ragazza, ovviamente lei, «dava l'ordine in secreto, non giornaliero, ma con frequenza di lasciar l'uscio socchiuso» (*ibid.*). Tuttavia, l'incantesimo di Carlo sarà sciolto ben presto dalla «fraschetta» stessa (*ibid.*). Il padre protettore che sospetta sua figlia adottiva di avere rapporti con un ragazzo attacca con un fragile spaghetti uno zeppo al finestrino, accanto alla «casta cella» (*MI*, p. 881), dove egli suppone che il ragazzo entri la notte. Segue una scena teatrale: una notte che la ragazza non ha chiesto di lasciare la porta aperta, tutta la casa sussulta nel sonno al baccano di uno zeppo che ruzzola dalla scala:

S'è rilevato, che non solo quella modestina accettava delle notti il giovane per il tetto, ma che molte delle notti ella discendeva pianamente tutte le scale, apriva l'uscio della strada, e si godeva, non so quanti maschi in una cantina a pian terreno (*MI*, p. 882).

Il protagonista, raccapricciato, decide di non voler più vederla. Con la seconda storia d'amore Gozzi ci offre un altro quadro di vita che svela i limiti del mondo nuovo attraverso un'immedesimazione in una morale a rovescio: la leggerezza in amore è secondo lui il risultato di una morale corrotta.

Anche nella terza storia d'amore, ambientata nella città lagunare, sulla quale per brevità siamo costretti a stendere una cortina, avremmo trovato lo stesso schema: la donna intraprendente ma volubile che inganna l'uomo. Infatti, una veneziana diciassettenne, maritata (e presto vedova) seduce Gozzi per tradirlo poi con un suo amico. Anche qui è la donna "tiranna" a corteggiare l'uomo ed è Gozzi a subirne il fascino e a nascondersi sotto il velo esemplare del fermo precettore.

È la fede delle femmine «Come l'araba fenice: / Che vi sia, ciascun lo dice; / Dove sia, nessun lo sa», sostiene il cinico Don Alfonso in *Così fan tutte*. Sembra quasi che Gozzi, attraverso tre scene teatrali della sua vita, abbia voluto aggiungere le sue "tutte" esprimendo in questo modo la sua diffidenza circa il dominio femminile. Con i tre raccontini d'amore, lo scrittore ha fornito una specie di "prova vivente" della necessità del mantenimento dell'ordine sociale facendo vedere che il rovesciamento di tale ordine, con la creazione di un mondo alla rovescia dove dominano le donne indipendenti e insubordinate, porta al fallimento e si dissolve sotto la corruzione morale, l'infedeltà e la leggerezza. In realtà, è quindi Gozzi autobiografo il vero regista che domina i tre raccontini, mentre il personaggio Gozzi subisce il potere delle donne, ma solo per far vedere che il potere nelle mani muliebri è cosa pericolosa.

Circa la storia del terzo amore, l'autore sostiene che «il Boccaccio avrebbe potuto formare una buona novella» (*MI*, p. 883), magari ripensando alla donna «mobile» dell'introduzione al *Decameron*, che non può non ricordare i versi di Petrarca:

Femina è cosa mobil per natura,  
Ond'io so ben ch'un amoroso stato  
In cor di donna picciol tempo dura<sup>6</sup>.

Parole che potrebbero essere di Gozzi, per cui – quasi in un *topos* addomesticato - la donna è mobile, qual “farina” al vento...

---

<sup>6</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, clxxxiii, 12-14.

SAVERIO CARPENTIERI\*

## Passato e presente nell'opera di traduzione di Melchiorre Cesarotti

La figura di Melchiorre Cesarotti è sicuramente una delle più prolifiche e complesse della letteratura italiana della seconda metà del Settecento<sup>1</sup>. Un personaggio in bilico tra il desiderio di modernità e nello stesso tempo la fedeltà e la passione per la tradizione classica. Nel presente intervento mi occuperò di alcuni aspetti in relazione al significato e al ruolo della traduzione nell'opera di questo autore.

Tradurre è per Cesarotti in primo luogo effettuare un'esplorazione del passato e del presente alla ricerca di una possibilità d'ampliamento della lingua poetica, arricchendola di forme e di modi suggeriti dall'opera originale. Il suo percorso è caratterizzato costantemente dal rapporto multiforme e ambivalente fra l'adesione al modello della tradizione classica e la spinta verso nuove forme di produzione intellettuale. Grazie ad un accentuarsi dell'interesse da parte della

---

\* Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Austria.

<sup>1</sup> Per quanto riguarda delle prime informazioni generali sulla figura di Melchiorre Cesarotti si rimanda a: VITTORE ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti)*, Roma-Milano, Loescher, 1894; GUIDO BALDASSARRI, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici. Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1987; EMILIO BIGI, *Dal Muratori al Cesarotti, Parte IV, (Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento)* Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960; ID., *Le idee estetiche del Cesarotti. Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Torino, Loescher, 1958; WALTER BINNI, *Cesarotti e il Preromanticismo italiano*, in «Civiltà moderna», XIII (1941), pp. 403-412; ID., *Cesarotti e il Preromanticismo italiano*, in «Civiltà moderna» XIV (1942), pp.1-44; ID., *Le traduzioni preromantiche e l'Ossian di Cesarotti*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 647-72.

GAETANO COMPAGNINO, *Il gusto modernista di Melchiorre Cesarotti*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, 6, II, *Il Settecento*, Bari, Laterza, 1974, pp. 612-32; GIULIO MARZOT, *Il Gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1949; MICHELE MARI, *Momenti della traduzione tra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994; GIULIO NATALI, *Il Settecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, parte II, Milano, Vallardi, 1950, pp. 1176-81.

critica letteraria intorno a questo personaggio negli ultimi anni<sup>2</sup>, si è potuta restituire di Cesarotti un'immagine più completa, di autentico mediatore tra culture ed epoche, interprete e ricodificatore della lingua, seguace di un suo progetto/passione, quello di raggiungere una nuova definizione semantica e un nuovo valore storico della parola.

La traduzione è un'attività che Cesarotti pratica sin dagli anni giovanili; già dal 1755 il giovane abate si cimenta come traduttore e mette in scena alcune tragedie di Voltaire. Da quest'esperienza derivano probabilmente le versioni del *Maometto* e della *Morte di Cesare*, stampate nel 1762.

La scelta voltairiana non è casuale; essa rappresenta il rifiuto a una dipendenza dai modelli del teatro classico. Le traduzioni delle tragedie vengono accompagnate anche da due scritti teorici (*il Ragionamento intorno al diletto della tragedia* e *Il Discorso sull'origine e i progressi dell'arte poetica*) che introducono alcuni motivi fondamentali del pensiero critico di Cesarotti<sup>3</sup>.

Nel primo scritto si sostengono idee come la compassione irrazionale per la sorte dei personaggi e il piacere razionale derivante dall'insegnamento morale che la tragedia ci dispensa. Un compromesso, fra processo psicologico fondato su effetti patetici e attiva coscienza critica, fra culto della natura spontanea e riflessione pacata sul valore dell'arte drammatica, in una parola fra razionalismo e sensismo.

Nel secondo *Ragionamento*, che verte sull'*arte poetica*, egli dichiara illegittima ogni regola o precetto che pretenda di ingabbiare la poesia entro determinati schemi. Un vero *genio* poetico, per Cesarotti, elabora in modo soggettivo e guidato dal suo istinto, e non dall'immutabile e ossequioso rispetto verso i classici. Nello stesso anno (1762) Cesarotti viene a conoscenza tramite l'amico Sackville dei *Poemi di Ossian*, il mitico guerriero e bardo del III secolo d. C. che James Macpherson dichiarava fosse il vero autore di "antichi" poemi gaelici; in

---

<sup>2</sup> Tra il 2001 ed oggi hanno avuto luogo due importanti convegni sulla figura di Cesarotti e sul ruolo della traduzione alla fine del Settecento. Sarà interessante consultare gli atti relativi ai convegni: *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Ist. Cisalpino, Milano, 2002 e *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Lecce, Congedo Ed., 2005.

<sup>3</sup> In MELCHIORRE CESAROTTI, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1945-46.

esso Cesarotti vede un luminoso e concreto esempio di questa poesia ideale. Testimone di questi suoi entusiasmi e di queste sue idee, ancora più dei trattati e delle osservazioni critiche sarà la corrispondenza epistolare. Attraverso *l'Epistolario*, in forma di brevi osservazioni, suggerimenti, consigli, giudizi rapidi, in un certo senso meno rivoluzionari di una serie di trattati sistematici, questo intellettuale opera attivamente nel rinnovamento e nella sprovvincializzazione del gusto della seconda metà del Settecento.

Un esempio interessante è reperibile in una lettera a Michele Ryklof Van Goens (1748-1810), professore di greco all'università di Utrecht e per un periodo di tempo interlocutore frequente del nostro; in questa lettera Cesarotti, dopo essersi lamentato delle fatiche polemiche con altri intellettuali italiani, in particolare con l'abate fiorentino Giovanni Lami, cita le traduzioni di Voltaire e comunica al Van Goens che gli spedisce tra le altre cose anche la traduzione dei *Canti di Ossian*.

Dal testo:

A questo libricciuolo aggiungo la traduzione delle Poesie del gran Bardo Caledonio. Confesso che quest'opera mi costò molta intenzione di spirito, e che ho qualche tenerezza per essa. La traduzione delle Tragedie di Voltaire non è che una cosa fatta per passatempo in età assai giovanile, né io l'ho pubblicata che in grazia dei Ragionamenti, e per far un atto d'omaggio a quel genio di Francia, coll'occasione che Goldoni s'avviava colà. Quella di Ossian è un'opera di tutt'altro lavoro. Ne attendo da voi un libero e sincero giudizio sí della Traduzione che delle Osservazioni, le quali tra noi hanno fatto andare in furore tutti i fanatici partigiani d'Omero. Bramerei molto che aveste l'originale inglese per esser in caso di confrontarlo. Era mia intenzione di proseguire questa fatica col tradurre il secondo Tomo delle Poesie di Ossian uscite alla luce un anno dopo del primo: ma un onorifico impaccio sopraggiuntomi due mesi fa, mi costringe ad abbandonar questo disegno. Voi dovete sapere ch'io sono stato eletto Professore di lingua Greca ed Ebraica nell'Università di Padova. Il Senato Veneto nell'onorarmi di questo impiego ha piuttosto condisceso a qualche felice speranza di me concepita di quello che abbia premiato un merito reale comprobato dall'esperienza, specialmente riguardo alla seconda delle due lingue. Confesso ch'io sono assai leggermente iniziato nei venerabili e noiosi misteri

della lingua santa, e che ho intrapreso di fresco questo studio più in vista del mio stabilimento che del mio genio<sup>4</sup>.

La traduzione della raccolta *Fragments of Ancient Poetry*, attribuita inizialmente ad Ossian, mitico bardo vissuto nel III secolo d.C., ma in realtà un falso ad opera del poeta scozzese John Macpherson, che spacciò per traduzione dal gaelico ciò che erano sue poesie composte negli anni Sessanta del diciottesimo secolo, porterà Cesarotti ad un elevato grado di notorietà a livello nazionale ed europeo. Anche a causa del clima culturale in cui si inserisce, il libro, portatore di una nuova sensibilità poetica, già proiettata in una visione preromantica, ha una risonanza molto vasta nella cultura della fine del Settecento e della prima parte dell'Ottocento<sup>5</sup>. Su questo ampio fenomeno la critica letteraria successiva si è espressa in modi del tutto controversi, se si considera ad esempio il giudizio di Croce che liquidava l'argomento definendolo «semplice aneddoto di come gli uomini possano, sotto l'impero di talune illusioni, accendersi per l'inesistente». Michele Mari nel saggio citato in nota *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*<sup>6</sup> del 1961 sottolinea che la fortuna di questo testo potrebbe essere interpretata considerando il fenomeno come «una febbre adolescenziale attraverso la quale la cultura letteraria moderna doveva necessariamente passare nel suo processo di crescita». Ossian è l'occasione giusta che fa esplodere in quel momento il bisogno di una letteratura più consona con i tempi. «Macpherson – scrive ancora Mari – aveva offerto al Settecento la possibilità di amare un testo “omerico” senza più imbarazzi di gusto e finalmente in pace con la propria educata coscienza»<sup>7</sup>.

Il Cesarotti è perfettamente consapevole del carattere innovativo che potrà avere il testo che lui ha appena tradotto e delle polemiche che potrà scatenare nel dibattito della cultura letteraria in Italia. Pur tuttavia non esita a

---

<sup>4</sup> Dalla lettera a Michele Van Goens, in *Opere scelte*, cit., pp. 269-270.

<sup>5</sup> Si veda a proposito di ciò il testo: MICHELE MARI, *Appunti sulla voga ossianica in Europa* in ID., *Momenti della traduzione tra Settecento e Ottocento*, cit. In esso Mari riporta una serie di giudizi formulati in seguito all'esplosione «di questa vera e propria moda culturale difficile da spiegare e da comprendere in tutta la sua profondità».

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 152.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, p. 155

distaccarsi dalle polemiche interne per cercare un confronto a livello europeo, in un'ottica illuminista più orientata ad un ambito sovranazionale.

Attraverso la traduzione di questo testo Cesarotti contribuisce in un certo senso ad un allargamento della coscienza critica e ad una nuova accezione della sensibilità e dell'interesse. La sua traduzione alimenta tuttavia l'accesa polemica in atto in Italia tra *preromantici*<sup>8</sup> e *classicisti* sulla questione della validità poetica delle opere straniere contemporanee e sul senso di accoglierne le forme e le tematiche nella nostra letteratura. In tal campo la posizione di Cesarotti è sicuramente tra le più aperte e feconde.

Ancora una volta in una lettera di qualche anno più tardi (1778), in questo caso a Saverio Mattei (calabrese, esperto di lingue orientali e docente all'università di Napoli), il nostro fa presente che:

Del resto, non mi crediate punto più parziale de' moderni, che degli antichi. Io mi pregio in queste materie, della perfetta neutralità; e se talora sembro un po' più sensibile a' difetti che alle virtù dei Greci questo non è che per l'odio che mi destano i nostri miserabili critici, che esaltano costantemente gli antichi a spese de' moderni e rinnegano il buon senso per trasformare in pregi anche i loro vizi<sup>9</sup>.

Una posizione ancora più netta viene sostenuta nella lettera a Clementino Vannetti, scrittore roveretano dell'epoca, devoto al culto degli autori latini e in contrasto con le tendenze di Cesarotti, del 1780. Cesarotti scrive:

Approvo molto ch'ella si proponga di estendere la sua censura poetica all'altra classe di difetti che avvilisce il Parnaso italiano. Non è però mestieri che io le additi o i componimenti o gli autori. Oltreché io amerei piuttosto la critica ideale che la personale, i vizi accennati si trovano sto per dire in quasi tutte le opere dei Poeti Italiani che si piccano di conservar intatto il buon gusto nazionale. La servile imitazione, la superstizion della lingua, la scarsezza dell'idee, la timidezza eccessiva nello stile, l'abborrimento a tutto ciò che sente di novità o d'arditezza anche la più felice, sono i caratteri dominanti dell'Italianismo, e se volessi citar dei nomi, Venezia, Padova, Verona, per non estendermi più oltre potrebbe somministrarmi più d'un esempio. Un vano fraseggiamento detto poetico, tratto

---

<sup>8</sup> Aggettivo coniato da Walter Binni in un famoso saggio del 1943 inserito in *Preromanticismo italiano*, Milano, Sansoni, 1985.

<sup>9</sup> Dalla lettera a Saverio Mattei, in *Opere scelte*, cit., pp. 281-282.

dalla Mitologia, forma una gran parte del merito di vari altri. La cieca adorazione dei Latini e dei Greci, l'erudizione Grammaticale, la Critica senza filosofia e senza gusto, la ridicola fedeltà delle traduzioni sono i difetti comunissimi della corrente dei maestri e dei dotti, e sono più perniciosi degli altri perché impongono maggiormente coll'autorità. L'educazione della gioventù è in mano di pedanti e di scrittori mediocri che diffondono il pregiudizio, e lo avvalorano per proprio interesse. Gli Oltramontani che hanno il doppio peccato d'essere moderni e stranieri non hanno un credito così radicato che basti ad imporre all'universale; i loro vizi comunemente non seducono che le persone di mondo, o quelli d'ingegno men disciplinato e men colto; e combattuti ragionevolmente dai pochi, pedantesamente dai molti, liberalmente dai tutti, non possono essere gran fatto pericolosi: laddove gli antichi e i principali Italiani hanno per loro il fanatismo dell'antichità, la fazione autorevole degli eruditi, la prevenzione del patriottismo, né si può arrischiare di attaccarli senza pericolo d'aver la taccia di sacrilego. Io posso dirlo con fondamento, io che fui trattato poco meno che da eresiarca, perché nelle mie opere osai parlare su questi soggetti con una onesta e filosofica libertà<sup>10</sup>.

Anche in questo estratto è possibile notare una misurata ma chiara e decisa critica ad un certo modo di affrontare in modo pregiudiziale temi che si facevano sempre più impellenti alla fine del Settecento, un bisogno urgente di rinnovare il gusto e i modelli dell'espressione poetica.

La posizione di Cesarotti è quella del mediatore e come anche Grazia Melli afferma nel suo saggio «Il personaggio del traduttore nel pensiero di Cesarotti»<sup>11</sup> il tramite privilegiato di questa mediazione è la traduzione accompagnata da una grande quantità di materiale paratestuale illustrativo.

Anche la seconda edizione dell'Ossian del 1772 è preceduta da un Discorso introduttivo nel quale Cesarotti testimonia la sua attenzione al problema scottante della questione tra antichi e moderni; in essa critica quella che lui chiama «l'omerolatria» di alcuni critici, in particolare del Brazzolo, che non ha niente a che fare con l'entusiasmo verso gli autori classici quanto con una strana forma di *invasamento* per il quale Omero «non era quello che tutti

---

<sup>10</sup> Dall'epistolario di Melchiorre Cesarotti, pp. 59-60, in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, volume XXXVI tomo II, Firenze, presso Molini, Landi e Comp, 1810.

<sup>11</sup> Cfr. GRAZIA MELLI, in AA.VV., *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 369-389.

leggono; egli era un altro concepito nel suo capo, a cui egli attribuiva certe sue strane e particolari bellezze, che non solo non furono mai in Omero ma non vi furono neppure ravvisate da veruno de' piu' felici sognatori d'alcuna età<sup>12</sup>. E ancora nel Discorso preliminare insiste nel ribadire lo spirito creativo ed innovativo dell'ispirazione poetica, aspetto che rispecchia anche il suo atteggiamento di traduttore, rispetto alla dimensione imitativa della poesia, concetto espresso fino a quel momento dai classicisti.

Cesarotti si esprime in questo modo: «Quanto a me ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'essere più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiarli di tener un personaggio di mezzo fra il traduttore e l'autore». Questo elemento portante dell'idea stilistica del *traduttore-autore* verrà poi sviluppato nelle sue due massime opere teoriche Il *Saggio sulla filosofia del gusto*<sup>13</sup> e il *Saggio sulla filosofia delle lingue*<sup>14</sup>, pubblicate nel 1785, in cui, all'inizio del capitolo XVIII il nostro così scrive:

Del resto per avvezzarsi a sentire squisitamente queste finezze, e per dar nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua, nulla gioverebbe maggiormente che l'instituire una serie di giudiziose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue in tutti gli argomenti e in tutti gli stili; purché queste traduzioni non siano fatte né dai grammatici, né da quei tanti guastamestieri di cui abbonda l'Italia. Questo è il solo mezzo di conoscere con esattezza l'abbondanza e la povertà rispettiva dell'idioma nostro, i suoi discapiti e i soccorsi che possono trarsi dalla sua fecondità, dall'uso libero delle sue forze, o dall'accortezza nel giovarsi degli aiuti stranieri. La corrente degli scrittori, sia per mancanza d'un carattere proprio, sia per una meticolosa deferenza agli usi ordinari, accomoda le sue idee e i suoi sentimenti al modello comune; e non tenta nulla di più; quindi la lingua resta sempre sterile, uniforme, non abbastanza pieghevole. Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale e sdegnando di restare soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei

---

<sup>12</sup> IACOPO MACPHERSON, *Le poesie di Ossian* figlio di Fingal antico poeta celtico. Ultimamente scoperte e tradotte in prosa Inglese da (I. M.) E da quella trasportate in verso italiano dall'Abate Melchior Cesarotti Con varie Annotazioni de' due Traduttori. Bassano, Remondini, 1810, 4 voll.

<sup>13</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1820.

<sup>14</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati, 1969.

stessa tutta l'estensione delle sue forze, a sedurla accortamente per vincere le sue ritrosie irragionevoli e ravvicinarla alle straniere, a inventar modi di conciliazione e d'accordo, a renderla in fine più ricca di flessioni e d'atteggiamenti senza sfigurarla e sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura e una compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognun de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente che lo fa sempre parere il più naturale, anzi l'unico<sup>15</sup>.

C'è quindi in queste dichiarazioni nello stesso tempo un desiderio di rinnovamento linguistico che può avvenire principalmente attraverso l'uso sempre più frequente delle traduzioni dalle varie lingue europee e anche una visione competitiva e dinamica del traduttore contrapposta all'immobilismo di quelli che egli chiama *i seguaci di Omero*.

Ciò, sia ben chiaro, non rappresenta una detrazione della stima che egli riporta della cultura e della tradizione classica, come testimonia anche nelle pagine introduttive al «Corso ragionato di letteratura greca»<sup>16</sup> (1781), anzi la sua idea è che la società in cui vive deve cercare di avvicinarsi in un modo rinnovato ad una cultura fondamentale per la storia umana per poter attingere ad una fonte imprescindibile per una futura crescita e per formare un proprio modello culturale. Il *trait d'union* tra passato e presente è naturalmente la traduzione.

L'esperienza della traduzione elaborata secondo un nuovo canone, assume quindi per quest'autore un valore di grande libertà e di espansione di interessi in un orizzonte culturale realmente europeo. In essa Cesarotti vede uno strumento particolarmente idoneo alla circolazione e alla trasmissione di idee tra culture diverse, esigenza sempre più specifica della realtà a lui contemporanea.

Vorrei concludere con una ultima citazione e nello stesso tempo una domanda che Cesarotti pone nel fondamentale *Saggio sulla filosofia delle lingue*:

L'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai diventata una gran famiglia, i di cui membri distinti hanno un patrimonio comune di ragionamenti, e fanno tra

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>16</sup> In *Opere scelte*, Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1820.

loro un commercio d'idee, di cui niuno ha la proprietà, tutti l'uso. In tal rigenerazione di cose non è assurdo immaginare che il genio delle lingue possa conservarsi immutabile?<sup>17</sup>

Il suo impegno nell'opera di traduzione e l'instancabile attività di intellettuale, sensibile ai grandi cambiamenti in atto alla fine del Settecento, testimoniano che l'unica risposta possibile per Cesarotti risiede nell'assoluta libertà del *genio creatore*.

---

<sup>17</sup> Cfr. *Saggio sulla filosofia delle lingue*, cit., p. 111.



**III.**  
**L'OTTOCENTO**



BÉLA HOFFMANN\*

## Il carattere poetico dell'apostrofe nel monologo interiore delle narrazioni epiche e drammatiche

Il presente saggio ha per tema *in primis* l'analisi di tre passi letterari "lirici", alla luce dell'intertestualità, con un'attenzione particolare al carattere della memoria o della tradizione letterarie, *in secundis* l'analisi in senso teorico dei monologhi interiori, in connessione con la forma apostrofica propria del genere lirico, lo "spostamento del significato" e l'adempimento del senso, per il fatto che tutti e tre verranno sottoposti ai criteri del genere narrativo, e infine il fenomeno della rievocazione che un genere letterario compie di un altro.

I tre passi che esamineremo sono tre monologhi interiori di opere, tra loro differenti per genere letterario, che hanno come protagoniste eroine addolorate per un incombente distacco dal paese natio: il dolore che scuote l'individuo nella sua integrità e "trova la sua espressione" nel tacere, nella mancanza di parole capaci di manifestarsi, nella letteratura si presenta incarnandosi piuttosto in una delle varianti del monologo interiore. Tale osservazione si dimostrerà valida nei casi del dramma in versi di Schiller (*La pulzella di Orleans*, pubblicato nel 1801), del romanzo storico di Manzoni (*I Promessi sposi*, uscito nel 1825-27) e di quello in versi di Puškin (*Evgenij Onegin*, pubblicato nel 1831).

### 1. Si veda, subito, il commiato di Tatiana, tratto dall'*Onegin*:

S'alza Tatiana al sorgere dell'aurora  
ed ai campi la spinge la tristezza  
del prossimo distacco; tutto sfiora  
il suo guardo siccome una carezza:

---

\* Istituto superiore "Berzsenyi Dániel" (*Berzsenyi Dániel Főiskola*), Szombathely, Ungheria.

«Addio, serene e placide *vallate*,  
e voi, *cime di poggi* tanto amate,  
e voi, ben noti *boschi*, azzurra e pura  
volta del *cielo*, libera *natura*.  
Vi saluto per sempre; questo mio  
*tranquillo mondo* or cambio per il vano  
falso e chiassoso *turbine mondano*.  
E anche a te, *libertà*, per sempre *addio!*  
Dove si svolge adesso il mio cammino?  
che cosa promette oggi il destino?»

.....  
Allunga sempre più la passeggiata  
quotidiana la nostra pellegrina,  
dalla bellezza a forza affascinata  
or del *ruscello* ed or della *collina*.  
Come con vecchi amici, coi *boschetti*,  
colla *fonte*, coi *prati* suoi diletti  
vuole scambiare ancora una parola.

.....  
«Addio, *luoghi di pace*, addio, diletto  
*rifugio* solitario» - e il cuore intanto  
sente spezzarsi, e scoppia Tania in pianto.

(Capitolo VII, Strofe 28; 29; 32, trad. Ettore Lo Gatto)

Ascoltando i primi versi di questo discorso interiore, pare assai verosimile che i lettori italiani vi sentano rievocato il rispettivo passo dell'*Addio, monti* manzoniano, mentre i lettori tedeschi andranno con il pensiero al commiato di Giovanna. Ed è questo un fatto completamente naturale poiché, come si vedrà, i tre passi si riecheggiano a vicenda, grazie alla forma della loro organizzazione testuale (il monologo interiore), alla loro strutturazione, al carattere iterativo degli *addii*, al livello tematicamente analogo, al carattere ritmico-musicale, alla liricità, alla identità semantica che si manifesta a livello della parola, alle connotazioni comuni a tutti e tre i brani, nonché alla direzione dello sguardo che si muove procedendo dall'esterno verso l'interno, trasformando le cose vedute in cose sentite.

Leggiamo ora il brano schilleriano in questione:

*Addio o monti, o pascoli amati, valli fide e silenziose, addio! Non più su voi passerà Giovanna; Giovanna vi dice per sempre addio! Prati che irrigai, alberi che io piantai, continuate lieti a verdeggiare. Addio o grotte o fresche fonti! E tu, eco, voce soave di questa valle, che rispondesti a canti miei, Giovanna se ne va e non ritorna più! O luoghi tutti delle mie quiete gioie, vi lascio dietro a me per sempre. Disperdetevi agnelli per la campagna! Ora voi siete un gregge senza pastore! Perché un altro gregge devo pascolare sul campo sanguinoso del pericolo. Così mi chiamò la voce dello Spirito, non mi muove vano terreno desiderio.* (Atto I; Scena IV, trad. Barbara Allason)

Senza entrare questa volta in un problema di carattere filologico, di cui abbiamo già parlato in altra sede<sup>1</sup>, sottolineeremo che dopo aver letto il monologo di Giovanna ci sembra che nessuno possa negare la giustezza della posizione critica di Lotman, secondo cui il commiato di Tatiana venne costruito da Puškin seguendo il modello schilleriano<sup>2</sup>. Lungi da noi l'intenzione di continuare con queste "scritture di scritture", pure ci sorprende l'analogia non meno vistosa che lega il testo puškiniano a quello manzoniano, riportato di seguito<sup>3</sup>:

*Addio, montagne sorgenti dalle acque, ed erette al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente non meno che lo sia l'aspetto dei suoi famigliari; torrenti dei quali egli distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti, addio! Quanto è tristo il passo di chi cresciuto tra voi, se ne allontana [...], s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose, le case aggiunte a case, le vie che sboccano nelle vie, pare che gli tolgano il respiro; [...] Addio, casa natale, dove sedendo con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal romore delle orme comuni il romore di un'orma aspettata con un mistero timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si compiaceva di figurarsi un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del*

---

<sup>1</sup> Cfr. BÉLA HOFFMANN, *La parola poetica*, Udine-Szombathely, BDF-Dipartimento di Italianistica, 2005, pp. 160-179.

<sup>2</sup> JURIJ LOTMAN, *Roman A. S. Puškina (Kommentarij)*, Leningrad, Prosveščenie, 1983, p. 321.

<sup>3</sup> ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 686.

Signore; dove era promesso, preparato un rito; dove il *sospiro* segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'*amore* venir comandato, e chiamarsi santo; *addio!* Quegli che dava a voi *tanta giocondità* è da per tutto ed *Egli* non turba mai la gioia dei suoi *figli*, se non per prepararne loro una più certa e maggiore.

Più che verosimile è che la fonte a cui attingono i passi manzoniani e puškiniani fosse il monologo schilleriano, ma è facile che in tutti e tre i monologhi si nasconda un *archetipo* comune ad essi, il ricordo di quella topica poetica che si nutriva delle *lodi* della *bellezza della Natura*, del *paesaggio ideale* fatto dei suoi elementi tipici, e che spesso giungeva fino a riferirsi *all'immagine dell'uomo ideale*, tralasciata dalla *retorica epidittica*<sup>4</sup>. In parole povere, è questo il paesaggio ameno e delle origini, in cui l'essere umano trova l'armonia con ogni suo elemento: l'albero, il ruscello, il monte, ecc...

Se cerchiamo di interpretare i tre passi entro i limiti dei monologhi stessi, ci pare che in essi sia dominante la considerazione precristiana che vede nella Natura il secondo *libro* di Dio: esso, come tale, crea un ponte che ci permette di passare dall'epoca precristiana al medioevo cristiano, fino addirittura ai giorni nostri. I monologhi lasciano però trasparire anche i *tòpoi* poetici della natura concepita in senso pagano – benché essa venga qui sottoposta a Dio – ovvero sia *la lode della natura*, che nella maggioranza dei casi assume la forma di un'*invocazione alla natura*. Ritroviamo questo topos in altrettanti passi – per menzionare solo alcuni esempi più rappresentativi – dell'*Iliade* di Omero, del *Prometeo* di Eschilo, in numerosi luoghi delle opere di Teocrito, – di Virgilio, di Stazio, nonché nella poesia bucolica rinascimentale<sup>5</sup>. Il paesaggio ideale, nella sua valenza di *topos*, è presente anche nei nostri tre monologhi, ma non siamo in presenza di una semplice imitazione: esso viene rivalutato nell'ottica della visione cristiana. In altri termini, in essi si manifesta, in altro modo, qualcosa che comunque si conserva anche per quello che è originariamente.

I monologhi interiori vengono “pronunciati” nel punto cruciale dell'esistenza delle eroine, ovvero su di un *sentiero limite*. Grazie a questo

---

<sup>4</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 207.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 107-108.

momento cruciale il paesaggio ideale e idilliaco, l'immagine dell'ambiente naturale e – in esso – la *figura dell'uomo ideale*, si presentano a noi in uno stadio di *transizione*: la sorte di quest'ultima è in armonia con lo snodarsi narrativo del significato del nome dell'eroe.

2. Poiché i frammenti di testo citati sono fissati nella memoria letteraria dei lettori tedeschi, russi ed italiani, non è forse fuorviante *tentare un approccio in modo da coglierli nella loro autonomia, rilevandoli dall'opera intera e cioè analizzandoli come forme specifiche del discorso* senza però dimenticare che ognuno di essi fa parte di un'opera concreta. Da tutto ciò risulterà anche uno spostamento della semantica dei discorsi presi in se stessi. Vediamo dunque perché è appunto questa forma del monologo interiore a trovarsi in armonia con le conseguenze da noi tratte e con le specificità tematico-ideologiche degli enunciati.

Vogliamo qui subito far rilevare che la caratteristica specifica dei monologhi interiori va ascritta al fatto che tutti e tre assumono le proprietà della poesia apostrofica. Rilevando dalle opere i monologhi interiori e considerandoli come forme apostrofiche confessionali, ovvero come generi lirici, dobbiamo accorgerci che la caratteristica della voce del parlante non ha subito nessun mutamento nei confronti del suo modo di essere nell'opera intera, poiché anche in questo momento è riservata e priva di una qualsiasi passione acuta. Ma l'identità della voce sperimentata nella ricezione è attribuibile a due cause tra di esse completamente differenti. Mentre nella confessione apostrofica l'atto apostrofico è – come osserva Culler – «incarnazione della pura intenzione poetica», «evento poetico», condizione della creazione artistica, «di cui la voce poetica si serve per entrare in contatto con un oggetto al fine di autocrearsi» fino «a prestare l'emozionalità alla voce poetica»<sup>6</sup>, esso, inscritto nella narrazione epica e drammatica, si riduce al livello figurale delle opere e ci si presenta come un mezzo con cui si realizza la creazione figurale tramite una forma confessionale. In altri termini, mentre nel primo caso l'apostrofe è mezzo dell'atto creativo e condizione della nascita di una poesia,

---

<sup>6</sup> Secondo Culler «l'oggetto è considerato quale soggetto, un io che però da parte sua implica un qualsiasi tipo di te» (trad. dall'autore), JONATHAN CULLER, *Apostrophé*, in «Helikon», 3 (2000), pp. 376-377.

nel mondo della narrazione è la figura ad autocrearsi grazie alla confessione del suo modo di vedere la vita. L'immagine composta da suoni come criterio della nascita della poesia e dell'evocazione della presenza poetica, affinché gli elementi della natura possano diventare un te in un qualsiasi rapporto intersoggettivo grazie appunto a questo atto poetico<sup>7</sup>, nella forma narrativa si sposta a livello degli eroi, e come autoriflessione delle figure si concentra sulla creazione dell'immagine dell'io. Di conseguenza, l'apostrofe nel genere narrativo non è in grado salvare l'apparenza che si stia davanti a due voci, vale a dire alla voce dell'io e a quella della natura, poiché la voce appartiene ad un eroe narrativamente creato e come tale, essendo un io identico alla natura, trasmette una sola voce monologica.

Ciononostante si conserva in essa la specificità della voce poetica creatasi grazie al vocativo, ma ciò si coglie a un altro livello, così che in esso si presenta l'intrecciarsi della parola del narratore/dell'autore e quella della figura. Da tutto ciò deriva che l'identità del rivolgere la parola ad un oggetto per diventarne l'autore, ovvero la pretesa attribuibile pure al genere della nascita di una poesia apostrofica, nelle forme narrative (l'identità) è ascrivibile alla confluenza della parola figurale, del narratore e dell'autore: il discorso interiore, rivela la posizione interna, assunta nel primo caso dall'autore, e negli altri due dal narratore, nei confronti dell'eroina. Questa posizione interna sottolinea anche la vicinanza delle loro visioni ideologiche del mondo e la loro identità a livello fraseologico e psichico. Mentre nel monologo della Pulzella di Orleans è talvolta la parola dell'autore ad assorbire quella della figura, ponendo il discorso di Giovanna in terza persona, nel commiato di Lucia la prima e la terza persona si congiungono fino a diventare soggetto generico, «abbracciando» così tutti gli sfortunati a lei simili. Nell'Onegin, il commiato di Tatiana viene formulato con un metodo misto in cui il discorso in prima persona viene accompagnato e preceduto dalle parole del narratore che si basano sulla sua posizione interna. È evidente come «la poesia apostrofica» non si manifesti qui come il livello supremo dell'opera.

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 377.

Se «nella poesia apostrofica [...] la voce parla per essere l'incarnazione della vocazione [...], dello spirito della tradizione poetica e della poesia (poesy)»<sup>8</sup>, nei monologhi interiori, grazie alla figura poetica dell'apostrofe, oltre al livello delle figure si articola anche uno scorcio antico della storia dell'arte che documenta la nascita della narrazione, custode fino ad oggi della visione mitologica grazie alla rottura del carattere ciclico degli eventi e l'apparizione del sujet e della nuova formazione lineare di testi. Vale a dire che dal discorso figurale la parola del narratore/dell'autore filtra senza modificarne il tema o la direzione, senza distruggerne l'unità: così questa parola figurale rievoca la memoria dell'arte pronunciando anche ciò di cui il parlante non ha coscienza.

Se «l'apostrofe è l'ora della scrittura», nei monologhi interiori il tempo ci offre l'immagine di un presente irrigidito, un presente eterno che, appunto perché si fa vedere come eterno, *si colloca fuori del tempo*. Mentre nella confessione l'atto dell'apostrofe serve a dar vita alla poesia e volge, per così dire, le spalle al lettore per poi comunque dargli l'eventualità di farsi spiare da lui<sup>9</sup>, a livello figurale tutto ciò si manifesta come una resa dei conti. Le figure naturalmente non pronunciano parole per stendere un'opera letteraria, anzi non parlano nient'affatto, e se ciononostante dicono qualcosa, tutto ciò si presenta come se fosse il narratore/l'autore a spiare i loro pensieri e sentimenti. Mentre prima l'apostrofe era il mezzo di far nascere la poesia, ora, assumendo la forma del monologo interiore, è un mezzo che serve ad ottenere un altro obiettivo, a far nascere la figura stessa: tutto questo è segnalato già dal semplice fatto che la confessione lirica fa *parte* di un'opera più estesa. Sotto un altro aspetto è evidente che lo stato atemporale delle confessioni viene interrotto dalla loro sottomissione al potere della storia narrata, conservandone però le caratteristiche come poesie dell'animo: è però vero che non viene concessa loro l'ultima parola. L'inclusione delle confessioni nel genere narrativo significa dunque anche la loro inclusione nel tempo. Inoltre, mentre nei monologhi apostrofici le eroine confessano che l'unità dell'*io* e del *tu* sta sparendo, e cioè “protestano” contro il potere del tempo, *il monologo interiore si manifesta come una*

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 377.

<sup>9</sup> NORTHROP FRYE, *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon Könyvkiadó, 1998, pp. 210-211.

*protesta della lirica contro la narrazione* che vorrebbe impadronirsene, togliendole la propria voce: si vede dunque che i discorsi delle eroine nei monologhi interiori *riecheggiano* la loro posizione cruciale anche *a livello dei generi letterari*. La forma monologica segnala dunque non tanto l'ora del discorso apostrofico quanto un punto d'intersezione che, a livello cosciente delle figure, fissa il passato e il futuro che stanno per distaccarsi dal presente. Mentre nella *fictio* delle tre opere le eroine cominciano a rassegnarsi al potere del tempo empirico, nel modo verbale di questa rassegnazione è il genere della lirica apostrofica, che assume la forma confessionale del monologo interiore, a protestare contro il genere narrativo. L'*internalizzazione* – come osserva Culler – «va contro la narrazione e altri suoi concomitanti come la successione, la causalità, il tempo»<sup>10</sup>. Ed è vero: non a caso l'eroe del romanzo con l'intreccio dice di se stesso: sono sempre colui che voglio essere. Ma le eroine dei monologhi relativi sottolineano: vorrei essere sempre colei che sono. *Per dirla in modo paradossale, non vorrebbero nient'affatto diventare eroine epiche, non hanno nessuna voglia di sottomettersi al potere del tempo narrativo che simula il tempo empirico. Le eroine stanno per accettare solo, con rassegnazione, di poter essere raccontate. L'apostrofe può vincere solo una battaglia nella guerra con la narrazione. Ma il sopravvento della narrazione sull'altro genere letterario è possibile solo in modo che annullandolo lo conservi in sé, togliendogli l'ultima parola, trasformandone il significato per mezzo della parola del romanzo.*

Il momento della negazione del tempo e della narrazione della lirica apostrofica si presenta da una parte come un rallentare o un arrestarsi della storia, una specie di pausa<sup>11</sup>, dall'altra come allungamento del tempo narrativo. Ciò che nella lirica si è manifestato come determinatezza connessa al genere della radice comune della presentazione apostrofica e del discorso sul tema, ora – a causa del suo essere legato alla voce figurale e alla narrazione in terza persona, grazie al risultato dell'atto narrativo – ci sta dinnanzi quale presentazione mimetica, immediatezza mediata e momento discontinuo dello

---

<sup>10</sup> JONATHAN CULLER, *Aposztrophé*, cit., p. 382.

<sup>11</sup> Cfr. GÉRARD GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*, in «*Az irodalom elméletei I.*», (a cura di Thomka Beáta), 1 (1996), pp. 61-98, e specialmente pp. 83-91.

svolgersi continuo degli eventi narrati. Da tutto questo consegue che mentre il discorso monologico desideroso di essere solo un'unica voce, si distrugge – compie cioè la propria autodistruzione *per il carattere generico della parola* – non essendo in grado di nascondere la natura dialogica della parola, nel monologo interiore figurale l'accento si sposta dal momento autodistruttivo del discorso monologico e cade sulla creazione dell'autoritratto delle eroine, poiché i monologhi fermano lo svolgersi della loro storia.

Il momento del commiato ci rivela la caratteristica della connessione delle posizioni cruciali al tempo, sotto due aspetti: *uno* descrive la vita delle eroine come uno stato già passato cui mancava la continuità dell'io, ovvero il loro stare nel tempo, in cui è assente la distinzione di io e tu, la presenza del passato e del futuro nelle loro coscienze; *l'altro* momento può essere già caratterizzato dal risveglio e dalla presa di coscienza, quindi *lo stato di transizione è già quello dell'esperienza, della coscienza del tempo, il che contiene insieme sia il passato che il futuro*<sup>12</sup>, in cui l'io viene a scoprire la propria divisione: il parlante, scoprendo il proprio io, rivela non solo la differenza tra sé e il mondo, ma anche quella rispetto a se stesso. Dunque, nei monologhi interiori si è di fronte non solo a una descrizione del dolore e dei sentimenti dell'individuo, ma anche alla *rivelazione* del potere del tempo. Questo fatto di per se stesso sposta *in prospettiva* la lirica apostrofica nella direzione della lirica autoapostrofica.

Naturalmente, nelle tre opere l'io non mira ad annullare la propria divisione, bensì cerca di sviare la minaccia presente nella coscienza dell'io, fatto che oltrepassa le specificità della lirica apostrofica: il momento in cui Giovanna chiama se stessa con il proprio nome, segnala l'atto dell'io che guarda a sé ormai da una posizione esterna, dimostrando la divisione dell'io nel prossimo futuro. Dunque, in questo caso non si fa un tentativo di ristabilire l'unità dissolta dell'io, ma si è dinnanzi all'accettazione inevitabile della disgregazione. E anche Tania si guarda dal di fuori e si rivolge a se stessa (*dove si svolge adesso il mio cammino?*), come Lucia stessa si serve della forma del soggetto generico (*come è tristo il passo di chi è cresciuto tra voi...*): del resto, mentre nella loro storia è la

---

<sup>12</sup> Cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Az üres és a betöltött időről*, in ID., *A szép aktualitása*, Budapest, T-TWINS, 1994, p.103.

narrazione a creare la costrizione del distacco, dirigendo le eroine per le vie che conducono dal loro ambiente naturale al mondo estraneo della città e spingendole a cambiare il loro spazio di vita intimo, nelle figure tutto questo si manifesta come il cambiamento dell'autoimmagine dell'io, ovvero come il confluire in esse dei momenti dell'identità e dell'*inidentità*.

La funzione dell'apostrofe nella creazione della poesia che viene accompagnata anche dalla rievocazione della tradizione si conserva dunque anche nella parola delle figure, ma poiché le parole rivelano una visione della vita da cui ormai sono costrette a prendere congedo, includendo nel tempo il periodo delle loro vite ritenuto senza tempo, questo viene conservato nella memoria come qualcosa che sia eternamente presente: *dietro la loro sorte si fa vedere la concezione della tradizione poetica che creando nuovi valori letterari include la memoria della scomparsa dei precedenti*.

D'altra parte, mentre la lirica apostrofica, ma anche la lirica presa nel senso generico della parola, per essere conoscenza poetica «diventa ciò che è solo per mezzo di una lingua che rimanga fuori a portata di mano di un vero e proprio poeta»<sup>13</sup>, nelle opere analizzate, in modo paradossale, abbiamo qualcosa di nuovo di una lingua esistente già prima del loro enunciato. Tutto ciò va attribuito al fatto che mentre le eroine *la fanno parlare*, al tempo stesso *fanno valere il carattere personale come novità della voce nel distacco da esso, nel commiato*. Questo fenomeno, essendo trasportato a livello dell'intreccio delle opere, si manifesta come un tentativo delle eroine di trovare la chiave di una lingua a loro sconosciuta, di un mondo sottomesso ormai al potere del tempo. Quindi ciò che era già presente a livello dei discorsi (poesia e teoria), sarà ormai misurato anche sul livello tematico delle opere, ovvero della prassi. *La forte semantica degli addii non vuol dire solo che l'io stia prendendo congedo da un mondo all'io identico, bensì anche il fatto che prende congedo dalla lingua nella quale si poteva pronunciare l'unità indifferenziata*.

L'enunciato monologico si rivela dunque anche come un canto di commiato indirizzato dalle eroine a se stesse, uno speciale canto funebre. Lo spazio estraneo sta dinanzi a loro come un discorso alieno, così che non solo si

---

<sup>13</sup> Cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Az üres és a betöltött időről*, cit., p. 107.

crea una situazione dialogica e confrontativa, ma necessariamente esso trasformerà anche la loro parola monologica in quella internamente dialogica. Parlandone, le eroine non sono più in grado di vedere rispecchiati i propri *io* ritenuti fino ad allora uniti, indivisibili e monolitici. Il discorso monologico delle eroine che prima si è manifestato come quello identico dell'io e del tu – e così non era potuto diventare una *vera e propria* parola dialogica – grazie agli addii origina il proprio futuro. Sebbene la parola del narratore/dell'autore non svii da quella immediata del monologo interiore mirante all'oggetto e al tono che gli sono propri, nell'integrità del testo essa diventerà anche oggetto. Ecco perché il monologo come rievocazione della parola figurale, per quel che concerne *la sua essenza e la sua forma*, non è in grado di manifestarsi come un discorso nettamente attribuibile alla prima persona: il suo posto viene definito tra il discorso di prima e quello di terza persona, poiché la parola è data in prestito all'io dal narratore/dall'autore<sup>14</sup>.

La problematica in senso generico di tutti e tre i monologhi che nelle opere intere può essere – *mutatis mutandis* – riassunta è il seguente: tutto ciò che è stato smarrito, non si è perduto senza lasciare traccia, la sua presenza si mantiene in un'altra forma, e cioè nella memoria. E, come abbiamo potuto constatare, questo si riferisce anche alla lirica apostrofica, inghiottita dalla forma narrativa qualora il problema venga esaminato sotto l'aspetto dei generi letterari.

La narrativa che l'opinione pubblica, mettendola in confronto con la lirica, menziona volentieri come prosa, come qualcosa di non poetico, è in verità portatrice di una nuova poeticità più complessa e ci rivela, conservandoli e annullandoli nella sua memoria, non solo i vari generi letterari, bensì anche le forme possibili del discorso verbale sintetizzate in essa.

---

<sup>14</sup> Cfr. KELEMEN PÁL, *Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora Thomas Bernhardnál*, In AA. VV., *Az elbeszélés módzatai*, a cura di Józsan Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Osiris, 2003, pp. 367-395.



## **Tradurre poesia classica in epoca romantica: la memoria letteraria nelle versioni di Michele Leoni**

Nella storia letteraria italiana, Michele Leoni è ricordato soprattutto per le sue traduzioni di Ossian, in particolare dei poemetti elaborati da John Smith e pubblicati, quasi vent'anni dopo James Macpherson, nella raccolta intitolata *Galic Antiquities* (1780). Con le sue versioni ossianiche, Leoni sembrava abbracciare la causa dei romantici, e così potevano far supporre anche le traduzioni di Shakespeare, da lui iniziate pochi anni prima dei *Nuovi canti di Ossian* (1813) e proseguite fino alla pubblicazione di tutte le tragedie tra il 1819 e il 1822<sup>1</sup>. Madame de Staël, nel suo secondo articolo nella «Biblioteca italiana», non risparmiava le lodi per il Leoni traduttore di Shakespeare e di altri autori inglesi; e nella risposta alle obiezioni mosse all'articolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (1816) così scriveva:

Un letterato di Firenze [*sc.*: Leoni, a quell'epoca residente a Firenze] ha fatto studi profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapreso una traduzione di tutto Shakespeare, poiché, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo. Egli ha tradotto di nuovo Milton, ed ha fra i poeti inglesi, fatto una scelta delle più belle odi per naturalizzarle nella lingua de' suoi concittadini; ma ottiene egli per questo l'incoraggiamento e la stima che meritano le sue fatiche?<sup>2</sup>

---

\* Università Libera di Bruxelles (*Vrije Universiteit Brussel*).

<sup>1</sup> Per una prima ricognizione intorno al Leoni traduttore di Smith, sia lecito il rinvio al mio saggio *Alcune considerazioni sulla traduzione ossianica di Michele Leoni*, in AA.VV., *Lingue e letterature in contatto*, Atti del XV Congresso dell'AIPI (Brunico, 24-27 agosto 2002), a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen e Corinna Salvadori Lonergan, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, vol. II, pp. 209-15. La traduzione delle tragedie shakespeariane fu iniziata da Leoni nel 1811; la raccolta intera apparve tra il 1819 e il 1822 (a Verona, presso la Società Tipografica, in quattordici volumi).

<sup>2</sup> ANNA-LUISA DE STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mosse* («Biblioteca italiana», giugno 1816), in AA.VV., *Discussioni e polemiche sul romanticismo* (1816-1826), a cura di Egidio Bellorini, vol. I, Bari,

Ricordiamo che il Leoni traduttore era noto anche a Leopardi e che egli fu tra i destinatari delle prime due canzoni del 1819<sup>3</sup>. Non solo: tra le poche testimonianze della critica leopardiana in vita del poeta figurano alcune pagine appunto di Leoni (del 1834), in cui si insiste sulle fondamentali differenze che corrono tra l'opera di Leopardi e quella di Byron, autori spesso assimilati dai contemporanei (e Byron era uno dei pochi poeti stranieri contemporanei tradotti da Leoni)<sup>4</sup>.

Per apprezzare il carattere peculiare delle traduzioni classiche di Leoni, occorre precisare che esse testimoniano di un *habitus* traduttivo assai diverso da quello che egli aveva seguito per le versioni dei testi moderni, lodati da Madame de Staël. Nel tradurre le opere moderne Leoni non aveva affatto optato per la libera ricreazione, peraltro criticata anche dalla Staël<sup>5</sup>. Ma nel contempo era rimasto equidistante dalle traduzioni puramente letterali: il suo obiettivo restava la versione classicistica 'da oratore', vale a dire la produzione di testi del tutto omogenei con la lingua e la letteratura di destinazione. Leoni stesso enunciò questo principio in una lettera del 1816 ad Angelo Pezzana, prefetto delle Biblioteca Ducale a Parma, attraverso alcune considerazioni tratte dall'orazione ciceroniana *De optimo genere oratorum* (V, 14). Commentando la sua versione di Milton, uscita nel 1817, Leoni scriveva:

---

Laterza, 1943, pp. 66-67. Per quanto riguarda l'allusione a Milton, si tratta di GIOVANNI MILTON, *Il Paradiso perduto*, recato in versi italiani da Michele Leoni, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1817, 3 voll. Nel 1811 Leoni aveva pubblicato un *Esperimento di versioni della poesia inglese nell'italiana*, Milano, G. G. De Stefanis, s.d. [ma probabilmente 1811], mentre la prima edizione dei *Nuovi canti di Ossian* risale al 1813 (Firenze, presso Vittorio Alauzet). Per i rapporti diretti tra Leoni e la Staël, si veda anche DINA LANFREDINI, *Madame de Staël e i suoi amici italiani*, IV, in «Rivista di letterature moderne», III (1948), 1-2, pp. 45-51.

<sup>3</sup> Dietro segnalazione di Pietro Giordani: vedi le lettere 192 (di Giordani) e 226 (a Leoni) in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 269 e 304-5.

<sup>4</sup> Il breve saggio fu ripubblicato nel 1834 in appendice a MICHELE LEONI, *Discorso intorno l'ingegno, la dottrina e gli scritti di Pietro Giordani*, Parma, dalla Stamperia di Napoleone Fortunati, 1848, pp. 35-39 (poi in NOVELLA BELLOCCI, *Giacomo Leopardi e i contemporanei*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998, pp. 48-51). Di Byron, Leoni aveva tradotto *L'Italia*, il quarto canto del *Pellegrinaggio di Childe Harold* (s.l. [«Italia»], s.e., 1819).

<sup>5</sup> ANNA-LUISA DE STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* («Biblioteca italiana», giugno 1816), in AA.VV., *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, cit., p. 61: «guardiamoci dall'usanza francese di tramutar sì le cose altrui che della loro origine niente si ravvisi».

Premetto che nella versione del Milton come in tutte l'altre mie, quanto al modo, ho avuto presente sol questo: *Non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum, vimque servavi* [‘non ho ritenuto necessario tradurre parola per parola, ma ho conservato il modo e la forza di tutte le parole’]. E così, credo, far debbe chiunque voglia trasfondere in lavori di tale natura la propria capacità, secondare l'indole delle rispettive lingue, fare insomma quello che, secondo il proprio giudizio, avrebbe fatto l'autore che s'imprende a tradurre se avesse scritto nell'idioma, in cui si trasporta<sup>6</sup>.

Del tutto coerente con questi princìpi risulta la preferenza di Leoni per la versione dell'*Iliade* di Monti, anziché per quella, letterale, del Salvini (come si vede dalle affermazioni nella stessa lettera al Pezzana); e in effetti dalle sue versioni moderne risulta un sostanziale identità di vedute con quanto Monti ebbe a dichiarare nelle pagine *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade* (1807) intorno al metodo da lui seguito: «quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore»<sup>7</sup>. Certo, di tale metodo facevano parte integrante gli ampliamenti, le condensazioni e le più diverse interpretazioni del testo originale. Ma non per questo le versioni così ottenute risultavano inaccettabili a chi, come ancora Madame de Staël, mirava all'incremento delle traduzioni da altre letterature<sup>8</sup>.

Sul versante delle traduzioni dal latino e dal greco invece, Michele Leoni non giunse mai alla foscoliana “ricreazione” del testo, fondata insieme sulle capacità artistiche del traduttore e sulla profonda conoscenza filologica dell'originale. Piuttosto, le sue versioni classiche sembrano avere un carattere più “funzionale”, senza per questo risultare pedestri o letterali. Ma per altri versi si direbbe che Leoni non volesse rinunciare del tutto ad essere anche “traduttore-poeta”: vedremo come i suoi testi si nutrono di traduzioni

---

<sup>6</sup> Lettera inedita di Leoni ad Angelo Pezzana, datata «16 luglio 1816» e conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma (Carteggio Pezzana). Il testo latino citato nella lettera è tratto dal *De optimo genere oratorum* (V, 14) di Cicerone.

<sup>7</sup> VINCENZO MONTI, *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade* (1807), in ID., *Iliade di Omero*, I, a cura di Michele Mari, Milano, Rizzoli, 1990, p. 55.

<sup>8</sup> Anzi, a suo parere male avrebbe fatto la cultura italiana a rifiutare la versione libera più acclamata del primo Ottocento, vale a dire l'*Iliade* tradotta da Monti («Omero non si potrà spogliare dell'abbigliamento onde Monti lo rivestì» si legge sempre in ANNA-LUISA DE STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, cit., p. 63).

esemplari del passato, dalle quali egli tuttavia dichiarava di voler prendere le distanze. Più avanti faremo qualche esempio della memoria letteraria operante in Leoni per le versioni di Omero, Virgilio, Lucano e Lucrezio: autori che nella cultura italiana erano tutti già stati oggetto di notevoli traduzioni letterarie in endecasillabo sciolto<sup>9</sup>.

Intanto precisiamo che Leoni iniziò a pubblicare le sue versioni classiche immediatamente dopo aver portato a termine importanti traduzioni dall'inglese (Shakespeare, Ossian, Milton). Lo spostamento dei suoi interessi verso la cultura classica coincise con la fine del soggiorno fiorentino, iniziato nel 1813 e durato fino al 1822, quando tornò a Parma, dove avrebbe ricoperto gli incarichi ufficiali di docente universitario e di segretario dell'Accademia delle Belle Arti<sup>10</sup>. La decisione di stare pienamente al servizio degli Asburgo-Lorena dopo quindici anni di attività culturale più militante era stata dettata al Leoni da motivazioni di sostentamento della propria famiglia e dalla prudenza che gli sembrava indispensabile dopo i moti e le repressioni del 1821 negli stati italiani<sup>11</sup>. Occorre aggiungere che in passato non aveva mai espresso apertamente opinioni filofrancesi: anzi mentre Napoleone si trovava all'Elba, ne criticò con forza le azioni<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Oltre a questi poeti latini, Leoni tradusse ancora prosatori come Sallustio, Livio e Tacito, nonché le *Satire* di Giovenale. A un livello prettamente teorico, ITAMAR EVEN-ZOHAR distingue tra una posizione primaria e una posizione secondaria della letteratura tradotta all'interno del «polisistema» letterario. La posizione primaria si ha quando le opere tradotte «partecipa[no] attivamente alla modellizzazione del centro del polisistema [...] e la principale preoccupazione del traduttore non è quella di cercare modelli già confezionati nel suo sistema di riferimento», ma egli «è invece preparato a violare le convenzioni del proprio sistema». La letteratura tradotta ha invece una posizione secondaria quando «lo sforzo principale del traduttore è quello di concentrarsi nella ricerca di migliori modelli confezionati per il testo straniero» (*La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* [1978], in SIRI NERGAARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 230-37). Nel caso di Leoni, potremmo dire che le opere tradotte dal greco e dal latino occupano forse una posizione più «secondaria» nel «sistema» letterario italiano, mentre assai più vicina alla posizione «primaria» dovrebbe situarsi la versione dei *Nuovi canti di Ossian*.

<sup>10</sup> Per questo si veda anche MARIA ANTONIETTA CASTAGNOLI, *Michele Leoni*, Parma, Tipolitografia Benedettina, 1974, pp. 21-36.

<sup>11</sup> Cfr. ROBERTA TURCHI, *Un collaboratore di Gian Pietro Viuesseux: Michele Leoni*, in «La Rassegna della letteratura italiana», XCVII (1993), pp.76-80.

<sup>12</sup> Su questo si può vedere DINA LANFREDINI, *Un letterato antinapoleonico: Michele Leoni e «Il Duca d'Enghien»*, in AA.VV., *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 455-65.

Possiamo supporre con buona probabilità che l'amicizia con Foscolo avesse una parte non secondaria nella determinazione del Leoni di dedicarsi agli autori greci e latini. Egli aveva conosciuto Foscolo a Milano all'epoca in cui, insieme al medico Giovanni Rasori, dirigeva gli «Annali di Scienze e Lettere» (anni 1810-1813)<sup>13</sup>. Una serie di articoli anonimi apparsi su questa rivista e inizialmente attribuiti a Foscolo si sono rivelati della mano di Leoni, anche se Foscolo ne fu probabilmente il diretto ispiratore<sup>14</sup>; per qualche altro saggio oggi ancora adespoto possiamo attribuirne con sicurezza la paternità a Leoni, grazie alle informazioni ricavabili dal suo carteggio, in larga parte ancora inedito<sup>15</sup>. Di sicura «ispirazione foscoliana», ma compilate da Leoni, risultano ad esempio le pagine degli «Annali» su *Caro e Alfieri traduttori di Virgilio* (1811)<sup>16</sup>. Si tratta di una rassegna di oltre sessanta passi del secondo libro dell'*Eneide*, in cui l'ideatore del saggio (Foscolo) e il suo esecutore materiale (Leoni) riconoscono la resa felice in italiano di un certo numero di passi delle due versioni, ma soprattutto dimostrano la debolezza intrinseca della versione di Alfieri (il quale non aveva, nella loro opinione, «l'anima temperata a tradurre»<sup>17</sup>); anche se non mancano nemmeno le critiche nei confronti del Caro. Insomma, agli occhi di Leoni e di Foscolo la poca fedeltà alla lettera del poema virgiliano nocerebbe nel più dei casi –ma soprattutto in Alfieri– al testo italiano; e solo rare volte la tendenza all'ampliamento retorico produrrebbe un esito felice. A ciò che essi chiamano gli «annacquamenti del Caro»<sup>18</sup>, ritenuti un vizio dell'intera poesia

---

<sup>13</sup> Su Rasori si veda GIORGIO COSMACINI, *Il medico giacobino. La vita e i tempi di Giovanni Rasori*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

<sup>14</sup> Vedi UGO FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, edizione critica a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. XXXVI-LIII.

<sup>15</sup> Ciò si può dire per la recensione all'*Elogio storico-critico di Melchiorre Cesarotti* di Luigi Bramieri («Annali di Scienze e Lettere», I [1810], pp. 282-86) e per il saggio *Della poesia lirica* («Annali di Scienze e Lettere», II [1810], pp. 273-80, poi in UGO FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, cit., pp. 325-31): si vedano le affermazioni di Leoni nella lettera a Bramieri del 28 febbraio 1810 (Parma, Biblioteca Palatina, Carteggio Bramieri) e in quella al Canonico Asti-Magno del 1° febbraio 1841 (in FILIPPO ORLANDO, *Carteggi italiani inediti o rari antichi e moderni*, IV, Firenze, Ugo Foscolo, 1902, pp. 31-32).

<sup>16</sup> «Annali di Scienze e Lettere», II (1813), pp. 358-97, poi in UGO FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, cit., pp. 437-56, da cui si cita.

<sup>17</sup> Ivi, p. 455.

<sup>18</sup> Ivi, p. 450.

italiana, viene opposta la «sobrietà di Dante», alla quale i letterati dovrebbero nuovamente tentare di riavvicinarsi.

Come si vede, il progetto del Leoni di approntare una nuova versione dell'*Eneide* probabilmente era in gestazione da molti anni, ma la traduzione uscì solo nel 1821. Stando al manoscritto del testo, oggi conservato presso la Biblioteca Palatina, possiamo supporre che l'elaborazione della traduzione virgiliana dovesse prendere forma solo dopo un fitto confronto con i maggiori traduttori del passato, proprio come il saggio composto più di dieci anni addietro per gli «Annali di Scienze e Lettere». In effetti nel manoscritto la versione dei primi sei libri è costellata da annotazioni a margine, di mano del traduttore, in cui viene stabilito un confronto con le versioni di Caro e di Alfieri, ma anche con le traduzioni di Clemente Bondi e di Giuseppe Solari (quest'ultimo si vantava di aver tradotto l'*Eneide* nello stesso numero di versi dell'originale latino)<sup>19</sup>. Di questi traduttori, Leoni segnala omissioni, ampliamenti, fraintendimenti, e invita a confrontare passi della propria versione con l'opera dei suoi illustri predecessori. E così nel manoscritto della nuova *Eneide di Virgilio* si leggono formule come le seguenti: «per questi tre versi, che sono due e mezzo nel testo, il Caro ne impiega 5 ½», «qui il Caro fa tre versi e mezzo», «Alfieri l'ha tralasciato», «Qui Alfieri ha frainteso», «Confr° con tutti», «Confr° con tutti e specialm. con Bondi», e via di seguito. Alla fine dei singoli libri è perfino dato scoprire un confronto tra il numero complessivo di endecasillabi impiegati da Leoni e dagli altri traduttori. L'appunto più esplicito in questo senso compare al termine del libro 10: «testo: 908; Caro: 1421; Bondi: 1405; Leoni: 1266»<sup>20</sup>.

Date queste premesse, ci si potrebbe dunque aspettare che l'*Eneide di Virgilio* di Leoni rispecchi pienamente l'esigenza di una maggiore fedeltà alla lettera del testo latino, idea già centrale nelle osservazioni del saggio su *Caro ed Alfieri traduttori di Virgilio*. E indubbiamente tale caratteristica è presente: Leoni

---

<sup>19</sup> PUBLIO VIRGILIO MARONE, *L'Eneide*, tradotta in versi italiani da Clemente Bondi, Parma, dalla Stamperia Reale, vol. I (1790) e II (1792); ID., *L'Eneide*, recata in altrettanti versi italiani da Giuseppe Solari, Genova, dalla Stamperia di G. Gioffi, 1810, 2 voll.

<sup>20</sup> MICHELE LEONI, *Eneide di Virgilio*, ff. 1v., 2r., 2v., 13v. 16r. (Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1310).

aveva criticato senza mezzi termini la ridondanza verbale in Alfieri traduttore, definendola perfino di «conio cesarottiano»<sup>21</sup> (ricordiamo che nella versione di Ossian Leoni avrebbe evitato con cura le formule che ai suoi occhi si presentavano invece in Cesarotti come autentici «pleonasmi»). Nell'*Eneide*, Leoni mantiene dunque un linguaggio aulico e classicizzante, che era stato anche la cifra stilistica principale dei suoi *Nuovi canti di Ossian*; ma nella traduzione di Virgilio compaiono inoltre degli evidenti latinismi, direttamente ricalcati sul testo latino. Questi fenomeni si vedono al livello delle scelte lessicali e dei costrutti sintattici (corsivi miei):

«dapi» per *victus* ‘cibo’, in *Aeneis*, I, v. 210 (non tradotto letteralmente in Alfieri e in Bondi; Caro: «mensa fattisi»).

«empie l’epa» per *implentur* ‘riempire, saziare’, ivi, I, v. 215 (non tradotto letteralmente in Alfieri, Bondi e Caro).

«lumi/luci» per *oculus* “occhio”, ivi, I, v. 717 e II v. 210 (in Alfieri: «occhi/sguardi»; in Caro e in Bondi: «occhi»); e per *acies* ‘occhio’, ivi, IV, v. 643 (non tradotto letteralmente in Alfieri e in Bondi; Caro: «luci»).

«[con lusinghe il] molce» per: *gremio fovet* ‘lo stringe al seno’, ivi I, v. 718 (non tradotto letteralmente in Alfieri; Caro: «‘n grembo lo si reca»; Bondi: «al seno / lo stringe»).

«omei» per *magnus plangor* ‘un grande pianto’, ivi, IV, v.668 (non tradotto letteralmente in Alfieri e in Bondi; Caro: «voci alte e fioche»).

«ponto» per *pontus* ‘mare’, *Aeneis*, II, v. 207 (Alfieri: «pelago»; Caro: «acque»).

«piceo» per *piceus* ‘del colore della pece, nero’, ivi, III, v. 573 (Caro: «nero»; non tradotto letteralmente in Bondi).

«inulta» per *inulta* ‘invendicato’, ivi, IV, v. 659 (Caro: «senza vendetta»; non tradotto letteralmente in Bondi).

«da da lungo tempo / alma oziosa» per *iam pridem resides animos* ‘anima già da tempo inerte’, *Aeneis*, I? v. 721.

---

<sup>21</sup> MICHELE LEONI, *Caro e Alfieri traduttori di Virgilio*, cit., p. 453. I versi alfieriani citati «e in udirmi tingevasi sublime / di rossor generoso» sono così commentati in una nota a piè di pagina: «Questi due versi paion di que’ con che soleva strepitar farseggiando l’Omero di Padova; che Dio gliel perdonil»; e successivamente, a proposito del passo «Nel crin canuto attorce ei la man manca, / con la destra brandisce, erge, nasconde / nel fianco antiquo insino agli elsi il brando», Leoni nota: «Ed è pure dello stesso conio cesarottiano il secondo di tali tre versi» (ma già a p. 443 si leggeva: «l’in un è uno dei mille modi parassiti con che l’Alfieri snerva le sue idee ed inaspra i suoi versi»).

«O patria, o sede / Ilio di numi, o gloriose in guerra / Dardanie mura» per *O Divum domus Ilium, et inlyta bello / moenia Dardanidum* ‘O patria, o Ilio, dimora degli dei, e mura dei Dardanidi gloriose in guerra’, ivi, II, vv. 241-42.

Ma soprattutto, Leoni non ha potuto o voluto prescindere del tutto dalla sua memoria letteraria, tanto che in diversi punti adottò soluzioni formali già presenti nei passi a suo tempo più esplicitamente apprezzati in Caro e in Alfieri. Le corrispondenze linguistiche si situano non tanto al livello delle unità singole (lessico), quanto delle movenze sintattiche. Alcuni esempi dal secondo libro dell’*Eneide* (corsivi miei):

*voi, sacri altari, e voi, nefande spade* (Leoni, v. 209).

Cfr. Caro, v. 263 : «*voi, sacri altari, e voi, cultri nefandi*» (*Aeneis*, v. 155: «vos area enosque nefandi» ‘voi are e spade nefande’).

*e ancor che lungi / e d’arbori coverta erma la casa / fosse d’Anchise* (Leoni, vv. 410-12).

Cfr. Alfieri, vv. 411-13: «*E ancor che lungi / dall’abitato, e sola, e d’ombre opache / attorniata la paterna casa*» (*Aeneis*, v. 299-300: «quamquam secreta parentis / Anchisae domus [...] recessit» ‘sebbene la casa del padre Anchise sorga in un luogo appartato’).

*Giunto è l’estremo giorno; il tempo è giunto / irreparabil di Dardania* (*Aeneis*, vv. 444-45).

Cfr. Alfieri, vv. 447-48 : «*Giunto è l’estremo inevitabil giorno / dei Dardani*» (Virgilio, v. 324: «venit summa dies et ineluctabile tempus / Dardaniae» ‘venne l’estremo giorno e l’ora ineluttabile della Dardania’).

*dove / [...] ‘l fremito ne chiama / ed il clamor, che fere il ciel* (Leoni, vv. 461-63).

Cfr. Caro, vv. 561-62 : «[mi caccio ove mi chiama] e de le genti il fremito e le strida / *che feriscono il ciel*» (*Aeneis*, v. 338: «quo fremitus vocat et sublatus ad aethera clamor» ‘dove il fremito chiama e il clamore levato al cielo’).

*insin che in viva / onda mi lavi* (Leoni, vv. 989-90).

Cfr. Caro, v. 1171: «*pria che di vivo fiume onda mi lave*» (*Aeneis*, vv. 719-20: «donec me flumine vivo / abluero» ‘finché non mi detergo a una viva sorgente’).

Nel 1821 l’«Antologia», della quale Leoni era anche collaboratore (lo sarebbe stato fino al 1824), annunciò in due articoli distinti questa nuova traduzione virgiliana. In particolare nel secondo saggio, la versione era l’oggetto di un serrato confronto con quelle di Caro e di Bondi, a tutto vantaggio del

lavoro di Leoni<sup>22</sup>. Antonio Benci, l'autore del primo articolo, approvò la “svolta” classicistica del traduttore, il quale avrebbe «scelto così la retta via, in cui ripurgarsi da que' modi arditi e metaforici, o come alcuno li chiama romantici; i quali non poteva non usare nelle sue prime traduzioni [*sc.*: di Shakespeare e di Ossian]»<sup>23</sup>. Ma nel 1822 il «Giornale Arcadico» stroncò ferocemente la nuova traduzione, in nome dei risultati eccellenti raggiunti nei volgarizzamenti recenti e meno recenti:

Cinque principalmente [...] sono i poeti greci e latini, de' quali la nostra lingua ha così classiche traduzioni, che faticosissima cosa sia non già il superarle, ma l'andar loro pur da vicino: Omero, Callimaco, Lucrezio, Virgilio e Stazio, volgarizzati da altrettanti celebri uomini, il Monti, lo Strocchi, il Marchetti, il Caro e il card. Bentivoglio. Sicché noi vivamente preghiamo tutti coloro, che si sentono di ben riuscire nell'arte difficile del tradurre, a consacrare gli studi loro ad altri grandi esemplari, e tenersi oggimai d'ogni inutile concorrenza con que' solenni<sup>24</sup>.

Ma Leoni proseguì nella sua opera di traduttore dai classici e appena due anni dopo la versione dell'*Eneide*, pubblicò la sua traduzione dell'*Iliade*

Tradurre l'*Iliade* appena dieci anni dopo Monti era certo un'impresa ardua. Abbiamo buone ragioni per supporre che Leoni vi si sentì incoraggiato dall'esempio dell'amico Foscolo. Dopo la sua partenza da Firenze nel 1813, questi era andato continuando i suoi «esperimenti» di traduzione e nel 1814 inviò al Leoni una versione del secondo libro, perché lo pubblicasse sul «Giornale Enciclopedico di Firenze»<sup>25</sup>. Per motivi che non ci è dato conoscere, la pubblicazione non ebbe luogo, ma nel 1821 Gino Capponi ottenne da Foscolo la versione del terzo libro per la nuova rivista che si sarebbe pubblicata

---

<sup>22</sup> P.N., recensione a: *Eneide di Virgilio Marone, volgarizzata da Michele Leoni* (Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1821), in «Antologia», 1821, tomo IV, pp. 471-88.

<sup>23</sup> ANTONIO BENCI, *Volgarizzamenti antichi dell'Eneide di Virgilio: traduzioni di essa fatte da Annibal Caro, da Vittorio Alfieri, dal padre Solari, e volgarizzamento nuovo di Michele Leoni*, in «Antologia», 1821, tomo II, pp. 161-200.

<sup>24</sup> Il passo, apparso a p. 291 del «Giornale Arcadico» (vol. XIII, 1822), è citato in PAOLO FERRATINI, *Le traduzioni dai classici latini in Romagna: lineamenti tipologici e quantitativi*, in AA.VV., *Scuola classica romagnola*, Atti del Convegno di studi (Faenza, 30 novembre-1-2 dicembre 1984), Modena, Mucchi Editore, p. 177.

<sup>25</sup> Per questo, vedi GENNARO BARBARISI, *Introduzione* in UGO FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. LXIX sgg.

a Firenze (la futura «Antologia»<sup>26</sup>), dove il testo comparve effettivamente nell'autunno di quell'anno. Nella nota introduttiva di Capponi, si spiegava che la cura principale di Foscolo era stata la «brevità», e infatti la traduzione risultava più breve rispetto a tutte le versioni che fino a quell'epoca erano state pubblicate in lingua italiana.

Pur partendo dall'originale greco, Leoni non accantonò certo la versione di Monti per la sua propria traduzione<sup>27</sup>. Anzi la tenne ben presente, se è vero che in molti passi la lingua della versione di Leoni, ma anche le posizioni metrico-sintattiche, riflettono da vicino l'*Iliade di Omero* montiana. Alcuni esempi dal primo libro, per i quali sarà utile fare anche il confronto con Foscolo (corsivi miei):

ben *coturnati* Achei (Leoni, v. 20).

*coturnati* Achei (Monti, v. 21)<sup>28</sup>.

Cfr. Foscolo, v. 20: «ben *gambierati* Achei»<sup>29</sup> (*Ilias*, v. 17 tradotto letteralmente: «Achei dai begli schinieri»).

Or dunque vanne, / né m'irritar, se tornar salvo brami (Leoni, vv. 39-40).

Or va, né m'irritar, se salvo ir brami (Monti, v. 41).

Cfr. Foscolo, v. 39: «Va, né crucciarmi, se reddir vuoi salvo» (*Ilias*, v. 32 tradotto letteralmente: «Ma vattene, non m'irritare, se vuoi tornare illeso»).

Se nel tuo bel tempio / unqua ghirlande appesi (Leoni, vv. 48-49).

Se di serti devoti unqua il leggiadro / tu delubro adornai (Monti, vv. 50-51).

Cfr. Foscolo, vv. 48-49: «Se mai di tetto io proteggeva / il tuo splendido tempio» (*Ilias*, tradotto letteralmente, v. 39: «Se mai un tempio gradito ti ho costruito»).

*e per quell'arte / di profetar ch'ebbe da Febo in dono, / scorta de'legni Argivi ad Ilio venne. / Pien di consiglio a favellar sì prese* (Leoni, vv. 90-94).

*e per quella, che dono era d'Apollò, / profetica virtù, de'Greci a Troia / avea scorte le navi. Ei dunque in mezzo / pien di senno parlò queste parole* (Monti, vv. 94-6).

---

<sup>26</sup> Il testo apparve nel tomo IV del 1821, pp. 3-20 (*Il libro terzo dell'Iliade della versione di Ugo Foscolo*).

<sup>27</sup> MICHELE LEONI, *Iliade d'Omero*, Torino, Chirio e Mina, 1823-24, 4 voll.

<sup>28</sup> Il riferimento è a: VINCENZO MONTI, *Iliade di Omero*, a cura di Michele Mari, Milano, Rizzoli, 1990, 2 voll.

<sup>29</sup> Vedi UGO FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit.

Cfr. Foscolo, vv. 85-87: «scorta alla vele Achee navigò ad Ilio / vaticinando, *arte onde Febo Apollo / gli fu benigno; e prese a dir prudente*» (*Ilias*, tradotto letteralmente, vv. 71-72: «e sulle navi fu guida agli Achei fino ad Ilio con l'arte sua di vaticinare, che gli donò Febo Apollo. A loro, saggio, parlò e disse»).

ma del *braccio e degli accenti / prima il soccorso mi prometti e giura: /* però ch'uom tal che ai Greci tutti impera, / maggior d'ognun, *ne avrà, cred'io, disdegno* (Leoni, vv. 96-99).

*Ma del braccio l'aita e della voce / a me tu pria, signor, prometti e giura: /* perché tal che qui grande ha sugli Argivi / tutti possanza, e a cui l'Acheo s'inchina, / *n'andrà, per mio pensar, molto sdegnoso* (Monti, vv. 101-102).

cfr. Foscolo, vv. 90-94: «*Ma giura / che tu propizio di parole e d'opre / mi ti farai, perché tal fiane irato / che primo a tutti Argivi e sommo impera / e cui tutto obbedisce*» (*Ilias*, tradotto letteralmente, v. 76-78: «Ma tu comprendimi e giurami, benigno, che mi proteggerai con parole e con mano, perché penso che un uomo s'adirerà»).

Ma lo stesso fenomeno è presente anche nelle altre parti dell'*Iliade*; un esempio dal sesto libro:

Tu a Giove padre libi e agli altri Eterni: / indi te pur, beendone, restauri (Leoni, vv. 357-58).

[libi] primamente al gran Giove e agli altri Eterni, / indi a rifar le tue, se ne berai, / esauste forze (Monti, vv. 328-29).

cfr. *Ilias*, tradotto letteralmente, vv. 260-61: «anzitutto libi al padre Zeus e agli altri immortali; e poi fa bene anche a te se ne bevi».

Prescindendo dal primo verso della traduzione, che riprende letteralmente l'*incipit* della versione foscoliana («L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille»: un *ordo artificialis* ricalcato sul greco), la lezione di Foscolo potrebbe leggersi nel tentativo del Leoni di ottenere un discorso più fluido, evitando gli ampliamenti tipici dell'*Iliade di Omero* montiana. Ne consegue, in diversi casi, una semplificazione dal punto di vista lessicale e insieme semantico, perché nell'operazione di ampliamento, Monti non di rado aggiungeva significati assenti nel testo greco (traducendo, Monti poetava anche “in proprio”). Alcuni esempi (corsivi miei):

Io *costei* non sciorrò pria che a vecchiezza / in Argo giunga, entro mie case, *lungi* / dal patrio suolo, a compor tele intesa, / *del mio letto custode* (Leoni, vv. 35-38).

Cfr. Foscolo, vv. 34-38: «Alla mia schiava / non darò libertà, se la vecchiaia / pria non la colga nella nostra reggia / tela in Argo tessendomi e trapunti / fuor della patria, e *al mio talamo ancella*» (e Monti, vv. 36-39: «Franca non fia / *costei*, se *lungi* dalla patria, in Argo, / nella nostra magion pria non la sfiori / vecchiezza, all'opra delle spole intenta, / e a parte assunta del regal mio letto»; *Ilias*, tradotto letteralmente, vv. 29-31: «Io non la libererò, prima la coglierà vecchiaia nella mia casa in Argo, lontano dalla patria, mentre va e viene al telaio e accorre al mio letto»).

Del nume irato al muoversi, un acuto / suono mettean agli omeri gli strali: / e procedea come la notte (Leoni, vv. 57-59).

Cfr. Foscolo, vv. 56-58: «i dardi / van tintinnando al dorso dell'irato / che vien simile a notte» (e Monti, vv. 58-60: «Mettean le frecce orrendo / su gli omeri all'irato un tintinnio / *al mutar de' gran passi*; ed ei simile / a fosca notte giù venìa»; *Ilias*, tradotto letteralmente, vv. 46-47: «le frecce suonavano sulle spalle dell'adirato al suo moversi; egli scendeva come la notte»).

N'ebbe Achille spavento: e addietro vòlto / la Dea tosto ai *tremendi occhi* conobbe: / e, chiamandola a nome, a lei si disse (Leoni, vv. 241-43).

Cfr. Foscolo, vv. 230-32: «paventò Achille, e volgendosi, ratto / Palla conobbe e *gli occhi orrendi* vide, / nomolla, e alate le mandò parole» (e Monti, vv. 267-71: «Stupefatto / si scosse Achille, si rivolse, e tosto / riconobbe la *Diva a cui dagli occhi / uscian due fiamme di terribil luce*, / e la chiamò per nome, e in ratti accenti»; *Ilias*, tradotto letteralmente, vv. 199-200: «Si stupì Achille, si volse, riconobbe subito Pallade Atena: terribili le lampeggiarono gli occhi»).

In questa gara con Monti, la traduzione di Leoni non avrebbe riportato il successo sperato, e i lettori continuarono a preferire di gran lunga l'*Iliade di Omero* montiana<sup>30</sup>. D'altronde lo stesso Leoni aveva riconosciuto nella dedica

---

<sup>30</sup> Come segnala Sebastiano Timpanaro (in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca* (Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 61-62, nota 96), nel giugno 1823 apparve sulle «Effemeridi letterarie di Roma» una recensione all'*Iliade di Omero* di Leoni, attribuita a Leopardi da Clemente Benedettucci e da lui ripubblicata in GIACOMO LEOPARDI, *Scritti editi sconosciuti*, Recanati, Rinaldo Simboli, 1885, pp. 113-31. Ma, come giustamente osserva Timpanaro, «lo stile non sembra affatto leopardiano»; egli ipotizza che si tratti piuttosto di «uno scritto leopardiano fortemente rimaneggiato dall'editore delle «Effemeridi», Filippo De Romanis, o da un suo collaboratore, come tende a supporre anche il Benedettucci».

della versione all'arcivescovo di Fermo, Cesare Brancadoro, che quel suo lavoro rappresentava un «ardire» bisognoso di «qualche indulgenza», proprio a causa dei meriti del Monti<sup>31</sup>. Con questo, si trattava anche dell'unica traduzione dal greco che Leoni avrebbe compiuto: tornato a Parma, i suoi sforzi si indirizzarono prevalentemente verso la letteratura latina.

Fra i testi latini tradotti da Leoni dopo l'*Eneide di Virgilio* si annoverano il *De rerum natura* di Lucrezio (1827) e la *Pharsaglia* di Lucano (1830). Vale la pena esaminare da più vicino quelle versioni sia per la tecnica traduttiva adottata, sia per il contesto storico in cui ebbero la loro diffusione: gli anni della Restaurazione non erano certo favorevoli a ideologie libertarie o a filosofie a fondamento materialistico, come sono invece espresse nella *Pharsaglia* e nel *De rerum natura*. D'altra parte, se è vero che dal 1822 Leoni era potuto tornare a Parma grazie al mecenatismo di Maria Luigia d'Asburgo, non erano affatto sopite le sue speranze di una liberazione dell'Italia dal dominio straniero. Pur restando fortemente legato alla corte parmense, egli simpatizzava, con le debite cautele, per Gioberti, ma più tardi anche per Mazzini<sup>32</sup>, ed ebbe una grande stima per Leopardi e per Giordani<sup>33</sup>.

Se dunque nel 1827 traduceva *Della natura delle cose* di Lucrezio, la scelta di Lugano come luogo di edizione e la stampa del frontespizio privo del nome del traduttore potrebbero essere interpretate anche come decisioni dettate da prudenza “politica”<sup>34</sup>. Nella prefazione al testo tradotto, Leoni sottolineava l'esistenza di numerose «massime erronee» nel poema lucreziano, ma alla luce della «pubblica educazione» e dei «dumi di una sana filosofia» diffusi nell'Italia di quegli anni, considerava innocua l'ideologia (le «dottrine morali») del poeta latino<sup>35</sup>. Se ne pensava in modo non troppo diverso anche sull'«Antologia», dove Giuseppe Montani, nella recensione al nuovo volgarizzamento, dichiarava ormai inattuale la filosofia materialistica e riportava Lucrezio in un ambito

---

<sup>31</sup> MICHELE LEONI, *Iliade di Omero*, cit., I, p. 2.

<sup>32</sup> Su questo, vedi gli accenni di ROBERTA TURCHI, *Un collaboratore di Gian Pietro Vieusseux: Michele Leoni*, cit., p. 73.

<sup>33</sup> Vedi sopra, nota 4.

<sup>34</sup> TITO LUCREZIO CARO, *Della natura delle cose*, poema nuovamente volgarizzato, prima edizione, Lugano, Tipografia Ruggia e Comp., 1827.

<sup>35</sup> Ivi, pp. VII-VIII.

spiritualistico consono alla Restaurazione; ma altamente apprezzabile restava per Montani lo strenuo razionalismo del poeta<sup>36</sup>.

Nel tradurre Lucrezio, Leoni aveva voluto osservare il massimo rispetto della lettera del testo. Diverso era stato il procedimento di Alessandro Marchetti nella sua celebre traduzione libera, uscita poco più di un secolo addietro<sup>37</sup>. Eppure, a voler osservare attentamente la nuova versione, ci si accorge che Leoni non doveva prescindere del tutto dall'esempio di chi lo aveva preceduto. In alcuni casi entrambi i traduttori concordano nell'interpretazione puntuale del testo, come ben dimostrano le scelte lessicali del tutto identiche; in altri Leoni amplia o condensa deliberatamente il testo lucreziano, in modo analogo al Marchetti (ma questi, com'è noto, aveva anche agito in conformità ad istanze di poetica secentesca). Alcuni esempi tratti dal proemio del primo e del secondo libro:

Venere bella (Leoni, I, v. 2); Venere bella (Marchetti, I, v. 2).

Cfr. *De rerum natura*: «alma Venus» 'alma Venere' (I, v. 2).

e a nuoto varca i rapidi torrenti (Leoni, I, v. 2); varcano a nuoto i rapidi torrenti (Marchetti, I, v. 22).

Cfr. *De rerum natura*: «rapidus tranant amnis» 'guadano rapidi torrenti' (I, v. 15).

d'eterna ferita il cor trafitto (Leoni, I, v. 40); d'amorosa ferita il cuor trafitto (Marchetti, I, v. 43).

Cfr. *De rerum natura*: «aeterno devictus vulnere amoris» 'completamente vinto dall'eterna ferita dell'amore' (I, v. 34).

Or non vedete voi (Leoni, II, v. 20); Or non vedete (Marchetti, II, v. 27).

Cfr. *De rerum natura*: «Nonne videre» 'Come non vedere' (II, v. 16).

a sé natura / null'altro brama (Leoni, II, vv. 20-21); nulla brama la natura, e grida / altro giammai (Marchetti, II, vv. 28-29).

---

<sup>36</sup> [GIUSEPPE] M.[ONTANI], recensione a *Della natura delle cose* (Lugano, Ruggia & C., 1827), in «Antologia», 1828, tomo III, pp. 59-73.

<sup>37</sup> TITO LUCREZIO CARO, *Della natura delle cose libri sei*, tradotti da Alessandro Marchetti, Londra, per Giovanni Pickard, 1717. Qui si cita dalla riedizione a cura di Denise Aricò (Roma, Salerno Editrice, 2003).

Cfr. *De rerum natura*: «nil aliud sibi naturam latrare» ‘null’altro la natura ci chiede urlando’ (II, v. 17).

da tua beltà, da tue lusinghe preso (Leoni, I, v. 3); da’ teneri tuoi vezzi lascivi [...] allettato (Marchetti, I, vv. 23-24).

Cfr. *De rerum natura*: «capta lepore» ‘sedotto dal tuo incanto’ (I, v. 15).

nulla in luce [spunta] (Leoni, I, vv. 29-30); senza te non si vede / del di la luce desiata e bella (Marchetti, I, vv. 31-32).

Cfr. *De rerum natura*: «nec sine te quicumq; dias in luminis oras exoritur» ‘nulla senza te si produce nelle divine regioni della luce’ (I, v. 22).

doppia in campo / oste schierata, a battaglia concorsa (Leoni, II, vv. 6-7); schierati in campo / fanti e cavalli e cavalieri armati / far tra lor sanguinose aspre battaglie (Marchetti, II, vv. 7-9).

Cfr. *De rerum natura*: «belli certamina magna tueri / per campos instructa» ‘guardare le grandi contese di guerra / ingaggiate in campo’ (II, vv. 5-6).

La versione di Lucano, infine, uscita a Pisa nel 1836, era stata apprezzata da Pietro Giordani, che nel 1832 scrisse due lettere-prefazioni (la prima rimase non finita) *Al nuovo traduttore di Lucano*, vale a dire a Michele Leoni<sup>38</sup>; ne avrebbe pubblicato solo la seconda, dieci anni più tardi. Di Giordani è nota la lettura di Lucano con spirito «risorgimentale», vale a dire con la speranza in tempi avvenire meno oscurantisti e meno oppressivi rispetto alla Restaurazione<sup>39</sup>. Agli occhi di Giordani, il poema di Lucano risultava un testo particolarmente interessante per i giovani: non solo perché questi se ne potevano sentire confortati nella lotta per la libertà, ma anche perché *La Farsaglia* incoraggia ad onorare la stessa libertà perfino laddove la tirannide la faccia sembrare una causa persa (nel poema il Giordani vedeva rappresentati «i funerali della Libertà»). *L’Avvertimento del traduttore* che Leoni antepose alla versione contiene affermazioni vicine alle parole di Giordani sull’attualità della *Farsaglia* (si direbbe anzi che Giordani riecheggi qualche brano dell’*Avvertimento*):

---

<sup>38</sup> PIETRO GIORDANI, *Scritti editi e postumi*, IV, a cura di Antonio Gussalli, Milano, Borroni e Scotti, 1857, pp. 238-41 e pp. 242-44. Giordani dovette vedere la versione di Leoni ancora prima che fosse pubblicata.

<sup>39</sup> L’espressione è di SEBASTIANO TIMPANARO, *Aspetti della fortuna di Lucano tra Sette e Ottocento*, in *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, cit., p. 65.

E certo se vi ebbe mai tempo opportuno allo scopo e alla considerazione di un tanto scrittore, gli è propriamente il nostro: nel quale, non favole, non amori, non leggerezza di studi; ma verità, fatti grandi e pensamenti solidi e profondi, possono soli soddisfare al sempre crescente bisogno e desiderio delle genti<sup>40</sup>.

Tra il 1820 e il 1829 Francesco Cassi era andato pubblicando una traduzione-rifacimento della *Farsaglia*, cui Leoni non dovette plaudere a causa della notevole libertà di cui aveva usato il Cassi nel volgere il testo in italiano. Come già le precedenti versione di Leoni, anche la sua *Farsaglia* era improntata alla brevità (nella prefazione il traduttore dichiarava che in confronto alle traduzioni precedenti «trova[va] d'aver usate di meno alquante migliaja di versi»)<sup>41</sup>. Ma anche in questo caso, il lavoro dal quale Leoni intendeva distanziarsi offriva spunti espressivi alla nuova *Farsaglia di Lucano*. Certo, è indubbio che rispetto al Cassi, Leoni ha tradotto molto più letteralmente, evitando ad esempio l'uso pervasivo delle perifrasi, ma in diversi punti anch'egli ha proceduto a limitati ampliamenti e ad omissioni, fenomeni dietro i quali si intravede la lezione di Cassi. Alcuni esempi dal prologo del poema (corsivi miei):

le forze tutte dello scosso mondo / *a gara spinte* nel comun delitto (Leoni, vv. 7-8).

fraterne schiere / *sospinte a gara* nel comun delitto (Cassi, vv. 7-8)<sup>42</sup>.

Cfr. *Pharsalia*: «certamen totis concussi viribus orbis in commune nefas» (vv. 5-6) 'una lotta con tutte le forze del mondo sommosso / per compiere un comune delitto'.

dopo le guerre / de' giganti *Flegrei* (Leoni, vv. 44-45).

---

<sup>40</sup> MARCO ANNEO LUCANO, *La Farsaglia*, recata in versi italiani da Michele Leoni, Pisa, Co' caratteri di Didot, 1836, t. I, p. I. Timpanaro parla di «accenti giordani (e forse foscoliani)» (*Aspetti...*, p. 62). Ecco un brano del secondo saggio di Giordani, che si potrebbe accostare all'*Avvertimento* di Leoni: «Poeta non d'inezie o di favole, ma di gran fatti; e tanto altamente magnanimo, che fu solo a prendersi per subbietto una causa infelicemente giusta. Poeta unicamente degno che da lui la generosa gioventù impari la vera gloria [...] Così mi parve veramente sacro, e da antimeritarsi ad ogni altro, il poema che prese per materia non la fondazione o la conquista di un regno, non una curiosa o avara navigazione, non gli'iddi di un popolo o di un tempio; ma i funerali della Libertà, universalmente ed eternamente divina» (p. 243).

<sup>41</sup> Ivi, p. I.

<sup>42</sup> Si cita da MARCO ANNEO LUCANO, *La Farsaglia*, t. I, volgarizzata dal conte Francesco Cassi, Pesaro, Nobili, 1826.

infin che vinta / non fu *l'oste di Flegra* (Cassi, vv. \*\*).

Cfr. *Pharsalia*: «*saevorum post bella Gigantum*» (v. 36) ‘dopo le guerre dei crudeli Giganti’.

dell'itale cittadi / le guaste mura or si disfanno (Leoni, vv. 31-32).

dell'itale rocche or tutte fesse, / e smantellate crollano le mura (Cassi, vv. 36-37).

Cfr. *Pharsalia*: «*At nunc semirutis pendent quod moenia tectis / urbibus Italiae*» (vv. 24-25) ‘Ma, mentre nelle città d'Italia le mura minacciano di cadere [pendono] sui tetti diroccati’.

onde non abbia obliquo / a guardar Roma tua (Leoni, vv. 72-73).

il guardo volgeresti obliquo / a la tua Roma (Cassi, vv. 85-86).

Cfr. *Pharsalia*: «*unde tuam videas obliquo sidere Romam*» (v. 55) ‘di dove con obliqua stella tu possa guardare Roma’.

A ben considerare le versioni dei testi epici qui presi in considerazione, si vede che almeno tre di essi corrispondono alle opere maggiori degli autori con i quali il recensore del «Giornale Arcadico» aveva sconsigliato di misurarsi, in nome delle «classiche traduzioni» prodotte dal Caro, dal Monti e dal Marchetti. Michele Leoni, da parte sua, non si era curato di quel monito. È difficile stabilire se si trattasse di indifferenza del traduttore ‘onnivoro’, o piuttosto di una scelta ben ponderata, anche perché dopo il ritorno a Parma l'attività traduttiva continuava ad essere parte integrante dei suoi impegni professionali. Ma ci si può chiedere se la decisione di affrontare determinati autori classici non fosse anche un modo per distanziarsi ideologicamente da coloro che, insieme alla difesa del classicismo più accademico (la scuola classica romagnola), approvavano la situazione politica italiana della Restaurazione.



MARIA G. VITALI-VOLANT\*

**Avventura, Storia e scrittura di sé alla fine dei Lumi:  
il grande affresco dei *Mémoires pour servir à l'histoire  
de ma vie* di Giuseppe Gorani**

Verso la fine del XIX° secolo il critico e storico svizzero Marc Monnier, grande studioso di cose italiane, trova a Ginevra un manoscritto in 4 volumi, ricoperti di una scrittura leggibile, elegante e senza molte cancellature, solo qualche pagina aggiunta e sigillata con cerlacca rossa. Un testo visibilmente organizzato dal punto di vista letterario, con un titolo, un'epigrafe, strutturato in capitoli e con una conclusione. Si tratta dei quattro volumi, scritti in francese e firmati, dei *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*<sup>1</sup> del conte Giuseppe Gorani, nato a Milano nel 1740 e morto a Ginevra nel 1819.

Gorani si volle soldato, viaggiatore, agente diplomatico, *philosophe*, uomo di comunicazione, rivoluzionario. Egli è (e si volle anche) scrittore, saggista, storico, giornalista, autore di pamphlets e alla fine della sua lunga vita, autobiografo.

---

\* Université du Littoral, Dunkerque, Francia.

<sup>1</sup> GIUSEPPE GORANI, *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*, manoscritto, 4 volumi, in 4°, biblioteca della Società Storica Lombarda di Milano. Dal 1937 al 1942, Alessandro Casati lavora all'edizione critica dei primi tre volumi dei *Mémoires* di Gorani che saranno editi da Mondadori nella *Collezione settecentesca* fondata da Salvatore Di Giacomo. Casati lascia i *Mémoires* in francese, ma crea i titoli di ogni volume: I, *Memorie di giovinezza e di guerra (1740-1763)*; II, *Corti e paesi (1764-1766)*; III, *Dal dispotismo illuminato alla Rivoluzione (1767-1792)*, conservando i titoli originali dei capitoli. L'apparato critico di Casati è in italiano, così come le parti liminari dei singoli volumi. Casati aveva preparato l'edizione del quarto volume dei *Mémoires* ma il suo lavoro fu interrotto nel 1942 a causa degli avvenimenti bellici. Nel 1998, Carlo Capra e Elena Puccinelli, riprendendo le note di Casati e aggiornando il suo lavoro secondo i criteri della critica contemporanea, pubblicano il quarto volume dei *Mémoires*, nella traduzione italiana di Tukeri Capra, con il titolo *Dalla Rivoluzione al volontario esilio (1792-1811)* per Cariplo-Laterza, nella collezione *Economia e società in Lombardia dall'età delle riforme alla grande crisi*, 11.

Il conte Gorani, cadetto sfortunato di una ricca e nobile famiglia milanese, fa parte della categoria degli uomini di lettere e di scienza italiani che scelsero la via dell'esilio e dell'avventura in armonia con gli ideali di cosmopolitismo e di scoperta del secolo dei Lumi. Spinti anche dalla situazione di arretratezza politica, culturale ed economica degli stati italiani nel Settecento. Gorani, Baretti, Goldoni, Da Ponte e molti altri testimoniano della diaspora<sup>2</sup> degli intellettuali italiani durante il secolo dei Lumi. Alexandre Deleyre, l'enciclopedista che viveva a Parma negli stessi anni della rivista «Il Caffè»<sup>3</sup> di Pietro Verri, paragona gli intellettuali italiani agli «Ebrei erranti in tutta Europa»<sup>4</sup> e attesta che, sparsi nelle città italiane, essi non formano un corpo a sé stante, non comunicano abbastanza fra di loro. La mancanza di centralizzazione politica e culturale, di incoraggiamento, di libertà, di ricompense e di gloria, l'assenza di un ambiente favorevole alle loro speculazioni, di spirito di emulazione li allontanava da un vero lavoro di ricerca, li teneva isolati e li spingeva all'esilio. Le eccezioni culturali delle accademie italiane erano insufficienti ad attirare gli «spiriti forti» e più sensibili al nuovo della penisola. L'esempio milanese del «Caffè» e del libro di Beccaria *Dei delitti e delle pene*<sup>5</sup>, osteggiato furiosamente dagli ambienti conservatori e clericali italiani, ma infine pubblicato a Livorno, non potevano fare testo.

Gorani, inoltre, fu una delle tante vittime economiche della legge del maggiorascato, tanto criticata da Pietro Verri e Cesare Beccaria fra gli altri. Egli non trovò uno spazio in seno alla sua famiglia e alla sua città, e dovette conquistarselo altrove, con fatica, spinto dalle ristrettezze economiche e dal sogno di grandezza e di gloria che la sua ambizione e la sua grande volontà gli suggerirono fin dalla prima giovinezza. Fino al punto di sognare di diventare re,

---

<sup>2</sup> GIOVANNA GRONDA, *Diaspora italiana e cosmopolitismo settecentesco*, in *Letteratura e vita intellettuale*, a cura di Francesco Bruni, Milano, Banca Nazionale dell'Agricoltura, 1993.

<sup>3</sup> «Il Caffè, ossia brevi e varj discorsi distribuiti in fogli periodici», dal giugno 1764 a tutto maggio 1765, tomo 1, in Brescia, MDCCLXV. Dalle Stampe di Giammaria Rizzardi, con licenza dé superiori. Si vende in Milano da Giuseppe Galeazzi Stampatore e Libraro; «Il Caffè, ossia brevi e varj discorsi...*idem*», dal giugno 1765 per un anno seguente, in Brescia, MDCCLXVI, con licenza dé superiori. Si vende in Milano da Giuseppe Galeazzi.

<sup>4</sup> ALEXANDRE DELEYRE, *Lettre écrite de Parme aux auteurs de la Gazette littéraire, le 3 janvier 1765*, in «La Gazette littéraire de l'Europe», 3 mars 1765, p. 341.

<sup>5</sup> CESARE BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, Livorno, Coltellini, 1764.

segno, che in questo secolo, tutto era possibile a quelli che si dichiaravano pronti ad affrontare i rischi e l'incognito dell'avventura.

Sotto il segno dell'avventura, Giuseppe Gorani lascia le sue memorie di cui si occupò per primo Marc Monnier nel 1874 con due articoli<sup>6</sup> e la sola biografia edita che conosciamo del conte milanese<sup>7</sup>.

La lunga narrazione autobiografica goraniana, immenso puzzle di scritture multiple, va analizzata sotto il segno del tempo e dello spazio vissuto: Ginevra o il «paese di cristallo»<sup>8</sup> dove l'esiliato si rifugia ma che resta un luogo irreali, senza spessore affettivo e dello spazio sognato: Milano, la città dell'impossibile, della vita come avrebbe dovuto essere e non è e non fu.

Il tempo della scrittura di sé: dal 1806 fino al 1816 Gorani redige questo testo monumentale (700 pagine circa) che va dal 1740, data di nascita dell'autore, al 1811 durante il suo esilio volontario a Ginevra dopo la Rivoluzione francese. In questo tempo rivivono l'avventura e la vita. Tutto lo spazio autobiografico goraniano è un vasto corpus che riunisce non solo i racconti della memoria, «luogo» dove si accumulano le idee e i sentimenti, il ricordo del ricordo e il ricordo dell'oblio, ma anche i fantasmi e le fantasie del vissuto contemporaneo. Lo testimonia l'uso reiterato del presente: «Io mi ricordo» che fa della memoria il motore della sua *machine d'écriture*.

Il tempo della storia: poiché all'interno di questo tempo si è consumata una rottura senza precedenti che governa tutto il XIX° secolo, Gorani instaura un rapporto con il tempo rappresentato che è la memoria in uno stato d'animo diviso fra la volontà dell'oblio e la volontà di testimoniare il tempo della Rivoluzione che domina la memoria. Una sorta di ossessione che spinge l'autore a soffermarsi sui minimi dettagli dell'avvenimento rivoluzionario e della vita politica e mondana a Parigi dal 1790 al 1793.

---

<sup>6</sup> MARC MONNIER, *Le comte Joseph Gorani, d'après ses Mémoires inédits*, in «Revue des deux mondes», année XLIV, 15 octobre 1874, p. 854; *Le comte Gorani en Suisse, d'après ses Mémoires inédits*, in «Bibliothèque universelle et Revue Suisse», nouvelle période, LXXX (1875), t. LII, p. 33 e p. 269.

<sup>7</sup> MARC MONNIER, *Un aventurier italien du siècle dernier: le comte Joseph Gorani, d'après ses Mémoires inédits*, Paris, Calmann-Lévy, 1884. Cfr. MARIA G. VITALI-VOLANT, *Aventure, histoire, écriture de soi à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: Giuseppe Gorani (1740-1819), lettres et mémoires*, Thèse, octobre 2004, Paris 8 Saint Denis.

<sup>8</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Pensavo oggi*, in *Poesie disperse*, Milano, Mondadori, 1945, p. 41 («Mi sono creato un paese di cristallo, perché fatalmente dovessi accorgermi, da qualsiasi punto, che non era naturale»).

Il tempo della narrazione: nei primi due volumi Gorani evoca le sue avventure di giovinezza, i suoi viaggi e anche la storia della fine dei Lumi, nonché quasi tutta la letteratura del suo secolo, soprattutto i romanzi, la grande invenzione dell'epoca. Da quel grande romanziere che è, Gorani coinvolge il lettore nelle peripezie di un personaggio picaresco, affascinante come Scaramouche e sfortunato come gli eroi di Prevost, sensibile alla Rousseau e ambiguo, libertino e giocatore alla Casanova, non dimenticando il modello dell'eroe aristocratico per eccellenza della *Vita* di Alfieri, che forse aveva letto. L'Io goraniano prende tutte le maschere dell'avventuriero e del testimone della storia:

Ce serait assurément injuste, si l'on imaginait que j'ai écrit ces mémoires par une folle présomption de me croire un personnage important. Je n'aurais jamais songé à tracer ces lignes, si ma vie n'eût été souvent liée à des événements dignes d'être connus et si je n'avais pas passé la plus grande partie de cette vie à étudier les hommes [...] je me suis fait un devoir d'examiner ces coteries plus ou moins nombreuses connues sous le nom de *nations* [...] je n'ai cessé de voir [...] j'ai vu [...]. Voilà donc des remarques que j'ai faites dans tous mes voyages [...]<sup>9</sup>.

Il progetto autobiografico goraniano nasce dall'ipotesi di una vita – testimonianza eccezionale – da raccontare e dalla spinta filantropica di “scrutatore di anime”, per confluire in un progetto politico di analisi dei sistemi di governo. Esposte le sue idee di illuminista sui principi della politica, Gorani non può rinunciare ad aggiungere :

L'humeur de me voir, dans ma famille, pauvre et énormément négligé, tandis que mon aîné était riche et cajolé, a sans doute beaucoup contribué à me rendre auteur de cet ouvrage et de tant d'autres que j'ai publiés en différents tems [...]

---

<sup>9</sup> GIUSEPPE GORANI, *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*, manoscritto, vol. I, i, p. 2: «Sarebbe sicuramente ingiusto se si immaginasse che ho scritto queste memorie a causa della folle presunzione di credermi un personaggio importante. Non mi sarei mai sognato di tracciare queste linee se la mia vita non fosse stata spesso legata ad avvenimenti degni di essere conosciuti e se non avessi passato la maggior parte di questa vita a studiare gli uomini [...]. Mi sono fatto un dovere di esaminare queste combriccole più o meno diffuse conosciute sotto il nome di nazioni [...] non ho mai smesso di vedere [...] ho visto. Ecco dunque alcune osservazioni fatte durante tutti i miei viaggi».

.C'est donc cette manière d'exister qui m'a rendu voyageur, rêveur, mécontent de tout<sup>10</sup>.

La motivazione autobiografica profonda emerge e si afferma. Il beniamino lasciato per conto diventa un personaggio mitico: lo storico-viaggiatore, il testimone della storia del suo tempo che percorre le strade del mondo come il gatto della favola, con gli stivali del vento. L'avventuriero che affida al caso e alla necessità le sue scelte mancate, la sua inconstanza, per far rivivere un eroe classico, vittima del destino, innamorato sempre deluso, cadetto sfortunato, protagonista suo malgrado di avvenimenti più grandi di lui, trainato dalla storia e dalla gioia di vivere. Una bella storia mitica, un *exemplum*, che Gorani racconta per sconfiggere la morte.

La carriera movimentata di Gorani è all'insegna dell'erranza e del destino, che lo portano, a 17 anni, ad arruolarsi nell'armata austriaca durante la guerra dei Sette anni; fatto prigioniero in Prussia, aderisce alla Massoneria e, alla fine della guerra, termina la sua formazione presso il filosofo Formey, parte in Portogallo per lavorare come militare e diplomatico alla corte del marchese di Pombal. Qui Gorani fa le sue prime esperienze politiche all'interno del sistema del dispotismo *éclairé* del potente e famigerato ministro portoghese. Fugge da Lisbona con una scusa e cerca fortuna in Austria alla corte dell'imperatrice Maria Teresa. Troppo giovane, poco formato e smanioso di avventure di ogni genere, libertino fra i puritani, Gorani non arriva a inserirsi nei meandri pericolosi della diplomazia di Kaunitz e della corte asburgica. Viaggi in Spagna, in Corsica e a Costantinopoli. Ritorno tristissimo a Milano, senza risorse, in lotta con la famiglia e soprattutto col fratello maggiore Cesare per questioni di eredità, Giuseppe cerca conforto in casa Verri, rifugio di tutti i ribelli delle nobili famiglie meneghine<sup>11</sup> luogo di discussioni, dispute, studi e ricerche che

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 5; «Il pensiero di vedermi, nella mia famiglia, povero ed enormemente trascurato mentre mio fratello maggiore era ricco e vezzeggiato, ha senza dubbio contribuito a rendermi autore di quest'opera e di tante altre che ho pubblicato in diverse occasioni [...]. È stato dunque questo modo di esistere a rendermi viaggiatore, sognatore, scontento di tutto».

<sup>11</sup> Il caso di Cesare Beccaria, in lotta con la famiglia a causa del matrimonio con Teresa Blasco nel 1761, diseredato dal padre e cacciato da casa con la giovane sposa, aiutato da Pietro Verri che si adopera per riabilitare la coppia agli occhi dell'austero marchese padre Giovanni Saverio Beccaria, non è che un esempio di queste dispute familiari che affliggevano le famiglie nobili dell'epoca. Cfr.

avevano dato vita al capolavoro di Beccaria e al «Caffè» e che ora, all'epoca della generazione successiva di Gorani, Giovanni Verri, Giulia Beccaria e di altri giovani e belle donne, diventa un salotto prerivoluzionario in una Milano amministrata dagli ex del «Caffè» Pietro Verri e Cesare Beccaria, alti funzionari dello stato e non più amici. A casa di Giovanni Verri, cadetto anche lui e il più bello e libertino dei Verri<sup>12</sup>, Gorani fa arrivare il «vento largo» dei viaggi e delle avventure, degli aneddoti e dei pettegolezzi delle corti europee. Siamo nel 1770, la narrazione memorialistica goraniana del primo e del secondo volume delle memorie, da odeporica e romanzo di iniziazione giovanile, si fa sempre più letteraria e storica. Nel terzo volume assistiamo alla nascita dello scrittore Gorani col suo *Il vero dispotismo* (1770), saggio scritto sotto l'influenza delle idee politiche di Rousseau e di Cesare Beccaria, in cui il giovane saggista si attacca alla proprietà privata e ai privilegi di casta dei ceti intermediari, contro cui si erano battuti i filosofi milanesi dell'ex rivista del «Caffè». Messo all'Indice per anticlericalismo, criticato dagli ambienti conservatori, ma ben accolto dai fisiocratici francesi, fra cui Mirabeau padre, da Voltaire e dagli illuministi francesi, e anche da Pietro e Alessandro Verri, il lavoro di Gorani gli assicura un po' di gloria ma pochi emolumenti.

Il suo lavoro di «economista» secondo le teorie fisiocratiche, di saggista, continua con il *Saggio sulla pubblica educazione* (1773) in cui affronta da precursore il tema dell'educazione professionale e delle donne, gli *Elogi di due illustri scopritori italiani Francesco Redi e Sallustio Bandini* (1784), in cui mette in luce le capacità speculative di due scienziati italiani e i benefici delle idee di riforma e dell'economia politica, la nuova scienza di gestione dello Stato, Gorani scrive anche un saggio sul *Diritto di redimere le regalie* (1783) e uno sulle imposte indirette di influenza chiaramente fisiocratica.

---

BARTOLO ANGLANI, *«Il dissotto delle carte». Sociabilità, sentimenti e politica tra i Verri e Beccaria*, Milano, Franco Angeli, 2004. Vedi anche MARIA G. VITALI-VOLANT, *Note bio-bibliographique*, in *Cesare Beccaria (1738-1794). Cours et discours d'économie politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 9-12.

<sup>12</sup> In una lettera di Giuseppe Gorani a Giovanni Verri da Milano del 16 gennaio 1808, troviamo l'esplicita menzione della paternità di Alessandro Manzoni, figlio naturale del «cavaliere» Giovanni Verri e di Giulia Beccaria (cfr. PIERO CAMPOLUNGHI, *Ritrovata la lettera del Gorani a Giovanni Verri del 16 gennaio 1808*, in «Annali manzoniani», n. s., III (1999); vedi anche MARIA G. VITALI-VOLANT, *Lettre à Giovanni Verri*, in *Aventure, histoire...*, cit., pp. 126-131).

Le dispute familiari per le eredità e gli scandali di casa Gorani continuano così com'erano all'ordine del giorno nelle altre casate milanesi<sup>13</sup> ed europee (le note vicende familiari dei Mirabeau ne sono un esempio). Per fuggire da tutto questo Giuseppe Gorani emigra in Svizzera, dove comincia la sua importante carriera di uomo di comunicazione, di "passeur" di opere e di idee. Dobbiamo a Gorani la diffusione in Svizzera delle opere di Cesare Beccaria e di Pietro Verri<sup>14</sup>. In questo paese, che fu la sua seconda patria, Gorani si lega d'amicizia con il filosofo cristiano Charles Bonnet, suo mentore spirituale, e con uomini di scienza e di cultura come il fisico Georges Louis Le Sage. Ma la Svizzera è anche terra di noia per l'avventuriero inquieto e scontento. Verso la fine degli anni Ottanta del secolo parte per l'Italia e visita gli stati pontifici, Roma, le Due Sicilie, soprattutto Napoli, lo stato di Toscana e altre città della penisola. Da qui la sua opera più famosa prima della scoperta del manoscritto delle memorie, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des moeurs des principaux états de l'Italie* (1793). Un giornale di viaggio redatto in francese, messo subito all'Indice dal Vaticano – dove ancora si trova – in cui la penna acuta dello scrittore mette a nudo le debolezze degli stati italiani: l'arretratezza dell'economia, il clericalismo, le superstizioni, lo stato di indigenza cronica delle popolazioni e la corruzione delle corti. Quest'opera gli attirerà l'odio perpetuo della regina Maria Carolina di Napoli che Gorani accusa di ogni turpitudine e soprattutto di non saper governare secondo i principi dello stato moderno. Anche gli stati pontifici finiscono nel mirino dell'osservatore milanese, cui non sfuggono i minimi dettagli geografici, politici e anche mondani di una Roma governata da principi della chiesa avidi e corrotti, ma anche piena di fervori.

Documento prezioso della vita in Italia nel secolo dei Lumi, le memorie segrete d'Italia di Gorani non sono mai state tradotte in italiano. L'opera assicura la fama del suo autore negli ambienti riformatori italiani, soprattutto a Napoli dove Eleonora Pimentel Fonseca e Filangieri figurano fra le conoscenze

---

<sup>13</sup> Cfr. F. O. TENCAIOLI, *Otto lettere del Conte G. Gorani al Conte G. Visconti di Saliceto*, in «Archivio Storico Lombardo», XXXIX (1913), fasc. 36.

<sup>14</sup> Cfr. *Riformatori lombardi del Settecento*, a cura di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1978; ID., *Les traditions de la culture italienne et les Lumières*, in *Utopie et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle : le pragmatisme des Lumières*, sous la direction de Pierre Francastel, Paris / La Haye, Mouton, 1963.

del conte milanese. Ancora nel secolo successivo sarà citata da Stendhal nelle *Cronache italiane* e da Hugo nel romanzo *La Sanfelice*.

Tornato in Svizzera, il filosofo si annoia e scrive all'astronomo toscano Giuseppe Slop che in Francia si stanno concentrando tutte le energie del secolo. Le idee e i fermenti di Francia, le amicizie epistolari e gli scambi scientifici e letterari con Bailly, Condorcet e altri economisti e filosofi parigini, attirano Gorani verso la Rivoluzione. A 50 anni lo scrittore milanese si imbarca per l'ultima e fondamentale avventura della sua vita. In Francia si lega al Club del 1789, a Gabriel Mirabeau di cui diventa uomo di fiducia. Alla morte del tribuno, svolge missioni diplomatiche importantissime per Clavière e per i Girondini, rischia di diventare ministro degli esteri e per i suoi meriti viene eletto cittadino francese con Pestalozzi, Pitt e altri. Nel 1792 la sua avventura rivoluzionaria continua in Inghilterra, Olanda e Prussia. È cominciato ormai il tempo del disincanto: deluso dalla politica girondina, dall'entrata in guerra, preconizzando e temendo l'ascesa e il trionfo di Robespierre, si fa mandare in missione definitiva in Svizzera, dove inizia l'ultimo libro delle memorie goraniane, quello più amaro e più triste, dedicato all'esilio, alle persecuzioni di Robespierre e di Maria Carolina di Napoli che volevano eliminare questo testimone scomodo. Qui l'Io risorge in un universo di rovine. Eppure questo volume, pieno di umanità e di sofferenza, è forse uno dei più commoventi e sentiti documenti della memorialistica italiana e anche della fine del Settecento in generale. Qui si sente la nuova sensibilità romantica, qui lo scrittore Gorani diventa sempre più autobiografo e la sua narrazione si avvicina al diario intimo.

Nella scrittura autobiografica goraniana si contrae il tempo, s'incrociano destini e sentimenti. Quattro volumi scritti in registri diversi, in una lingua personale spesso irrispettosa dei canoni e delle regole e utilizzata come ulteriore "segno" autobiografico, un riflesso della vita pragmatica dell'avventuriero viaggiatore e dell'allievo di Beccaria che nel «Caffè» aveva proclamato: «Chi vi ha detto che le parole son fatte per le cose e non le cose per le parole?»<sup>15</sup> Rispondendo a questo criterio di grande efficacia stilistica, le memorie di

---

<sup>15</sup> CESARE BECCARIA, *Risposta a la rinunzia*, in «*Il Caffè*», 1764-1766, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, Torino, Boringhieri, 1999, p. 39.

Gorani evocano le tappe di un percorso storico e letterario della fine di un mondo e dell'avvento dell'epoca moderna (la fine dell'*ancien régime*, la Rivoluzione e l'Impero). L'autore, pienamente consapevole della caducità dell'impresa di affidare al nulla i suoi ricordi, si accinge ad analizzare il tempo vissuto e il tempo della storia, i sogni e le allucinazioni della giovinezza, le illusioni e le speranze, ossia il territorio delle ombre di Odisseo, sapendo che all'epoca della redazione il suo mondo è già sparito, distrutto dalla storia. Allora il sentimento di rivolta dell'«amante tradito»<sup>16</sup> della Rivoluzione, della politica e del destino, insorge contro il tempo e la fine delle avventure. Questo forte gioco dei sentimenti e delle passioni che filtrano dalle pagine dei *Mémoires* goraniani fa di quest'opera una testimonianza letteraria di grande attualità e impegno, a tutt'oggi quasi ignorata dal pubblico italiano.

Impossibile però separare l'intreccio dalla narrazione storiografica, poiché il racconto di Gorani è anche uno straordinario romanzo in prima persona ambientato in un tempo dove la Storia consuma le energie di tutto il secolo. Le considerazioni politiche, storiografiche e filosofiche sull'opera di Gorani non si possono separare dall'atto della narrazione, dalla scrittura, perché l'autobiografia goraniana è letteratura concepita secondo i grandi principi delle memorie di Goethe, dove poesia e verità sono inscindibili. Non può mancare qui il riferimento all'altro grande scrittore-romanziero-autobiografo del tempo di Gorani, e che quest'ultimo cita spesso come una delle sue fonti di ispirazione, Laurence Sterne, autore di *Tristram Shandy*. In quest'opera emblematica del Settecento, densa d'ironia, di critica sociale, e di alto valore letterario e filosofico, così afferma Milan Kundera, «un grande dialogo si è instaurato [...] fra il romanzo e la filosofia»<sup>17</sup>. Noi possiamo dire che nell'opera autobiografica di Gorani si sia instaurato un dialogo altrettanto grande fra il romanzo e la storia. Il tempo della scrittura goraniana è però già in un “non-tempo”, come lo afferma lo stesso autore alla fine dell'opera («Oui, je le dirai encore une fois, tout est dit, tout est assurément fini pour moi»<sup>18</sup>). Sappiamo

---

<sup>16</sup> GIUSEPPE GORANI, *Crudeli perplessità*, in *Dalla Rivoluzione al volontario esilio (1792-1811)*, cit., p. 45.

<sup>17</sup> MILAN KUNDERA, *L'art du roman, essai*, Paris, Gallimard, 1986, p. 196.

<sup>18</sup> GIUSEPPE GORANI, *Conclusione*, in *Dalla Rivoluzione...op. cit.*, p. 318.

però che Gorani forgia il tempo della scrittura e della rimembranza con lo strumento dello stile, di una forma che «è sempre più che la forma»<sup>19</sup>, ma che costituisce un luogo poetico di digressione, d'interruzione del tempo. Gorani, come Sterne, pratica quest'arte di negazione del tempo, che diventa materia dilatata e in perpetua espansione, o gioco di specchi all'infinito. In questo contesto, siamo di fronte al paradosso della scrittura della Storia in simbiosi con la scrittura di sé a confronto con la pratica della poetica della digressione e dell'aneddoto. L'enigma sembra risolversi a condizione di conservare una visione critica del lavoro sulla memoria, dove la scrittura della Storia rappresenti la volontà di dire e coesista con la volontà di fare di un tempo. Un'identità narrativa in eterno movimento come dice il mistico persiano Farîd al-Dîn 'Attâr: «Tutto quello che hai visto o ascoltato un giorno, tutto quello che hai creduto sapere non è più ma è diventato altro»<sup>20</sup>.

Lo scrittore milanese lascia trapelare la grande pressione che la Storia esercita sulla sua narrazione, rivendicando la sua appartenenza alla categoria dei testimoni della Storia, degli storici-viaggiatori, degli osservatori, ma anche dei protagonisti, poiché la sua esperienza rivoluzionaria lo ha posto fra i pochi italiani che parteciparono attivamente al più importante avvenimento del Settecento. La visione della storia di Gorani è quella di una *Historia magistra vitae*, e per questo motivo le sue memorie hanno un fine pedagogico e nello stesso tempo sono finzione, romanzo, proiezione nel tempo a venire: una dinamica straordinaria di percorsi alternati nel tempo, un andare verso il futuro sempre restando attento ai labirinti della memoria e ai suoi simulacri. Gorani esprime la sua originalità nel mescolare “phantasia” e “memoria”. La trasformazione dello storico-viaggiatore in memorialista fa sì che la sua scrittura cambi di statuto: dalla scrittura della storia alla memoria della storia fino alla scrittura di sé, quando l'avventura finisce e lascia lo spazio alla sua ricostruzione attraverso le arti della narrazione memoriale. Ultima avventura che vivono gli avventurieri prima del nulla, così come dice anche Casanova alla fine delle sue memorie che

---

<sup>19</sup> MILAN KUNDERA, *L'art du roman*, cit., p. 196.

<sup>20</sup> FARID AL-DIN' ATTAR, poeta persiano nato nel 1142 e scomparso nel 1220, *Pend-namèh, ou le Livre des conseils*, traduit et publié par Sylvestre de Sacy, Paris, Debure, 1819, p. 58.

rappresentano la “storia della sua vita” e non, come per Gorani, uno strumento per “servire” alla storia della sua vita. Laddove servire è da intendersi come un essere utile a sé e agli altri attraverso il racconto della frattura del suo tempo: il momento rivoluzionario che fu l’istante del tempo accelerato, dell’azione e il trionfo dell’uomo Gorani, libero dai legami con la sua città Milano, con la sua famiglia e con la sua vicenda personale. Entrando infine nella grande Storia l’avventuriero riscatta il suo tempo passato e vive solo nel presente. Gorani utilizza la memoria come una macchina per risalire il tempo: il suo e quello del suo secolo di cui coglie tutti i cambiamenti e le particolarità. Un grande affresco ma soprattutto un retablo dove la memoria svolge il filo della Storia e della vita dell’autore e la letteratura diventa lo strumento per combattere la morte. Uno strumento a voce ironica che risuona nel testamento dell’avventuriero « onorato » Gorani alla fine dei *Mémoires*: «Inveni portum, spes et fortuna valet, sat me lusistis, ludite nunc alios»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> ‘Ho trovato il porto, speranza e fortuna, addio. Vi siete abbastanza divertite alle mie spalle, ora diveritevi alle spalle altrui’ (THOMAS MORUS, *Epigrammata*, utilizzata come epigrafe ai *Mémoires* di Giuseppe Gorani).



ÁGNES KOVÁCS\*

## Memoria autobiografica ne *Le ricordanze* di Leopardi

*Je est un autre*  
Arthur Rimbaud

*La rimembranza è essenziale e principale nel  
sentimento poetico...*  
Giacomo Leopardi, *Zibaldone*.

### Considerazioni generali e metodologiche

Nel tentativo di effettuare una lettura parallela de *Le ricordanze* e di alcuni passi dello *Zibaldone*, prima di tutto vorrei definire i concetti di «memoria», «rimembranza», ma anche di «immaginazione» e «autoidentità» nella poetica leopardiana. Il mio studio presenta a grandi linee anche il problema dell'autobiografismo – poiché nel caso dello *Zibaldone* si presenta anche il tema del genere, trattandosi del “diario mentale” del poeta – così che ritengo opportuno citare alcune teorie letterarie e riflessioni filosofiche a questo proposito. In primo luogo si devono considerare le ipotesi secondo le quali l'opposizione tra finzione e documento è cosa più complicata del poter affermare che il diario rispecchia soltanto una verità “accaduta”, e che l'autobiografia in sé serve come base per un'interpretazione delle cosiddette opere letterarie di finzione. Non voglio considerare le citazioni dallo *Zibaldone* come “pre-testi” (*avant-texte*) degli *Idilli*, ma piuttosto cercare un'intertestualità implicita ed esplicita. In virtù delle implicazioni del cosiddetto «patto autobiografico» – di cui parla Philippe Lejeune – ha assunto consapevolezza la maniera in cui il testo letterario agisce, quando l'io-narratore (in prima persona

---

\* Istituto superiore “Berzsenyi Dániel” (*Berzsenyi Dániel Főiskola*), Szombathely, Ungheria.

singolare) si nomina con un nome che non è uguale a quello dell'autore della biografia. In questo caso – afferma Lejeune – non si può leggere il testo come autobiografia documentativa, né come discorso che presupponga l'identità di narratore e autore, ma si deve leggerlo come opera di *fictio*<sup>1</sup>. Secondo le teorie interpretative tradizionali, il narratore dello *Zibaldone* leopardiano può essere considerato un biografo, e pertanto la base autobiografica potrebbe diventare importantissima nella concretizzazione dell'esperienza. Dal mio punto di vista intendo seguire la teoria di Paul de Man che, nel notevole saggio *L'autobiografia come "sfiguramento"*, afferma che le opere letterarie possono essere lette come se fossero opere autobiografiche, anche se sappiamo sicuramente che si tratta di opere di finzione. Secondo de Man «ogni libro che dispone di una copertina leggibile» viene considerato un'opera autobiografica, perché nel frontespizio l'autore si rende oggetto di interpretazione<sup>2</sup>. De Man, nel criticare la teoria lejeuniana del «patto autobiografico», rileva l'importanza del fatto che l'autobiografia non può essere definita come un genere oppure un modo d'interpretazione, ma piuttosto come una forma – o figura – di lettura che si presenta più o meno in ogni testo. Mentre Lejeune riserva la concezione di autobiografia e di interpretazione autobiografica solo a determinati testi, de Man la allarga a tutti i testi possibili. Secondo lo studioso, la figura di lettura autobiografica è una forma possibile e valida in tutti i testi in cui la figura rispecchiata (l'*alter ego*) dell'autore influenza e per così dire “modella” l'interpretazione da parte del lettore, attraverso il nome proprio dell'autore.

L'interrogativo di base di questa analisi è se lo *Zibaldone* sia un testo di *fictio* letteraria, un diario o un pre-testo – cioè uno scritto preparatorio – per le poesie leopardiane. La mia ipotesi è che lo *Zibaldone* sia un'opera di *fictio* letteraria, che ci offre una parvenza di lettura autobiografica per esser meglio compreso. Lo *Zibaldone* può dunque “muoversi” tra la prosa saggistica e la *fictio*: raffigura l'esperienza chiamando in aiuto il biografo che, con la sua testimonianza, garantisce l'autenticità dell'esperienza vissuta. Se accettiamo una

---

<sup>1</sup> PHILIPPE LEJEUNE, *Az önéletirői paktum* (titolo originale: *Le pacte autobiographique*), in AA.VV., *Önéletírás, élettörténet, napló*, Budapest, L'Harmattan, 2003, p. 31.

<sup>2</sup> PAUL DE MAN, *Az önéletrajz, mint arcrongálás* (titolo originale: *Autobiography as De-Facement*), in «Pompeji», VIII (1997), 2-3, p. 96.

teoria che accentui il punto di vista del lettore-ricettore, l'intenzione dell'autore si può "decostruire". Sappiamo per certo che Leopardi, pur avendo intenzione di scrivere una vera e propria autobiografia romanzata, non l'ha mai scritta. L'attributo indica di per sé il carattere "di finzione":

Storia di un'anima. Romanzo che avrebbe poche avventure estrinseche e queste sarebbero delle più ordinarie: ma racconterebbe le vicende interne di un animo nato nobile e tenero, dal tempo delle sue prime ricordanze fino alla morte<sup>3</sup>.

Dunque la differenza tra autobiografia e testo di finzione non sta nella questione che la prima figura sia una descrizione quasi documentata mentre la seconda si dovrebbe basare sulla finzione. Molto più importante è che ambedue le figure provochino nel lettore comportamenti diversi:

Se ci avviciniamo ad un testo con un metodo di lettura autobiografica, non stringiamo un'alleanza con l'autore ma proviamo a differenziarcene (in senso derridiano)<sup>4</sup>.

Nello *Zibaldone* non è l'autore (il vero biografo) a rivelarsi, ma la memoria autobiografica di Leopardi. Si può in tal modo costruire l'atto che rievoca gli eventi passati. Dal testo non emerge il biografo, ma l'identità narrativa, cioè l'io parlato – oppure narrato.

Queste rimembranze possono manifestarsi nelle poesie leopardiane che proprio per la loro natura sono testi di finzione: pensiamo innanzitutto a opere come *La sera del dì di festa*, *L'infinito* o *A Silvia*. Seguendo dunque il tema della rievocazione dei ricordi leopardiani, con riguardo particolare alla memoria autobiografica, desidero avvalermi anche di quanto ottenuto sinora dalla critica che ha privilegiato gli aspetti psicologici dell'analisi letteraria: non sono pochi i saggi che trattano le intertestualità evidentissime tra lo *Zibaldone* e gli *Idilli*, fra i quali considero rilevanti proprio quelli che si riferiscono alla fanciullezza e alla rimembranza.

---

<sup>3</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Lettera a Pietro Colletta del Marzo 1829*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, vol. I, Firenze, Sansoni, 1969, p. 1337.

<sup>4</sup> H. PORTER ABBOT, *Önéletírás* (titolo originale: *Autobiography, Autography, Fiction. Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*), in «Helikon», III (2002), p. 294.

\* \* \*

Forse un uomo di poca memoria non  
è molto atto a gustar poesie.  
Leopardi, *Zibaldone*

## La rimembranza e la memoria leopardiane

Per Leopardi la rimembranza riveste un ruolo importante nella poesia: tramite il ricordo si arricchisce e si rende piacevole, suggestivo, quello che a un contatto diretto ci può apparire invece privo di significato. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, se non per altro perché il presente, qual ch'esso sia, non può esser poetico, e il poetico, in un modo o nell'altro, si trova sempre a consistere nel "lontano".

La poesia leopardiana è dunque fortemente sensibile e intrisa di sentimento, ma anche di razionalità, è capace di coinvolgere l'animo umano provocando in esso sensazioni forti e appassionata partecipazione, capace di commuovere e di agitare. La poesia diventa lo strumento per conoscersi e per dar voce a tutti i moti dell'animo. Con gli *Idilli* si entra nel vivo della poesia intima del poeta: qui sono pochi i riferimenti storici e culturali, soprattutto espressione della totalità del rapporto tra uomo e natura. In numerose pagine dello *Zibaldone* si tenta di definire concettualmente la rimembranza, che è ricordo rivissuto, capace di proiettare l'animo in una dimensione del passato. La dimensione del ricordo è essenziale per Leopardi – sicuramente non come illusione che il passato si ripeta –, e consente di rivivere dall'interno la condizione psicologica dell'età adolescenziale, immergendo nuovamente l'io nella situazione di fervida attesa del futuro, vero elemento animatore dell'esistenza umana. La ricordanza muove dal presente, cioè da un quadro di disillusione sostanziale sulla condizione umana.

Lo *Zibaldone* contiene un «numero grandissimo di pensieri, appunti, ricordi, osservazioni, note, conversazioni e discussioni, per così dire, del giovine illustre con se stesso, su l'animo suo, la sua vita», a detta della nota del 20 dicembre 1897 con cui la Commissione governativa incaricata proponeva la

pubblicazione dello *Zibaldone*<sup>5</sup>: il voluminoso scritto, come è noto, tratta di filosofia, letteratura, politica e così via, nella forma di considerazioni liberissime, che il poeta scriveva di giorno in giorno. Almeno questo è ciò che sappiamo. Ma chi può sicuramente affermare che Leopardi abbia scritto lo *Zibaldone* con un'intenzione autobiografica? Perché si considera quest'opera come un diario mentale quando invece si tratta di un'opera fortemente caratterizzata da una prosa tipica della saggistica? Nell'opera leggiamo giudizi sulle lettere di Montesquieu, sulla struttura grammaticale della lingua francese, sulla morfologia del latino, sulla politica contemporanea e, naturalmente, leggiamo di uno stato d'animo. Non è un caso: nello *Zibaldone* ricoprono il ruolo principale non le azioni quotidiane ma le riflessioni, nel senso di una "verità" costruita dai ricordi. Nelle prime parti (le annotazioni fino al 1820) non si può parlare di un diario mentale, mentre la "mutazione totale" si realizza solo più tardi, come argomenta Luigi Blasucci<sup>6</sup>, sicuro che questa constatazione manifesti la fine di uno zibaldone nel senso tradizionale, indicando l'inizio di un giornale della mente, di un diario mentale. In tutto ciò sono dominanti i ricordi poetici, e basterà ricordare che Leopardi, compilandone l'indice tematico nel 1827, aveva raccolto più di 500 annotazioni sotto il titolo *Memorie della mia vita*, con l'intenzione di fare dello *Zibaldone* uno «scartafaccio»<sup>7</sup> per il romanzo autobiografico *Storia di un'anima*. Perché parlerebbe di un'anima, invece che della *mia anima*? L'intenzione dell'autore potrebbe essere quella di realizzare l'alienazione da se stesso, e tuttavia un curriculum vitae può essere scritto anche in modo "autovocativo", in seconda o terza persona singolare. L'atto di scrivere un diario si presenta come figura dell'interpretazione retrospettiva. Si può fare un'ipotesi secondo cui lo *Zibaldone* non sia un pre-testo di versi e neanche un diario leopardiano, quanto piuttosto un'opera autobiografica di *fiction* da pubblicare e da leggere come un diario di qualcuno che naturalmente non potrebbe essere Leopardi stesso ma solo un'identità raffigurata dall'autore, il

---

<sup>5</sup> Riferito dal Carducci nella *Prefazione* (p. X) all'edizione ufficiale dello *Zibaldone* (cit. in ÉVA ÖRDÖGH, *Lo «Zibaldone». Un diario tutto leopardiano*, in AA. VV., *Leopardi visto dagli ungheresi*, a cura di Éva Ördögh, Szeged, JATEPress, 1998, p. 93).

<sup>6</sup> LUIGI BLASUCCI, *Una nuova edizione dello «Zibaldone»*, Torino, Einaudi, 1996, p. 227.

<sup>7</sup> «Zibaldone immenso scartafaccio» (nella *Lettera di Leopardi ad Antonio Fortunato Stella del 22 novembre 1826*, in GIACOMO LEOPARDI., *Tutte le opere*, vol. I, cit., p. 1273).

quale nello stesso tempo potrebbe essere il protagonista della storia scritta. Ciò che è rievocato da Leopardi mediante la scrittura, diventa il passato stesso, cioè la verità.

Gli studi psicologici che si occupano delle questioni delle scritture memoriali, richiamano l'attenzione sull'importanza della selezione e dell'integrazione. Infatti, quello che conserviamo e comprendiamo quando leggiamo una storia è di più e nello stesso tempo anche di meno di quello che viene descritto. L'alienazione lontana nel tempo è un'entità altra ma è in effetti il proprio passato. Ricorriamo alle parole di Jauss, che ricorda come «il soggetto disgregatosi nel tempo e nello spazio, che deve incontrare un io estraneo e alienato nei momenti rievocati della sua vita passata, in questo modo perde se stesso»<sup>8</sup>.

Ma lo *Zibaldone* è molto di più che un curriculum leopardiano, tanto che un esperto appassionato come Giovanni Pacella ricorda che «nessuna altra opera come lo *Zibaldone* ci restituisce una simile pienezza di vita e di pensiero»<sup>9</sup>. Per quanto riguarda la dimensione psicologica del ricordo, sappiamo come siano ben distinte le sue due dimensioni: da una parte il tempo soggettivo-episodico che risiede negli eventi vissuti, dall'altra il cosiddetto tempo oggettivo-storico, di natura convenzionale. Il tempo soggettivo è episodico e determinato dall'esperienza<sup>10</sup>, tanto che la nostra vita diventa una teoria su noi stessi. La psicologia definisce inoltre narrazioni dell'Io – o *self-narratives* – quelle storie che vengono pubblicate oppure comunicate allo stesso modo di quelle di carattere storico-fittizio<sup>11</sup>: anche in relazione con lo *Zibaldone* si può affermare come nella creazione delle opere di questo tipo funzioni prima di tutto la memoria riproduttiva, e solo in un secondo momento la memoria ricostruttiva; evidentemente queste funzioni non si realizzano parallelamente perché il livello

---

<sup>8</sup> HANS-ROBERT JAUSS, *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in ID., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 99 (traduzione mia).

<sup>9</sup> GIOVANNI PACELLA, *Introduzione* a GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Milano, Bompiani, 1991, p. XXXIII.

<sup>10</sup> FERENC PATAKI, *Az önéletírás "drammaturgiája", az élettörténeti forgatókönyvek*, in «Psichológia folyóirat», IV (1997), p. 340.

<sup>11</sup> JAMES C. MANCUSO & THEODORE R. SARBIN, *The Self-Narrative in the Enactment of Roles*, in THEODORE R. SARBIN & KARL E. SCHEIBE (a cura di), *Studies in Social Identity*, New York, Praeger, 1983, p. 235.

della riproduzione precorre il livello di ricostruzione. Secondo l'opinione generale, come asserisce Freeman, chi ricorda la propria fanciullezza come tempo sereno di felicità e bellezza lo fa perché i racconti di una vita non cominciano dai ricordi, quanto piuttosto vengono costruite da riflessioni ricevute da altri<sup>12</sup>. Questo ragionamento sembra trovare suffragio proprio in un brano dello *Zibaldone* («Mi dicono che io da fanciullino di tre o quattro anni, stava sempre dietro a questa o quella persona perché mi raccontasse delle favole»<sup>13</sup>).

La fanciullezza, anche nella memoria leopardiana, è un *corpus* sempre da riscrivere, oggetto di continua interpretazione interiore ed esteriore. Il processo di derivazione dalla memoria riproduttiva a quella ricostruttiva non si presenta tra lo *Zibaldone* e i *Canti*, ma piuttosto tra il processo di ricordanza e quello di stesura.

Gli *Idilli* apparentemente non sono altro che un quadro bucolico quotidiano, ma in verità contengono l'espressione poetica di un'avventura interiore, di un motivo dello spirito. Nati dalla contemplazione della natura, sono una visione interna all'immaginazione del poeta. La rimembranza è qui capacità di risvegliare lo spirito di contemplazione, gli stupori e le malinconie degli anni passati, che nascono da uno stato d'animo idillico del poeta. A testimonianza di quanto affermato propongo alcuni passi dello *Zibaldone* che parlano della memoria, e se numerosi sono i brani dedicati alla fanciullezza adesso mi soffermerò su tre frammenti:

Da principio il mio forte era la fantasia, e i miei versi erano pieni d'immagini, e delle mie letture poetiche io cercava sempre di profittare riguardo alla immaginazione. Io era bensì sensibilissimo anche agli affetti, ma esprimerli in poesia non sapeva [...]. Sono stato sempre sventurato, ma le mie sventure d'allora erano piene di vita, e mi disperavano perchè mi pareva (non veramente

---

<sup>12</sup> MARK PHILIP FREEMAN, *Rewriting the Self. History, memory, narrative*, New York, Routledge, 1993, p. 53.

<sup>13</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, tomo primo, Milano, Mondadori («Meridiani»), 1997, p. 1009 (Zib. 1401, 28 luglio 1821).

alla ragione, ma ad una saldissima immaginazione) che m'impedissero la felicità, della quale gli altri credea che godessero<sup>14</sup>.

La rimembranza del piacere, si può paragonare alla speranza, e produce appresso a poco gli stessi effetti. Come la speranza, ella piace più del piacere; è assai più dolce il ricordarsi del bene (non mai provato, ma che in lontananza sembra di aver provato) che il goderne, come è più dolce lo sperarlo, perché in lontananza sembra di poterlo gustare<sup>15</sup>.

La poca memoria de' bambini e de' fanciulli, che si conosce anche dalla dimenticanza in cui tutti siamo de' primi avvenimenti della nostra vita, e giù giù proporzionatamente e gradatamente, non potrebbe attribuirsi (almeno in gran parte) alla mancanza di linguaggio ne' bambini, e alla imperfezione e scarsezza di esso ne' fanciulli? Essendo certo che la memoria dell'uomo è impotentissima (come il pensiero e l'intelletto) senza l'aiuto de' segni che fissino le sue idee, e reminiscenze [...]. Come la prima mia ricordanza è di alcune pere moscadelle che io vedeva, e sentiva nominare al tempo stesso<sup>16</sup>.

Ne *Le ricordanze* il poeta contempla allo stesso modo degli antichi (classici) il cielo e le stelle. Questo lavoro d'immaginazione rievoca i ricordi degli anni della fanciullezza quando il poeta ode provenire dalla torre il suono dell'orologio, e molti critici mettono in relazione questi versi con la parte dello *Zibaldone* in cui l'autore parla dei tocchi del campanile:

Sento dal mio letto suonare (battere) l'orologio della torre. Rimembranze di quelle notti estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera oscura, chiuse le sole persiane, tra la paure e il coraggio sentiva battere un tale orologio<sup>17</sup>.

Sempre ne *Le ricordanze* vengono rievocati i ricordi della fanciullezza: sia in questo canto che nello *Zibaldone* l'io si presenta contemplato da una certa distanza. L'io che si costituisce nel passato non è lontano soltanto in senso temporale, ma si differenzia anche dal "se stesso" presente. In questi versi più d'una volta l'autore scrive di quell'io, di quel qualcuno che è stato una volta l'io:

---

<sup>14</sup> Ivi, pp. 172-174 (Zib. 143).

<sup>15</sup> Ivi, p. 756 (Zib. 1044).

<sup>16</sup> Ivi, p. 797 (Zib. 1103, 28 maggio 1821).

<sup>17</sup> Ivi, p. 58 (Zib. 36); l'annotazione risale al 1819.

«ove abitai fanciullo» (v. 5); «che dolci sogni mi spirò la vista di quel lontano mar» (v. 20); «ch'io mi tenga in cor mio» (v. 36); «Dolce per se, ma con dolor [...] e il dire: io fui» (v. 60); «ov'io fossi» (v. 67)<sup>18</sup>. Wolfgang Iser vede allo stesso modo il rapporto fra l'io creatore e l'io creatura, quando afferma che «Nel corso della messa in scena ci si confronta instancabilmente con se stessi, e ciò è possibile esclusivamente per mezzo della trasfigurazione di se stessi»<sup>19</sup>.

La ricordanza, l'autoriflessione, costruiscono l'io, l'identità narrativa, ma soltanto apparentemente: la composizione poetica deriva da un incontro con un passato più “remoto” del poeta. L'adolescenza e la giovinezza diventano, nel tempo del tedio, età di sogni e meraviglie. I ricordi inoltre non si susseguono seguendo una logica, e voglio qui ricordare quanto afferma Francesco Fiorista a proposito dell'importanza del ricordo:

Possiamo fare una parafrasi! Conosciamo quello che ricordiamo, e anzi noi siamo quello che ricordiamo. Parafrasando Cartesio che dice in latino: *Cogito ergo sum*, diremo: *Memini, ergo sum*. Ricordo, dunque sono<sup>20</sup>.

La poetica del ricordo era un tema tipico già della letteratura classica, sia come ricordo epico-collettivo (nel caso di un epos quale l'*Odissea*) che come ricordo più personale, intimista (e si vedano le opere di Orazio, Catullo e tanti altri), ed anche nel Medioevo e poi nel Rinascimento, la poetica del ricordo divenne un tema centrale, basterà pensare alla rimembranza nel *Canzoniere* petrarchesco. Leopardi aveva reso motivo ricorrente della propria poesia la coincidenza tra le emozioni vissute nel passato e quelle suscitate dalla memoria delle stesse. Alla tesi del “ricordiamo, dunque siamo”, si associa il pensiero inserito da Gabriel García Marquez nella prefazione al suo *Vivere per raccontarla*, un'opera di finzione che si cela dietro la maschera dell'autobiografia: «La vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda per raccontarla»<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Tutte le citazioni sono tratte da GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di Lucio Felici, Roma, Newton Compton, 1996.

<sup>19</sup> WOLFGANG ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001 p. 366.

<sup>20</sup> FRANCESCO FIORISTA, *Poesia della memoria, memoria della poesia*, in [www.formazione.eu.com/cultu/riviste/documenti/2002-01-09/articolo.pdf](http://www.formazione.eu.com/cultu/riviste/documenti/2002-01-09/articolo.pdf).

<sup>21</sup> GABRIEL GARCIA MARQUEZ, *Vivere per raccontarla*, Milano, Mondadori, 2002 (ed. originale *Vivir para contarla*, 2001), p. 3.



**«...questa religione in cui nacqui e voglio morire...»:**

**Niccolò Tommaseo nel periodico religioso-politico «L’Ancora»**

Niccolò Tommaseo nacque a Sebenico nel 1802 e morì a Firenze nel 1874. Per via del suo spirito irrequieto condusse una vita abbastanza tumultuante, di cui in questo lavoro presenteremo soltanto gli elementi rilevanti per la comprensione della sua crescente coscienza religiosa. Vissuto ed educato in un ambiente cattolico, già da piccolo circondato da diversi ecclesiastici, Tommaseo matura un profondo sentimento religioso che lo accompagna per tutta la vita e orienta le scelte nel corso della sua vita. Il primo maestro era un suo zio, il frate francescano Antonio, che lo tenne anche a battesimo. Un altro zio, Serafino Bogdan, scoprì le sue disposizioni filologiche e letterarie, mentre il vescovo di Sebenico, Filippo Bordini, lo aiutò a trovare la strada giusta per diventare scrittore<sup>1</sup>. Da guida gli fece anche lo zio paterno Tommaso, canonico di Sebenico. Durante gli studi secondari nel seminario di Spalato, comincia ad appassionarsi per la letteratura italiana grazie ad un vicentino, di nome Bernardino Bicego. A quindici anni si trasferisce a Padova per studiare giurisprudenza. Lì conosce Antonio Rosmini, allora studente di teologia. Dal loro incontro nasce una fervida e fedele amicizia<sup>2</sup>. L’incontro con questo sacerdote e filosofo è uno dei più importanti e più decisivi momenti nella vita

---

\* Università di Zara (Sveučilište u Zadru), Croazia.

<sup>1</sup> «L’Ancora», 10, 31 maggio 1874, pp. 147-148.

<sup>2</sup> RAFFAELE CIAMPINI, *Vita di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni, 1945, p. 68. La loro amicizia deriva dai loro interessi letterari. Il Rosmini il 28 febbraio 1819 scrive che ha conosciuto «un giovinetto fra i molti, il quale di 17 anni (*ma il Tommaseo ne aveva soltanto 16 e 5 mesi*) studia il secondo di legge, ma questo è nulla. Ha sì gran perizia di fare versi latini che per poco è un Ovidio. Se lo sentisse, che maneggio della lingua! Che ricchezza di frasi! Che abbondanza di immagini! Che assennatezza di pensieri!» Si veda anche NICCOLÒ TOMMASEO, *Antonio Rosmini*, con introduzione e note di Carlo Curto, Milano, S.A.L.E. Sodalitas, 1958.

del Tommaseo perché il Rosmini sogna «di educarlo nel culto della verità, di farne un campione di Dio»<sup>3</sup> e riesce nella sua intenzione di indirizzarlo verso un sentimento religioso schietto e puro. Nel 1822 si laurea in legge. Torna a Sebenico dove triste e depresso percorre le strade della sua città natia, chiamandolo un *miserabile buco della Dalmazia*. Al fine di poter tornare in Italia tenta la via del giornalismo e anche se lo fa per pura «necessità di pane»<sup>4</sup>, sulle pagine di vari giornali italiani si trovano così tracce del suo pensiero.

«L’Ancora» è uno di quei giornali religioso-politici in cui riecheggia in ogni parola una critica recisa della morale e della società del tempo. Per questa ragione i pensieri del Tommaseo sulla religione, sulla morale, sulla società, dal tono a volte radicale, si inquadrano benissimo nel programma de «L’Ancora» che viene annunciato nel primo numero:

[...] e come la nave all’infuriar della burrasca getta la sua àncora nel fondo delle acque e regge immobile all’impeto dei flutti, che la investano per ogni parte, così ponendo in Dio la fiducia, Ei sarà l’àncora di salvamento nei furiosi attacchi onde si combatte e vitupera la religione santissima. In quest’Ancora adunque si debbono incoraggiare i cattolici di Trieste. Con questo titolo pertanto, pieno di verace conforto nelle presenti calamità politiche e religiose, la Società Cattolica Triestina ha deliberato di pubblicare un Periodico per racconsolare l’animo addolorato dei buoni cattolici<sup>5</sup>.

«L’Ancora», in quanto periodico religioso, si concentra prevalentemente su questioni religiose: presenta varie notizie della Chiesa, lettere del papa e di altri clericali noti, articoli riguardanti l’educazione religiosa nelle scuole, e rubriche dedicate alla cronaca cittadina, politica e cronaca contemporanea riportata da altri paesi europei, intrecciando poi abilmente fatti religiosi e fatti politici. Già con il primo articolo che definisce la Rivoluzione come una menzogna<sup>6</sup> annuncia la propria inclinazione filoaustriaca. Tra gli articoli di

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 69.

<sup>4</sup> MARCO PECORARO, *Saggi vari da Dante al Tommaseo*, Bologna, Patron, 1970, p. 60. Per alcuni dati generali rimandiamo a JOŽE PIRJEVEC, *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Venezia, Marsilio, 1977: SERGIO CELLA, *Profilo storico del giornalismo nelle Venezie*, Padova, Liviana Editrice, 1974.

<sup>5</sup> «L’Ancora», n°1 del 15 gennaio 1871, p. 2.

<sup>6</sup> «L’Ancora», 1, 15 gennaio 1871, p. 3. «La Rivoluzione, come diceva un dotto giornalista, tra i primi e vitali suoi mezzi ha la menzogna. Mentisce per principio: deve mentire perchè se fosse la verità non

tematica diversa non passano inosservati quelli concernenti Alessandro Manzoni, uno dei più grandi scrittori cattolici<sup>7</sup>.

Non prima del n°6 de «L'Ancora»<sup>8</sup> possiamo leggere le parole del Tommaseo, a poco più di un mese prima della sua morte. Nella lettera, indirizzata a coloro che «vogliono togliere alla scuola l'insegnamento e la pratica della religione»<sup>9</sup>, l'autore ritiene che la Chiesa e la patria debbano unirsi per ottenere la forza di un unico amore. Secondo lui Dio deve essere riconosciuto in Chiesa e se non vogliono parlare del Dio devono provare che lui non esista. Secondo lui è assurdo bandire l'educazione religiosa da una classe dove c'è un solo ebreo o un solo ateo seduto fra trenta cattolici. È interessante ed abbastanza spinto il confronto che fa tra il negare della religione e il parlare una lingua: «negare credenza religiosa veruna; [...] sarebbe come parlare speditamente e efficacemente una lingua evitando sempre certe vocali e certe consonanti»<sup>10</sup>. Continuando ci spiega il perché della sua lettera: ad aver spinto l'autore a scrivere il suo intervento è la recente decisione di 78 educatori che alle scuole non è necessaria l'educazione religiosa: in quanto cattolico convinto, non poteva tacere di fronte a questa offesa alla Chiesa ed alla religione cattolica. Di molte altre cose, molto più onorevoli ed urgenti di questa, i soprammenzionati educatori avrebbero dovuto occuparsi. Nella lettera trapela il cattolicismo impetuoso – e, si potrebbe dire forse, anche un po' oltranzista – dell'autore. Quello che leggiamo nelle fra si seguenti è la smoderatezza, o emplicemente il suo desiderio assiduo d'evidenziare gli spropositi a tutti coloro che hanno errato contro la fede. Secondo lui non professare la religione nelle scuole è un atto che si oppone al modo innato di vivere degli uomini, è come «fare mutoli que' che parlano, sordi que' che si sentono»<sup>11</sup>. Le parole del Dalmata corrispondono all'atteggiamento critico de «L'Ancora» e in modo più adeguato

---

sarebbe rivoluzione: perché se dicesse la verità mancherebbe al suo scopo, quale è quello d'ingannare popoli e Sovrani».

<sup>7</sup> «L'Ancora», 11, 8 giugno 1873, p.164. Del Manzoni si parla nei numeri seguenti de «L'Ancora»: 11, 8 giugno 1873, pp. 164-170; 12, 29 giugno 1873, pp. 183-188; 14, 27 luglio 1873, pp. 211-219; 16, 31 agosto 1873, pp. 241-245; 3, 8 febbraio 1874, pp. 35-38.

<sup>8</sup> «L'Ancora», 6, 29 marzo 1874, p. 83.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p.84.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 84-85.

riflettono lo scopo del giornale di convincere gli educatori quanto sia importante l'educazione religiosa. In particolare il Tommaseo mette in rilievo l'assurdità del fatto che gli educatori soprammenzionati in nome della ragione vogliono proibire l'uso della ragione nelle questioni che riguardano la sana crescita mentale dei giovani e di conseguenza anche il destino umano. Con l'affermazione che è «vietato ai maestri insegnare il Catechismo, e impunito insegnare che l'uomo è una bestia»<sup>12</sup>, egli ricorda il 21 marzo 1869, data in cui un fisiologo russo Alessandro Herzen tenne al Museo di storia naturale di Firenze una lettura *Sulla parentela fra l'uomo e le scimmie*<sup>13</sup>. Di nuovo Tommaseo dovette dire la sua e scagliò contro Herzen dieci lettere su *L'uomo e la scimmia*. Le affermazioni del fisiologo russo colpivano le convinzioni più profonde del Tommaseo, quelle che formavano la sostanza della sua vita: la fede religiosa, la dignità e la libertà dell'uomo. Nella frase con cui conclude la lettera pubblicata in «L'Ancora» si sente il rimpianto per i giovani che cresceranno senza una guida che li porti per la strada giusta, guida che può essere assicurata solo dalla fede («A questo modo crescerà la gioventù italiana peggio che smemorata»<sup>14</sup>). Del ruolo della religione nell'educazione dei giovani Tommaseo scrive nell'operetta *Consigli ai giovani*. Questo libretto<sup>15</sup> è ancora attuale e risponde all'esigenza di ricostruzione morale che secondo Tommaseo è sempre in contatto diretto con la Chiesa e con la religione. Prima di tutto vede Dio come un amico<sup>16</sup>, mette in rilievo l'importanza della preghiera e dell'educazione intellettuale nella preghiera, invita i giovani di non essere avari di tempo a loro danno «nel compiere gli uffizi di religiosa pietà; segnatamente nell'assistere al sacrificio della Messa»<sup>17</sup>.

L'articolo successivo è l'annuncio della sua morte avvenuta il 1° maggio 1874 a Firenze. «L'Ancora» lo riconosce come un grande cattolico e religioso sicuro della sua fede che sempre ricorda i fedeli di apprezzare ed amare la fede

---

<sup>12</sup> Ivi, p.85.

<sup>13</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *L'uomo e la scimmia*, cit. p. 17

<sup>14</sup> «L'Ancora», 6, 29 marzo 1874, p. 85.

<sup>15</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Consigli ai giovani*, Torino, Piero Gribaudi Editore, 1986, p. 5. L'edizione originale è del 1869.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 76-77.

dei loro antenati che ispira ed ha ispirato tante belle opere e tante belle azioni. «L’Ancora» propone che nel suo elogio funebre doveva essere asserto: «Le lodi tue, N. Tommaseo, si dicono degnamente in chiesa, perché tanto più fosti libero della ragione quanto più sicuro nella Fede, e tanto più fosti amatore degli uomini quanto più amasti Dio»<sup>18</sup>.

La frase «se fu grande per scienza, fu grandissimo pel suo attaccamento alla religione cattolica, dalla quale egli faceva discendere le grandezze tutte della vera scienza»<sup>19</sup> ci fa capire il segreto della sua autorità letteraria e scientifica. A suo parere la scienza non ha senso senza un concetto ideologico, e senza un pensiero ispiratore stordisce e rende la mente malsana<sup>20</sup>. Si tratta dell’articolo intitolato semplicemente *Di Niccolò Tommaseo*<sup>21</sup>. Scopo di questo testo (e degli articoli successivi sul Tommaseo) è di mostrare ai lettori come lo scrittore era un «uomo veramente grande nella scienza, appunto perché religiosissimo»<sup>22</sup>, poiché la religione, rendendo più onesto il cuore, rende più nobile anche l’intelletto<sup>23</sup>. Nell’articolo, che contiene un breve resoconto della sua vita, viene data molta attenzione al ruolo della religione e della Chiesa. L’autore accenna ad esempio al fatto che il Tommaseo era sempre circondato da ecclesiastici, e anche quando non lo era «il suo buon genio lo spinse ad andar in cerca di essi»<sup>24</sup>. All’età di 17 anni Tommaseo scrisse «un libriccino, a provare come *Cristo è l’ottimo degli amici*»<sup>25</sup>, poiché secondo lui nessun’amicizia umana può

---

<sup>18</sup> «L’Ancora», 9, 10 maggio 1874, p. 138.

<sup>19</sup> «L’Ancora», 10, 31 maggio 1874, pp. 147-148.

<sup>20</sup> Ivi, p. 148. Le parole citate si leggono a p. 761 del *Dizionario estetico* dove risponde alla lettera di Federico Piantieri: «Tardi mi venne alle mani la sua lettera, ch’era entro nel libro: [...] rispondo ringraziando, e rallegrandomi ch’Ella intenda alla medicina legale aggiungere dignità, proponendole per fine la prosperità non solamente corporea, ma morale e intellettuale degli uomini, [...]. Senza un concetto ideale, le cognizioni, com’Ella ben dice, rimangono lacere; la scienza non solo rimbambisce, ma infradicia e ammorbata» (*Dizionario estetico*, quarta ristampa con correzioni e giunte molte di cose inedite, Firenze, Le Monnier, 1867).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 146-150.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Ivi, p. 148. Queste parole si trovano a p. 827 nell’ed. cit. del *Dizionario estetico*, nella parte intitolata *Immagini morali*. Dice che i poeti antichi sapevano dove e come far degna prova dell’ingegno e del cuore perché: «la religione, appurando il cuore, ha nobilitato l’ingegno».

<sup>24</sup> Ivi, p. 149. Nella sua opera *Ispirazione ed arte* dice che a Padova per maestro aveva il prefetto degli studi del seminario, Sebastiano Melan che gli dava dei consigli ed «aperse a nuovi concetti la mente» sua. Con lui trascorse dei bei momenti in ammirazione delle opere di Dio (*Ispirazione ed arte o lo scrittore educato dalla società e educatore*, Firenze, Le Monnier, 1858, p. 446).

<sup>25</sup> «L’Ancora», 10, 31 maggio 1874, p. 149.

contenere un amore così infinito, e neanche l'amore umano più intenso può rivaleggiare con l'amore di Cristo e la sua potenza divina. E mentre era imprigionato nel gennaio del 1848 fece in carcere il *Volgarizzamento degli Evangelii*<sup>26</sup>. La sua traduzione dal greco è «non soltanto la più fedele, ma anche la più bella traduzione dei Vangeli in lingua italiana»<sup>27</sup>.

Il numero 11 della rivista<sup>28</sup> riporta l'articolo *Massime di N. Tommaseo*. Il contributo, dedicato alla religione e alla civiltà, cerca di «aprire gli occhi ai nostri amici, quando i fogli irreligiosi gridarono nella loro, sia ignoranza, sia perfidia, che la religione era da meno della scienza, e incapace di sostenersi di fronte a quest'ultima»<sup>29</sup>. L'articolo inizia con una citazione dal *Dizionario estetico*<sup>30</sup> in cui l'autore afferma che bisogna seguire le dottrine cattoliche e ipensieri sulla libertà religiosa delle persone illustri. La citazione costituisce una franca professione di fede da parte di uno dei più grandi pensatori dell'Ottocento e uno dei pochi intellettuali capaci di parlare con autorevolezza di tutti i campi scientifici<sup>31</sup>. Anche in questo articolo le citazioni dal *Dizionario estetico* sono inevitabili. La prima parte dell'articolo, intitolata *Falsa civiltà*, contiene un'affermazione di Tommaseo secondo la quale ciò che i suoi contemporanei chiamano cultura in molti aspetti sia infatti «un attestato di barbarie non

---

<sup>26</sup> RAFFAELE CIAMPINI, *Vita di Niccolò Tommaseo*, cit., p. 392. In carcere poteva lavorare con costanza tranquilla. Per lui furono i due mesi più fecondi. Riusciva a immergersi di nuovo nella meditazione e nella contemplazione di Dio. Ritrovata la pace si dedica alla traduzione dei *Vangeli* dal greco. La traduzione vide luce solo vent'anni dopo, «in veste tipografica molto umile, e con errori; fu pubblicata di nuovo, sempre in veste modesta, ma senza gli errori, qualche anno dopo», nei giorni della sua morte. In verità nelle carceri il Tommaseo tradusse solo una parte dell'opera, perché il 13 marzo del '48, scrivendo al Capponi diceva: «De' Vangeli sono oltre alla metà: se campo finisco» (si veda MARCO PECORARO, *Saggi vari da Dante al Tommaseo*, cit., p. 59).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> «L'Ancora», 11, 14 giugno 1874, pp. 163-165.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>30</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Dizionario estetico*, quarta ristampa con correzioni e giunte molte di cose inedite, Firenze, Successori Le Monnier, 1867, pp. 483-484. È la parte del Dizionario in cui parla di un nuovo giornale che proponevano a Roma: «Mi piace che in Roma si mediti un giornale dedicato a difendere la verità religiosa [...]. E perché le cose vecchie ai più de' moderni son le più nuove, benefica opera sarebbe dar loro a conoscere le dottrine d'illustri amici della libertà intorno alle materie religiose; e recare gli esempi ne' quali da grandi uomini, e cattolici e no, alle credenze e discipline cattoliche è reso onore. Questo degli esempi è argomento che raccomanderei sopra tutti. Quasi mai per la via dell'intelletto vincesi l'intelletto, ma sempre, più o meno sensibilmente, dalla parte del cuore.»

<sup>31</sup> «L'Ancora», 11, 14 giugno 1874, p. 163.

compensata da niuna delle antiche virtù»<sup>32</sup>. La civiltà dell'Ottocento è definita come vanagloriosa, perché non studia gli uomini ma le cose e che alla scienza aggravata «dalla materia»<sup>33</sup> negli ordini della civiltà corrisponde solo il comunismo. A suo avviso, la tendenza a considerare Dio (da lui indicato come la *Causa prima*) come un concetto astratto<sup>34</sup> impedisce all'intelletto di venerarlo e di sperare per la propria esistenza; di conseguenza l'intelletto cade nel panteismo o nell'ateismo. Dove non c'è Dio, non c'è virtù e non c'è neanche vera civiltà, poiché «l'irreligiosità è la depravazione»<sup>35</sup>. Solo la religione può realizzare un processo d'incivilimento<sup>36</sup>.

Nella seconda parte dell'articolo, intitolata *Vera civiltà*, considera la civiltà cristiana come la più bella e la più alta, e afferma che la religione genera e promuove la libertà<sup>37</sup>. Lo spirito ha bisogno della preghiera come il corpo del

---

<sup>32</sup> *Ibid.* Di nuovo «L'Ancora» sceglie le parole scritte nel *Dizionario estetico*. Si trovano a p. 428, nella parte che si estende dalla p. 425 fino alla p. 428. in cui il Tommaseo scrive di Vincenzo Gioberti ricordando le discussioni ardenti che il Gioberti iniziò contro Rosmini. È ovvio che il Tommaseo, in questa lite, prende le parti del Rosmini e cerca di dimostrare i difetti del Gioberti dicendo che gli vuole mostrare che «anch'egli, il valent'uomo, è fallibile» e deve «con le sue parole medesime giudicarlo». Così usa l'esempio seguente: «L'abate [...] dice: L'Italia è quasi la capitale etnografica del mondo cristiano e civile, e contraddice: Quella che noi oggi chiamiamo coltura, è in molti aspetti piuttosto un attestato di barbarie, non compensata da niuna delle antiche virtù.»

<sup>33</sup> *Ivi*, p.164. A p. 1212 nell'ed. cit. del *Dizionario estetico* incontriamo il paragrafo che parla dell'Antropologia. Tommaseo mette in rilievo il fatto che «al panteismo, altra infermità della scienza aggravata dalla materia, il comunismo negli ordini della civiltà corrisponda».

<sup>34</sup> *Ibid.* Iniziando dalla pagina 839 del *Dizionario estetico* il Tommaseo svolge un discorso sul Cranio di Napoleone e sulla frenologia. Espone i suoi dubbi e desideri su tutti e due i temi. A p. 844. si chiede se Dio sia un concetto astratto e poi continua: «Intelletto impotente d'astrazioni sarebb'egli idoneo a venerare, a sperare? E senza l'idea di causa, il senso della giustizia può egli vivere in cuore d'uomo?»

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 163. È la citazione presa dalla sua opera *Sull' educazione. Desiderii*: «Checchè si faccia, checchè si pensi, l'irreligione non sarà mai che la depravazione dell'uomo. L'ignoranza e le passioni inseparabili dalla nostra natura abbisognano e di guida e di freno».

<sup>36</sup> *Ivi*, p.164. Alle pp. 425-440 nell'ed. cit. del *Dizionario estetico* scrive di raccolte e sentenze illustrate di Vincenzo Gioberti e fra l'altro, parlando degli Italiani come un popolo esemplare per eccellenza, dice che loro dovranno cooperare con gli altri europei accettando «i portati della civiltà universale» mentre gli europei dovranno cooperare «ricevendo la religione, che sola può stabilire e compiere l'incivilimento».

<sup>37</sup> *Ibid.* La parte del *Dizionario estetico* in cui parla dei giornali occupa le pp. 456-515 nell'ed. cit.. In una parte scrivendo al direttore d'un giornale letterario in Piemonte, dice che non vuole scrivere nel suo giornale perché è dalle opinioni diverse dalle sue. A p.461 accenna che nel suo sentimento «la religione non solo non è inconciliabile con la libertà, anzi la ingiunge e promuove [...] e la libertà non solo non può senza pericolo certo combattere la religione, ma non se ne può senza gravi inconvenienti, segnatamente adesso e in Italia, dividere».

pane<sup>38</sup>, poiché rende più agile la mente e più nobile il cuore<sup>39</sup>. Solo dalla teologia si può derivare la vera dottrina morale e la vera dottrina civile che guida e dirige gli Stati<sup>40</sup>, e pertanto ritiene che sia sbagliato cercare di drizzare il mondo al bene con le sole leggi civili senza ricorrere alla religione. L'articolo finisce con parole che riassumono la completa devozione dell'autore a Dio e alla Chiesa:

Non arrossirò mai della mia fede nella libertà, nè della mia fede in questa religione, in cui nacqui e voglio morire. Innalziamo una bandiera, ove stia scritto insieme: Religione e libertà<sup>41</sup>.

Il dodicesimo numero contiene *Nuovi libri di lettura, per Trieste e forse altri domini*<sup>42</sup>. In una seduta municipale fu votata la stampa di nuovi libri di letture italiane per le scuole popolari ed i libri finora usati vennero definiti come «troppo ascetici»<sup>43</sup>. Questo giudizio viene interpretato nell'articolo de «L'Ancora» come segue: «Codeste ipocrisie dicono in buon italiano, che i nuovi libri, confrontati cogli attuali, saranno meno cristiani, forse atei affatto»<sup>44</sup>. Per far capire ai suoi lettori l'importanza di libri religiosi per l'educazione, Tommaseo

---

<sup>38</sup> *Ibid.* Alle pp. 608-613 il Tommaseo dà un giudizio positivo, delle parole del Bechi scritte nelle sue lettere alla moglie ed ai suoi figli. Questa parte è intitolata: *Intorno alle lettere di Stanislao Bechi scritte poco innanzi la morte, e di tre dame polacche alla vedova, dopo la morte di lui*. A p. 609 il Bechi dipinge gli uomini, i costumi, l'armonia della vita civile e più di tutto la preghiera di cui hanno bisogno «gli spiriti come il corpo del pane, e la vogliono augurio di ben combattuta giornata».

<sup>39</sup> *Ibid.* A p. 819 nell'ed. cit. del *Dizionario estetico* il Tommaseo dà un consiglio importante su come vivere la propria vita: «Assegni parte della giornata a occupazioni, anco materiali che siano, della vita attiva, che assodano il pensiero, e lo innalzano, quando l'amor del bene le ispiri. Non divida mai l'utile proprio dall'altrui: alla carità [...] chiegga lume e conforto ai tedii e alle incertezze dell'anima. Ponga un ordine alle sue azioni severo, che La renda non servo ma signore del tempo: e con la preghiera, alternata allo studio e alla fatica o al diletto, condisca la vita. La preghiera, a questo modo usata, conforta e nobilita il cuore, distrae e fa più agile ne' suoi moti la mente».

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 165. Dalla p. 1170 fino alla p. 1191 nell'ed. cit. del *Dizionario estetico* il Tommaseo loda l'ingegno di G.B. Vico. A p. 1182 cita le sue parole seguenti che vengono citate anche in «L'Ancora»: «Abbiam dimostrato i principii della teologia rivelata; abbiam visto da lei derivare la vera dottrina morale, la quale propone a sè il bene eterno; quindi generata la vera dottrina civile, che, non per civile equità ma per equità naturale regge gli stati; [...]. La religione cristiana tutte queste cose abbraccia, insegna, professa».

<sup>41</sup> *Ibid.* Questa frase fa parte del paragrafo dedicato ai giornali (si veda nota n°37) e con essa abbraccia l'intero arco delle sue convinzioni religiose e morali. È una bellissima e sincera confessione della sua fede.

<sup>42</sup> «L'Ancora», 12, 28 giugno 1874, pp. 180-182.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>44</sup> *Ibid.*

ricorre, nel volume intitolato *Sull'educazione, desiderii*, alle parole del sommo poeta:

Vorrei fin dal primo albore della ragione cominciare ad infondere in quelle anime tenere il sentimento religioso, mostrando loro cosa che a religione appartenga e indicandola degna di special riverenza; conducendoli alla chiesa facendoli stare ritti e composti<sup>45</sup>.

E continua:

Non è vero che l'insegnamento religioso convenga serbarlo a maturi anni, come il Rousseau pretendeva. Nessuna età può degnamente comprendere l'idea di Dio; ma tutte da questa sublime idea posson essere consolate e nobilitate. Che se, per mangiare, il fanciullo aspettasse poter conoscere quello che mangia, e' morrebbe di fame<sup>46</sup>.

Il giornale condanna radicalmente coloro che professano la religione naturale perché in realtà non hanno il coraggio di dichiararsi irreligiosi<sup>47</sup>. Anche in questo caso Tommaseo «deve dire la sua»<sup>48</sup> e dice che non è vero che la natura ci faccia meglio conoscere Dio, e non è vero neanche che conoscendo la natura e le sue meraviglie, diventiamo migliori nell'anima<sup>49</sup>. Questa dichiarazione è rappresentativa del pensiero tommaseiano, radicale, poco aperto alle discussioni, poco propenso ad adattarsi. Un pensiero lineare, così sembra, composto di giudizi ostinati ai quali è impossibile ed a volte inutile opporsi, perché ci s'imbatterebbe sempre di nuovo in ostacoli insuperabili. È così che il Tommaseo, persona ostinata e dura, viveva e «pensava» la sua vita e la vita di altri fedeli. L'articolo chiude con la conclusione piuttosto sconcertante che i nuovi libri di lettura non serviranno all'altro che a scristianizzare la gioventù

---

<sup>45</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Sull'educazione, desiderii*, Firenze, Le Monnier, 1846, p. 68; questa affermazione si legge anche su «L'Ancora», n°12 del 28 giugno 1874, p. 181.

<sup>46</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Sull'educazione. Desiderii*, cit., 1846, p. 68

<sup>47</sup> «L'Ancora», 12, 28 giugno 1874, p.182.

<sup>48</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *L'uomo e la scimmia*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati, 1969, p. 20.

<sup>49</sup> *Ibid.*

cattolica<sup>50</sup>. Per il Tommaseo, la vita di un uomo senza la forza di una religione schietta e profonda sarà priva di fine e di costanza:

Mancanti all'educazione i principii di religione schietta e profonda, manca all'uomo uno scopo che mantenga in lui la costanza, senza la quale non hanno pace gli animi, ne grandezza le nazioni<sup>51</sup>.

Il n°16 de «L'Ancora»<sup>52</sup> contiene una breve nota in cui i lettori sono invitati a comprare la pubblicazione *Onoranze a Niccolò Tommaseo* al prezzo di 80 soldi (i ricavi sono destinati alla Fondazione Tommaseo istituita a beneficio di scolari poveri). L'autore dell'articolo raccomanda il volume, ma esprime anche il suo dispiacere su uno degli scrittori del libro, un certo Lodovico Vulicevic che una volta in una rabbiosa lettera pubblicata nel «Cittadino»<sup>53</sup> aveva scritto che i preti ed i frati erano la rovina della Dalmazia, che prospererebbe di più sotto i Turchi.

Il 1874 si chiude con l'articolo *Gli elementi religiosi nell'educazione*, che ricorda come nel corso di pochi mesi «ebbe Trieste ad onorare tre uomini, siccome riusciti straordinariamente saggi, dotti e benemeriti: Alessandro Manzoni, Niccolò Tommaseo, e il concittadino nostro Dr. Domenico Rossetti cavaliere de Scander»<sup>54</sup>. La saggezza dei tre uomini viene collegata al fatto che sono cresciuti in ambiente cattolico ed educati in scuole e collegi gestiti da religiosi<sup>55</sup>. Con l'esempio della loro educazione religiosa, «L'Ancora» intende sottolineare quanto siano importanti e salutari i principi religiosi su cui si baserebbe ogni educazione eccelsa<sup>56</sup>.

---

<sup>50</sup> Ivi, p.180.

<sup>51</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Sull'educazione. Desiderii*, cit. p. 70.

<sup>52</sup> «L'Ancora», 16, 30 agosto 1874, pp. 255-256.

<sup>53</sup> CESARE PAGNINI, *I giornali triestini dalle origini al 1959*, Milano, La Stampa commerciale, 1959, p. 223. Si tratta di un quotidiano liberale e nazionale, considerato come il giornale guida della vita cittadina. Il primo numero esce il 30 settembre 1866 sotto la guida dell'avv. Angelo Cavazzani. Essendo d'impostazione nazionale e liberale è subito colpito da sequestri. Cavazzani lascia il giornale e sarà Antonio Antonaz a dirigerlo con molto successo fino al 1870.

<sup>54</sup> «L'Ancora», 23, 13 dicembre 1874, p. 359.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Ivi, p. 360.

La voce del Tommaseo continua a sentirsi anche nell'anno 1875. Nel primo numero di quell'anno<sup>57</sup> si trova una citazione dal *Dizionario estetico* nell'incipit di un articolo intitolato *Unica vera scienza*, la stessa citazione (relativa alla necessità di rendere vero onore ai personaggi illustri e di seguire le loro dottrine cattoliche sulla libertà e sulla religione) con cui inizia anche l'articolo *Massime di N. Tommaseo* cui si è già accennato.

*La moralità del teatro* è un articolo che esce in tre puntate<sup>58</sup>. L'articolo prende spunto dalle critiche di un padre che, scandalizzato da una rappresentazione teatrale pubblicata poco prima ne «L'Adria»<sup>59</sup>, si rivolge alla redazione della testata affinché essa sollecitasse il divieto di spettacoli immorali nei teatri. A proposito di questa lettera «L'Ancora» ricorda un altro articolo pubblicato sul «Corriere di Trieste»<sup>60</sup> che parla dell'alto numero di suicidi. «L'Ancora» subito coglie occasione per criticare l'immoralità della società contemporanea, presente pure sui palcoscenici, dove si glorificano «cervella bruciate» e «petti trafitti»<sup>61</sup>. «L'Ancora» rimane scandalizzata dal fatto che la lettera del padre di famiglia che denunciava il teatro come scuola d'incesto e di delitti, piuttosto che essere salutata con approvazione da «L'Adria» viene invece accolta con disinteresse totale, poiché la redazione afferma che «per considerazioni sull'immoralità del teatro, [...], esso giornale non ha nè tempo nè spazio»<sup>62</sup>. Siccome parlare contro l'immoralità del teatro è «come cacciare le mani in un terribile vespaio»<sup>63</sup>, specialmente a Trieste, città in cui «il Municipio non ebbe riguardo di proclamare, che il Teatro interessa al decoro, al lustro, al

---

<sup>57</sup> «L'Ancora», 1, 10 gennaio 1875, p. 6.

<sup>58</sup> «L'Ancora», 9, 9 maggio 1875; 10, 30 maggio 1875; 11, 13 giugno 1875.

<sup>59</sup> CESARE PAGNINI, *I giornali triestini dalle origini al 1959*, cit. p. 233. Quotidiano politico, giornale del mattino, supplemento all'«Osservatore Triestino». La pubblicazione inizia il 1° gennaio 1875 sotto la direzione di Giovanni Bussolin e continua fino al 31 dicembre 1896, sotto la guida di Antonio de' Bersa.

<sup>60</sup> SILVANA MONTI OREL, *I giornali triestini dal 1863 al 1902*, Trieste, Edizioni Lint, 1976, p. 205. Giornale politico e commerciale; filogovernativo, si affianca all'«Osservatore Triestino» nella difesa della monarchia. Esce come quotidiano dal 1° marzo 1873 fino al 31 dicembre 1875.

<sup>61</sup> «L'Ancora», 9, 9 maggio 1875, p. 133.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> «L'Ancora», 11, 13 giugno 1875, p. 167.

benessere della città»<sup>64</sup>, «L'Ancora» di nuovo decide di ricorrere alle parole autorevoli di Nicolò Tommaseo.

Noi non abbiamo presso i signori liberali tal quale autorità; nè a dirla francamente, possediamo certa perizia di cose che avvengano ne' teatri, che non frequentiamo. Non ispenderemo per ciò nell'argomento parole nostre, che già sarebbero addirittura derise da quei sapientoni i quali credono d'aver bello e spacciato un avversario appena lo chiamino clericale. Noi riprodurremo su quell'oggetto le autorevolissime parole di Nicolò Tommaseo, e crediamo che i giornali più letti del mondo sedicente liberale avrebbero almeno con esse potuto chiamare all'ordine e gli istrioni e gl'impressari e direttori dei teatri e gli autori drammatici, meritamente biasimati con acri parole da un tant'uomo, quale fu il Tommaseo<sup>65</sup>.

Il Tommaseo sceglie di parlare del teatro perché ritiene sia l'unico luogo «in cui le arti belle si riscontrino in maggior numero»<sup>66</sup>. Critica la società del suo tempo, caduta così in basso che cantanti e attori vengono considerati quasi come veri e propri re. Il Tommaseo parla spesso con sdegno dei balletti teatrali, così si ricorda sulle pagine de «L'Ancora», citando una sua critica pubblicata 11 anni prima in un altro giornale triestino «La Scena», Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà:

Nell'arte del ballo i piedi giuocano troppo, le mani poco; tutt'al più, le sono al servizio dei piedi. Nel ballo moderno i moti del capo e degli occhi non hanno senso [...]. Il ballo è oggidì fatto arte di macchine e di cadaveri galvanizzati [...]. Ballano anco gli orsi e le scimmie, ma con più purezza e decenza. Una riforma del ballo varrebbe più che dieci Statuti<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> Ivi, pp. 167-168.

<sup>65</sup> Ivi, p. 168.

<sup>66</sup> *Ibid.* «L'Ancora», insieme al *Dizionario estetico* (ed. cit., p. 1195), loda un'opera di Giuseppe Vollo con le parole seguenti: «la novella opera del signor Vollo è una delle più notabili e più notate che da molti anni desse il teatro italiano, di questa diremo non il giudizio ma il sentimento nostro, pregando l'autore di scusarci se erriamo».

<sup>67</sup> «La Scena», 12, 21 luglio 1864, p. 1. «La Scena», Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà veniva pubblicato a Trieste, uscendo settimanalmente dal 7 maggio 1863 fino al 16 gennaio 1867.

Mentre ne «La Scena» aveva criticato il ballo moderno, ne «L’Ancora» condanna le «scioperate opere in musica»<sup>68</sup> rappresentate alla Fenice di Venezia, perché molto spesso la parola perde ogni bellezza e senso per mettersi al servizio della melodia<sup>69</sup>. Nelle sue opere *Sull’educazione, desiderii* e *Intorno a cose dalmatiche e triestine* compiangere coloro che si condannano tutte le sere a «stupidi e turpi spettacoli»<sup>70</sup> che denomina anche le «passioni civilmente bestiali»<sup>71</sup>. Il discorso sulla moralità del teatro viene concluso con la seguente affermazione:

[...] si è lavorato a tutta possa per discreditarlo e debellare sulle scene la Chiesa e tutte le cose che le appartengono, e si riuscì a infiltrare il micidiale veleno dell’immoralità nell’arte drammatica, giunta a tale da potersene da un Tommaseo chiamare le produzioni «stupidi e turpi spettacoli»<sup>72</sup>.

Con queste parole siamo arrivati alla fine di questa breve rassegna di riferimenti a Tommaseo ne «L’Ancora»<sup>73</sup>, che hanno lasciato, come si è dimostrato, un’impronta profonda sulle pagine della rivista, e (come si può supporre) nei cuori e nelle menti dei suoi lettori. Leggendo questi articoli si entra in contatto con le convinzioni più profonde del Tommaseo, con la sostanza della sua vita e del suo pensiero: la fede religiosa, la dignità e la libertà dell’uomo. Gli articoli ne «L’Ancora» mostrano quanto il suo sentimento religioso sia costantemente presente nelle sue opere, che sia sotto forma di note

---

<sup>68</sup> «L’Ancora», 11, 13 giugno 1875, p. 169.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>70</sup> Ivi, p. 169. Nella sua opera *Sull’educazione. Desiderii*, più in particolare nella parte dedicata all’*Educazione del corpo e della mente insieme* fra l’altro giudica le nuove generazioni «che si condannano tutte le sere a stupidi e turpi spettacoli» (*Sull’educazione. Desiderii*, cit., p. 48).

<sup>71</sup> *Ibid.* Nella prima parte del libro *Intorno a cose dalmatiche e triestine* il Tommaseo scrive *Dei canti del popolo Serbo e Dalmata*. Dice che la loro bellezza sta nella potenza degli affetti domestici e che la pace diffusa dentro di loro sembra lume di cielo sereno, ed è «tutt’altra cosa da’ lampi e dagli scoppi che fanno rumorosa e abbagliante la poesia delle passioni civilmente bestiali, la poesia degl’imponenti desiderii e delle gioie annoiate» (*Intorno a cose dalmatiche e triestine*, Trieste, I. Papsch & C., 1847, p. 10).

<sup>72</sup> «L’Ancora», 11, 13 giugno 1875, p. 170.

<sup>73</sup> Quello che è stato ommesso da questo lavoro sono varie polemiche e discussioni tra «L’Ancora» e «Il Corriere di Trieste» che riguardano la religione, cattolicesimo, protestantesimo, clericalismo e moralità della Chiesa. Leggendole incontriamo la figura del Tommaseo, sia in forma delle parole scritte nella sua difesa, sia in forma di quelle scritte contro la sua opera. Queste discussioni troviamo nei numeri 11, 12, 15, 21 e 22 dell’anno 1874 de «L’Ancora»; siccome sono così numerose richiedono la massima attenzione e un confronto approfondito con le pubblicazioni rispettive del «Corriere di Trieste» alle quali si riferiscono. Siccome sono di una notevole quantità, ho deciso di ometterle in questo lavoro, e di dedicare loro un lavoro a parte.

critiche sulla società, sulla letteratura e sull'educazione, o piuttosto sotto forma di consigli e pensieri sulla religione. Gli articoli pubblicati ne «L'Ancora» nella maggioranza dei casi non sono firmati, ma si sa che il giornale viene pubblicato dalla Società Cattolica di Trieste, sotto la direzione di Vincenzo Koschier. Gli articoli rivelano un costante impiego delle parole del Tommaseo, presumibilmente perché «L'Ancora» ritiene che le sue parole siano più autorevoli e che i lettori seguano di più i consigli di un celeberrimo pensatore dell'Ottocento che quelli di un giornalista poco noto. «L'Ancora» si riferisce principalmente all'eredità di pensieri che il Tommaseo lasciò nel *Dizionario estetico*, che contiene la «filosofia religiosa» tommaseiana, ma consulta anche le opere *Ispirazione ed arte* e *Sull'educazione, desiderii* per comprovare il trionfo della religione sugli increduli. L'intero suo pensiero religioso si può riassumere con la frase seguente che troviamo nel *Dizionario estetico* e la quale «compendia tutta la dottrina dell'illustre defunto»<sup>74</sup>: «Non arrossirò mai [...] della mia fede in questa religione; in cui nacqui e voglio morire».

#### **Elenco degli articoli concernenti Niccolò Tommaseo**

##### **«L'Ancora», Periodico Religioso-Politico - a. 1874**

N°6, 29 marzo 1874, pp. 83-85; *Una lettera di Tommaseo*.

N°9, 10 maggio 1874, p. 138; in *Cronaca politica: Italia: annuncio della morte del Tommaseo*.

N° 10, 31 maggio 1874, pp. 146-150; *Di Niccolò Tommaseo*.

N° 11, 14 giugno 1874, pp. 163-165; *Massime di N. Tommaseo*.

N°12, 28 giugno 1874, pp.180-182; *I nuovi libri di lettura per Trieste e forse altri domini*.

N°16, 30 agosto 1874, pp. 255-256; in *Cronaca Cittadina e Provinciale; Onoranze a Niccolò Tommaseo*.

N°23, 13 dicembre 1874, p. 359-360; *Gli elementi religiosi nell'educazione*.

##### **«L'Ancora», Periodico Religioso-Politico - a. 1875**

N°1, 10 gennaio 1875, p. 6; *Unica vera scienza*.

N°9, 9 maggio 1875, pp. 132-136; *Sulla moralità del teatro*.

N°10, 30 maggio 1875, pp. 149-152; *La moralità del teatro*.

N°11, 13 giugno 1875, pp. 167-170; *La moralità del teatro*.

##### **«La Scena», Giornale di Musica, Coreografia, Drammatica e Varietà**

N°12, 21 luglio 1864, p. 1; *Il ballo presente (Pensieri inediti)*.

---

<sup>74</sup> «L'Ancora», 11, 14 giugno 1874, p. 163.

## Il carteggio tra Francesco Carrara e Niccolò Tommaseo

I legami tra le due sponde dell'Adriatico sono da sempre molto vivi e di vario genere. Particolarmente interessanti erano, infatti, quei legami realizzati attraverso le lettere che le persone di un certo riguardo, scienziati o letterati, erano soliti di inviarsi reciprocamente. Quei carteggi costituivano un mezzo, sebbene distante, ma molto utile per scambiare pensieri, per polemizzare su determinati temi o avvenimenti, riportare notizie della vita pubblica o privata e via dicendo. Lo studio dei carteggi di personaggi importanti ci offre perciò la possibilità di penetrare non solo nella vita vera e intima di un autore, ma ci aiuta anche a comprendere meglio la società e l'epoca in cui quell'autore ha vissuto e operato.

### Francesco Carrara, illustre scienziato e letterato

Francesco Carrara fu uno dei più eminenti studiosi del suo tempo in Dalmazia. Nacque a Spalato nel 1812 da un padre italiano (Carlo, arrivato dall'Italia a Spalato insieme alle truppe napoleoniche) e una madre croata, Katarina Korda<sup>1</sup>. Studiò prima al seminario di Spalato e successivamente a quello di Zara in cui fece studi di teologia. Nel collegio ecclesiastico di Sant'Agostino a Vienna studiò invece archeologia e storia, ma contemporaneamente studiò anche le lingue caldea, siriana, araba ed ebraica. Terminò gli studi di teologia all'Università di Padova dove conseguì anche il dottorato di ricerca. Nella città nativa di Spalato aveva ricoperto diversi

---

\* Università di Spalato (*Sveučilište u Splitu*), Croazia.

<sup>1</sup> La biografia di Francesco Carrara è stata pubblicata in: «Hrvatski biografski leksikon», tomo II, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, pp. 596-597.

incarichi: professore di religione e storia universale al Seminario di Spalato, conservatore provvisorio delle antichità e direttore onorario del Museo archeologico di Spalato. Nel 1849, a causa degli intrighi e delle invidie da parte di alcuni concittadini, fu licenziato dall'impiego statale. Solo nel 1852 venne di nuovo nominato professore al liceo di Santa Caterina a Venezia, ma purtroppo si ammalò e due anni più tardi morì.

Carrara scrisse e pubblicò numerose opere riguardanti la storia ecclesiastica, nonché l'archeologia e la storia della Dalmazia. In sintonia con l'entusiasmo romantico per i canti e le usanze popolari, raccolse, tradusse e pubblicò una scelta di canti popolari dalmati nel libro *Canti del popolo Dalmata* (Zara, 1849). Una descrizione della Dalmazia e delle sue usanze si trovano nell'opera geografico-etnografica intitolata *La Dalmazia. Descritta... con 48 tavole miniate rappresentanti i principali costumi nazionali* (Zara, 1846). Benché scrivesse in italiano, apprezzava e conosceva bene la lingua croata. Con un gruppo di intellettuali spalatini fondò l'*Accademia del guvno* ('Accademia dell'aia') nella quale si tenevano conversazioni sui temi riguardanti la letteratura, la filosofia e la storia. Il suo ultimo lavoro fu un'estesa opera sulla letteratura italiana dal titolo *Antologia italiana* (Vienna 1853, 1856-59).

Carrara ebbe un fitto carteggio con molti personaggi illustri di quel tempo. Finora è stata studiata solo una piccola parte di quel carteggio, come ad esempio le lettere scritte a Carrara da Francesco Dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti, Cesare Bettelloni<sup>2</sup> e Pier Alessandro Paravia<sup>3</sup>.

Viene annoverato tra gli intellettuali che ritenevano potesse esistere una speciale *nazione dalmata* formata da tante razze nella quale predominavano gli Slavi e gli Italiani<sup>4</sup>. Egli stesso si considerava *Italo-Dalmata*. Scrisse in italiano ed era molto affine al Risorgimento italiano e alla posizione politica liberale<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> MATE ZORIĆ, *Lettere di Francesco dall'Ongaro, Antonio Gazzoletti e Cesare Betteloni inviate a Francesco Carrara*, in «Studia romanica et anglica zagabrensis», 15-16 (1963), pp. 199-226.

<sup>3</sup> LJERKA ŠIMUNKOVIĆ, *Pisma Piera Alessandra Paravie upućena Francescu Carrari*, in «Građa i prilozi za povijest Dalmacije», 18 (2002), pp. 295-314.

<sup>4</sup> JOSIP VRANDEČIĆ, *Dalmatinski autonomistički pokret u XIX. stoljeću*, Zagreb, Dom i svijet, 2002, p. 67.

<sup>5</sup> MATE ZORIĆ, *Književni dodiri hrvatsko-talijanski*, Split, Književni krug, 1992, pp. 437-438.

## L'amicizia tra Francesco Carrara e Niccolò Tommaseo

L'amicizia tra il noto letterato e lessicografo italiano di origine dalmata Niccolò Tommaseo (Sebenico 1802-Firenze 1872) e Francesco Carrara<sup>6</sup> risultò con un fitto carteggio. Sono state conservate fino ai nostri tempi, purtroppo, solo le lettere di Carrara indirizzate a Tommaseo, mentre la parte più interessante del carteggio contenente le lettere di Tommaseo è andata perduta, tranne una lettera di quest'ultimo conservata nello stesso fondo<sup>7</sup>. La loro esistenza, però, è stata documentata dalle lettere scritte in risposta da Carrara e dal manoscritto di un diario intitolato *Note di viaggio*<sup>8</sup>, che Carrara scrisse, dal 1843 al 1848, durante i viaggi fatti in Veneto e in Austria. Carrara era solito affidare alle pagine di questo diario tutti i segreti insieme a tutto quello che gli succedeva durante i viaggi.

Benché il carteggio tra Carrara e Tommaseo ebbe inizio già nel 1840, loro due si incontrarono appena nel 1843. Così il 26 agosto 1843 Carrara descrisse il suo primo incontro con Tommaseo a Venezia: «Subito dopo pranzato, al ridotto, corsi da Tommaseo. E l'averlo conosciuto di persona, fu a bastanza per quel dí».

Sotto la data di 3 dicembre del 1843 Carrara riportò tra l'altro: «Pranzai con Tommaseo e Grubissich alla nave. Desinati e tornati a casa, il mio Tommaseo mi presentò il volume delle sue traduzioni dal greco, con in fronte le parole scritte in memoria del mio dottorato. Oh quanto mi è stato caro quel dono! Quanto prezioso! Leggesi, in epigrafe: *A - Fr. Carrara - Dott. in Teologia - N. Tommaseo. Raccomanda Che Onori - I Profanati Titoli - Di Maestro - Di Prete - E di Cittadino. Codeste parole, per Dio! Non le dimenticherò mai!*».

Carrara fu ospite di Tommaseo, l'8 e il 9 dicembre del 1843, in occasione della visita che questo grande figlio della Dalmazia fece ai genitori e alla sua città nativa di Sebenico. L'avvenimento fu descritto da Carrara in questi

---

<sup>6</sup> ANTONIO BAJAMONTI, *Della vita e degli scritti dell'abate Dr. Francesco Carrara*, Spalato, Tipografia Olivetti e Giovannizio, 1854.

<sup>7</sup> Questa lettera è stata pubblicata da PAOLO BORZONE, *Una lettera inedita di Niccolò Tommaseo a Francesco Carrara*, in «La Berio», XXXIX (2000), 1, pp. 40-43.

<sup>8</sup> FRANCESCO CARRARA, *Note di viaggio 1843-1848*, manoscritto, Arhiv Franje Carrare, Dnevnik, Museo archeologico di Spalato.

termini: «Da Zara partimmo alle 8, e col più sereno che mai giunsimo a Sebenico alle 3, plaudente e festeggiante tutta la città per la gemma che portavamo. Tommaseo fu veramente accolto con festa e tripudio. E' condussemei seco alla sua casa».

Nel diario, Carrara registra diversi incontri con Tommaseo, annotando i temi delle loro conversazioni e i progetti che avevano intenzione di realizzare insieme. Del carteggio Carrara-Tommaseo testimoniano pure le lettere inviate a Carrara da Pier Alessandro Paravia (Zara 1797-Torino 1757), professore torinese d'origine dalmata. Dal contenuto di cinque lettere pervenuteci appare evidente che Paravia incoraggiava Carrara, che aveva quindici anni meno di Paravia, nel proseguimento della ricerca storica e letteraria, dandogli validi consigli sui temi per ulteriori studi e suggerendogli di non imitare lo stile del loro amico Tommaseo, ma di trovarne uno adatto alla propria personalità.

### **Il carteggio Carrara-Tommaseo**

Le prime lettere di questo carteggio risalgono al 1840 e le ultime al 1847. Contiene complessivamente 77 lettere inviate da Carrara, una lettera di Tommaseo a Carrara, 27 epigrammi e una poesia scritta in latino in occasione dell'addottoramento di Carrara. Tutto il carteggio è custodito nel fondo Manoscritti e rari all'interno della Libreria nazionale di Firenze. Le lettere sono disposte secondo un ordine cronologico approssimativo, perché alcune sono prive dell'indicazione dell'anno nel quale sono state scritte. Nonostante il carteggio sia iniziato nel 1840, Carrara ebbe l'occasione d'incontrare Tommaseo di persona soltanto nel 1843. Perciò le prime lettere iniziano con *Egregio Signore*, *Mio egregio Signore* oppure *Mio egregio*, mentre dopo aver fatto conoscenza con Tommaseo prendono un tono più familiare con formule come *Mio migliore maestro*, *Mio migliore*, *Mio Tommaseo* o semplicemente *Mio T.*

Nelle lettere è possibile scorgere come Carrara si rivolgesse con dovuta riverenza al grande Maestro e compatriota per chiedergli consigli sulle scelte che doveva fare, sullo stile con cui doveva scrivere, ecc. In quelle lettere poteva

più facilmente, sebbene a una persona lontana, aprire il suo cuore e lamentarsi delle ingiurie ricevute dai maliziosi e invidiosi concittadini di Spalato.

Carrara si occupava attivamente del dispaccio dei libri di Tommaseo e cercava gli abbonati alle opere di Tommaseo a Spalato e i dintorni. Chiedeva spesso a Tommaseo di spedirgli i libri come *Scintille*, *Pregchiere* ecc. e dopo averli venduti gli rimandava i soldi tramite persone amiche e degne di fiducia. Raccomandava al Maestro i giovani spalatini che si trovavano a Trieste, Venezia o Padova per ragioni di studio o lavoro. I favori venivano spesso contraccambiati, perché Carrara s'impegnava a fare qualche piacere a Tommaseo, come ricercare una serva per una famiglia amica di Tommaseo, o tenerlo al corrente sullo svolgimento del concorso per un posto nell'amministrazione cittadina a Spalato, e altri ancora. Carrara era intento a raccogliere per Tommaseo i canti popolari, le parole delle piangitrici, le quali in occasione dei funerali manifestavano un eccessivo dolore, e di copiare le epigrafi sepolcrali di un certo interesse. Carrara e Tommaseo raccoglievano le biografie di Dalmati illustri del passato per inserirle nelle proprie opere. Perciò ogni tanto Carrara tramandava a Tommaseo le notizie, raccolte dagli amici e professori del seminario, su Ugo Foscolo, il quale visse per sette anni a Spalato ed ebbe la sua prima educazione al seminario spalatino di cui, vent'anni più tardi, sarà discepolo lo stesso Tommaseo.

Carrara inviava i testi delle sue opere a Tommaseo per avere dal maestro una prima critica, il quale molto spesso interveniva sul testo di Carrara togliendo qualche parte considerata superflua oppure correggendone lo stile. Nella lettera datata 14 dicembre 1845 si legge che Tommaseo ha corretto il testo della traduzione, fatta in italiano da Carrara, del libro *Il curato* di Lamartine: «Sono gratissimo e riconoscente alle toccature maestre onde mi aveva abbellito il Curato. Me ne dico di ciò fortunato».

In un'altra lettera, datata 16 gennaio 1842, Carrara prega il Maestro di leggere l'articolo che ha scritto su Cattalinich<sup>9</sup>: «Raccomando a Lei l'articolo e

---

<sup>9</sup> Ivan Katalinić (1779-1847), storico croato. Scrisse la storia della Dalmazia fino alla caduta della Serenissima intitolata *Storia della Dalmazia*, Zara 1834-35 e il periodo successivo descrisse in *Memorie degli avvenimenti successi in Dalmazia dopo la caduta della repubblica veneta*, Spalato 1841.

perché lo conforti di qualche cancellatura, se di tanto onore vuol farmi degno, e perché cooperi come meglio crede a farlo pubblico. Incoraggiatore, come Ella è, de' nostri, mi niegherà sta grazia? Spero che nò. Comunque io le accordo plenipotenziaria sull'articolo fino al taglio cesareo». Il 28 marzo 1842 Carrara scrive in risposta: «Le sono obbligatissimo per gli accorciamenti che ha fatto al mio articolo di Cattalinich».

Le lettere di Carrara rivelano anche molti dati personali. Informa, infatti, il Maestro della sua nomina a Professore di Religione e di Storia universale al Seminario di Spalato. Scrive ancora come ha concorso a diversi incarichi, ma senza successo e di come ha rifiutato di redigere il foglio ufficiale «La Gazzetta di Zara», ecc.

L'informazione più preziosa per la storia del giornalismo in Dalmazia ci giunge da una lettera senza indicazione dell'anno nella quale Carrara informa il Maestro sul progetto maturato a Spalato di fondare un giornale letterario in due lingue (italiano e croato). Tale progetto sarebbe stato appoggiato da dodici collaboratori, sei italiani e altrettanti croati. Il giornale dovrebbe portare il nome di «Dalmazia» e dovrebbe uscire a Spalato. Forse Tommaseo non aveva approvato questo progetto perché Carrara non ne fece più alcuna menzione. È un vero peccato che le lettere di Tommaseo siano andate perse, perché potrebbero fornirci risposte preziose ai numerosi interrogativi che non sono ancora stati risolti da parte dei biografi e degli storici di questi due personaggi celebri.

In conclusione, il carteggio fra Carrara e Tommaseo, rimasto inedito, è la testimonianza del legame di amicizia profonda tra il grande letterato e lessicografo e uno dei più illustri personaggi della Dalmazia della prima metà dell'Ottocento. Pur disponendo solo di una parte del carteggio Carrara-Tommaseo (quella scritta dal Carrara), da quelle lettere piene di sentimenti amichevoli e di amore verso la patria comune, è possibile tuttavia estrarre un gran numero di dati personali e storici sconosciuti, importanti per lo studio della vita e delle opere di questi due letterati e studiosi.

## ***Fede e bellezza, il romanzo dell'esilio***

Nel suo romanzo psicologico *Fede e bellezza*<sup>1</sup>, composto nel 1838 durante l'esilio in Francia, Tommaseo attribuisce ai suoi eroi alcuni frammenti della propria esistenza. Egli presta loro il suo itinerario geografico, nonché le sue convinzioni e i suoi giudizi sui luoghi visitati durante i viaggi attraverso l'Italia e la Francia. Nel corso di questa relazione, mi interesserò soprattutto all'itinerario dei suoi eroi, all'immagine di Parigi e soprattutto a quella della Corsica nel suo romanzo, al fine di mostrarne, in primo luogo, l'ispirazione autobiografica. La ricorrenza delle descrizioni o delle evocazioni dell'isola, ma anche il contrasto tra l'immagine di quest'ultima e quella della capitale francese traducono l'influenza del soggiorno corso sulla sua opera. L'analisi dell'illustrazione della Corsica permette non solo di mostrare che l'isola rappresenta un ideale, ma anche di definire le convinzioni e gli obiettivi ideologici dello scrittore.

Come il loro creatore, gli eroi di *Fede e bellezza* devono lasciare l'Italia perché costretti all'esilio. Entrambi partono per la Francia. Grazie all'analisi del carteggio, del diario e delle memorie di Tommaseo, sappiamo che lo scrittore visita i luoghi che evoca o descrive nel suo romanzo, durante il suo esilio<sup>2</sup>.

Tommaseo non vi si trattiene sempre per molto tempo, però, la maggior parte di queste città o regioni è evidentemente legata a ricordi piacevoli o penosi. Tuttavia, non ci sono sempre relazioni evidenti tra le note del diario dell'eroe, redatte in questi luoghi, e ciò che l'autore vi ha vissuto. Però, nel romanzo, Tommaseo ricostituisce il proprio itinerario e parte della propria esistenza. L'ispirazione autobiografica appare ora nelle indicazioni geografiche

---

\* Université de Corse.

<sup>1</sup> Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, a cura di Donatella Martinelli, Parma, Ugo Guanda Editore, 1997.

<sup>2</sup> Cf. *ivi*, pp. 78, 80, 84, 87, 91, 92, 94, 104.

o nelle date, ora nell'intreccio, ora nell'insieme, ma spesso si tratta di un autobiografismo difficile da individuare, in quanto l'autore non tende a evidenziarlo. Così, benché la prima pagina del diario dell'eroe Giovanni sia redatta a Milano, comincia con «Ero a Padova», città dove Tommaseo ha molti ricordi, poiché vi aveva trascorso gli anni degli studi<sup>3</sup>. Fin dal libro II, si osserva una relazione tra Giovanni e Tommaseo, in particolare quando l'eroe evoca il suo primo amore a Padova. Inoltre, le tre città dove lo scrittore acquisisce la sua formazione letteraria, Padova, Milano e Firenze, accolgono anche Giovanni. I tratti autobiografici sono innumerevoli, soprattutto per quanto riguarda gli spostamenti dell'eroe: egli va da Milano a Baia passando attraverso Padova, poi da Baia a Firenze, e, infine, dalla Toscana in Francia, ripercorrendo gran parte dell'itinerario di Tommaseo.

La prima sequenza del romanzo non si svolge in Italia; infatti il romanzo comincia con una descrizione delle rive dell'Odet, in Bretagna, dove si trovano i due protagonisti. La Bretagna, però, non è la prima destinazione francese dei due esuli. Benché Maria parta dalla Corsica e Giovanni dall'Italia, i protagonisti del romanzo, proprio come lo scrittore, attraversano la Francia per recarsi prima a Parigi, poi in Bretagna e in Corsica. Insomma, in Francia, il loro percorso rispetta l'ordine cronologico dell'itinerario dell'autore, anche se Giovanni sembra fare alcune tappe alternative<sup>4</sup>. È da notare che gli eroi tornano in Bretagna dopo il loro soggiorno sull'isola, mentre Tommaseo non ci torna più.

### **L'importanza della Corsica**

Nonostante queste differenze tra il percorso dei personaggi e quello dello scrittore, è possibile nonché utile, come abbiamo visto, leggere *Fede e bellezza* come un romanzo autobiografico. Non è della stessa opinione Gendrat, la quale sostiene che gli eroi tornano in Bretagna perché la Corsica non può

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 78.

<sup>4</sup> Cf. ivi, pp. 230-231. Giovanni fa la metà del percorso con Maria, arrivando fino a Lione, poi va a Bordeaux, prima di raggiungere la moglie in Corsica.

rappresentare il punto d'arrivo e di ancoraggio del romanzo<sup>5</sup>. L'isola non offrirebbe la possibilità di un radicamento stabile e rassicurante<sup>6</sup>. Gendrat fa notare che lo stesso Tommaseo vive l'esperienza che presta al suo eroe, in Bretagna, ma non precisa che questa esperienza nel campo dell'educazione è un fallimento, e che i personaggi apprezzano notevolmente il soggiorno in Corsica, dove conducono una vita tranquilla, immersi in una cornice incantevole e rassicurante<sup>7</sup>. Inoltre, Giovanni accetta la proposta di insegnare in un collegio di Nantes, per ragioni economiche, ma soprattutto per «assaggiare la pratica dell'educazione» e pertanto la partenza dalla Corsica non può essere interpretata come una fuga dall'isola<sup>8</sup>. La Corsica, che appare nel romanzo come un'oasi di pace, offre la quiete e la serenità che i protagonisti non hanno mai conosciuto prima e che non conosceranno mai più. L'isola ha quindi un rilievo particolare in quanto rappresenta un rifugio, senza per questo offrire un esilio definitivo da un mondo corrotto. Per gli eroi, come per lo scrittore, è un luogo che favorisce l'immaginazione, che ritempra lo spirito e da cui si riparte con un mondo interiore rinnovato e con forze nuove che permettono di operare per sé e per gli altri<sup>9</sup>. Insomma, la lettura autobiografica è utile anche per interpretare quest'evoluzione del racconto rappresentata dal ritorno degli eroi in Bretagna.

Si nota che la Corsica è un riferimento privilegiato in *Fede e bellezza*. Il periodo trascorso sull'isola influisce evidentemente sull'importanza attribuita alla Corsica, nonché sull'immagine che ne viene offerta. Prima di esaminare quest'immagine che si rivela molto soggettiva, la sua specificità e il confronto

---

<sup>5</sup> Secondo Gendrat, non bisogna fare una lettura autobiografica in quanto la cronologia del romanzo differisce dalla cronologia della vita di Tommaseo (cfr. AURÉLIE GENDRAT, *Pour une traduction française de «Fede e bellezza»*. *Le cas particulier des pages-paysages corses*, in *Actes du colloque international N. Tommaseo et la Corse* (Corté, 3-4 mai 2005), Corti, Université de Corse, 2006, p. 155.

<sup>6</sup> Cf. *ibid.*

<sup>7</sup> Tommaseo fu chiamato, nel novembre del 1837, a dirigere un collegio. Fu un'esperienza molto breve.

<sup>8</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 260.

<sup>9</sup> Cf. *ibid.* Tom è sereno a Bastia, però quando finisce di comporre *Fede e bellezza*, ignora il suo futuro e si sente frustrato per non poter andare in Italia, poiché vorrebbe partecipare in modo più concreto alla costruzione della nazione. Il suo eroe che ritrova in Corsica il desiderio di dedicarsi ai suoi lavori, subisce la stessa sorte. Accettando di dirigere un collegio in Bretagna, Giovanni soddisfa il suo desiderio di uscire della «letteratura inerte». La sua partenza riflette gli obiettivi dello scrittore, che aspira sempre più a rendersi utile alla società.

con quella di Parigi, è interessante analizzare la frequenza delle rappresentazioni della Corsica e le allusioni ad essa nel romanzo.

### **Frequenza del riferimento corso**

La Bretagna occupa un posto importante, poiché offre in particolare lo scenario dell'inizio e della fine del racconto, ma la Corsica spicca per vari motivi, in quanto è allo stesso tempo molto presente e poco descritta. Si deve aspettare il libro V, cioè il penultimo, perché l'azione si svolga principalmente in Corsica. Tuttavia, è da notare che l'isola è presente fin dal libro I, dedicato alla confessione di Maria, che evoca rapidamente la figura paterna, l'infanzia in Corsica, la partenza per Pisa e il ritorno al paese natio dopo la morte dei genitori. In *Fede e bellezza*, Tommaseo intende mostrare che ogni cosa è frutto dell'amore di Dio e che Egli ha creato ogni cosa in perfetta armonia. È soprattutto in Corsica che quest'armonia si rivela ai personaggi, in quanto essi sono in comunione con la natura dell'isola, che purifica e innalza gli animi. Quando l'eroina si reca sulla tomba dei genitori, a Bastia, prega e osserva il panorama che le sembra rivelare l'unione della terra, del mare e del cielo, ma anche quella, confortante, del mondo dei vivi e del regno dei morti: «Cercai col pensiero sotterra tra' cadaveri ignoti le due spoglie care [...] e inginocchiata pregai. Ritta in piedi, guardai la marina spumante, la città queta, il cielo sereno»<sup>10</sup>. Maria non prova tristezza, è invasa dalla quiete rassicurante del luogo.

La zia dell'eroina, presente nel libro I, rappresenta la donna corsa con i suoi valori familiari, religiosi e morali. È una donna povera ma generosa e protettiva, tutta «casa e chiesa»<sup>11</sup>. Se questo personaggio non ricorda nessuna donna corsa conosciuta da Tommaseo, il viaggio da Bastia ad Aiaccio intrapreso da Maria ricorda quello di Tommaseo durante l'esilio sull'isola<sup>12</sup>:

Quella novità del cammino, que' poggi che l'uno sull'altro si rizzano o si riposano, e dopo molto addossarsi e ondeggiare si confondono a' fianchi alteri

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 15.

<sup>11</sup> Ivi, p. 18.

<sup>12</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di Raffaele Ciampini, Torino, Einaudi, 1939, p. 283.

del monte da cui paiono usciti; le vallette che in fondo al verde, giù in fondo, mostrano il biancheggiar de'villaggi, [...] e la selva di Vizzavona che sale con le grandi orme e scende pe' fianchi della forte montagna, [...] mi distraevano malcontenta da' miei dolci piaceri<sup>13</sup>.

La varietà del rilievo, la vegetazione lussureggiante e i colori luminosi della natura che si armonizzano tra loro, agiscono sugli stati d'animo dell'eroina. In genere, i paesaggi dell'isola alleviano il dolore dei personaggi o illustrano la loro felicità. Evidentemente, in questo brano, Tommaseo intende mostrare la bellezza, ma anche l'influenza dell'ambiente sull'eroina. Anche se nel libro I la Corsica è poco descritta, e anche se non si può prevedere l'importanza che avrà nell'esperienza dei personaggi, lo scrittore elabora quindi un riferimento alla Corsica sin dall'inizio del racconto, e fa dell'isola un luogo formativo per Maria. Benché la descrizione dell'isola nel libro I possa essere considerata come un'analessi (poiché l'eroina evoca il suo passato), l'autore crea una rete di segni e di motivi prolettici che portano progressivamente il lettore al libro V. Il riferimento corso riappare così, sporadicamente, fin dal libro IV, cioè prima che la coppia sbarchi sull'isola: l'immagine di una violenta tempesta che si abbatte sulla spiaggia della Corsica, e la tregua successiva, è utilizzata dall'autore per illustrare le emozioni che sconvolgono il cuore dei protagonisti:

Sulla spiaggia di Corsica [...] sentiste mai imperversare, con fischi a mille ricsescenti e con buffi profondi quasi tuono, il libeccio; e il lungo fiotto frangersi molto sonante, e le macchie stridere per l'incendio che corre quasi drago immenso portato dal vento, e una nube tra cinerea e rossigna sedersi grave sulle spalle de' monti? Ma i voraci impeti dell'aria quasi in un subito cadono; e il sole signoreggia beato l'ampio sereno; e i colli ridono nell'azzurro quieto che dal bruno di quelli par fatto più limpido; e il cielo e la terra, memori del passato scompiglio, paiono, ricreati, congratulare alla mutua bellezza<sup>14</sup>.

La riva non è il quadro all'azione, ma rispecchia il mondo interiore degli eroi. Grazie a questa descrizione, Tommaseo rappresenta i diverbi precedenti e la riconciliazione dei protagonisti, limitando la parte visibile della spiegazione.

---

<sup>13</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., pp. 15-16.

<sup>14</sup> Ivi, p. 222.

Mostrando che l'equilibrio tra i vari elementi della natura su questa spiaggia corsa è lo stesso che esiste tra Maria e Giovanni, sottolinea non solo il legame che unisce i suoi eroi, ma anche quello che li collega a questa terra. C'è una corrispondenza tra la forza degli elementi della natura, la purezza di questa natura e l'autenticità dei sentimenti della coppia.

È interessante notare che, in questo brano, Tommaseo riprende integralmente una sua prosa intitolata *Libeccciata*<sup>15</sup>. Evidentemente, la scelta di quest'immagine della Corsica per illustrare le emozioni della coppia è legata ai ricordi e ai sentimenti dell'autore, in quanto, come si evince dal suo diario, proprio in Corsica Tommaseo prova quell'armonia che nel romanzo viene attribuita ai protagonisti<sup>16</sup>. Dopo un esilio difficile nella Francia continentale, l'autore ritrova infatti la serenità in Corsica, isola vicina all'Italia sia sul piano geografico che su quello culturale. Tuttavia, oltre all'ispirazione autobiografica, è da notare che, in questa descrizione, il narratore si rivolge direttamente al lettore per imporsi come suo complice e per attirare la sua attenzione sulla Corsica. Il narratore ravviva così la memoria dell'isola.

Infine, nel libro VI, la Corsica riappare in modo effimero, quando la febbre fa vaneggiare l'eroina:

Mi manca il respiro. E una volta mi pareva sì poca cosa quest'erta. Non è costì la chiesetta dell'Annunziata, e Bastia colaggiù? Inginocchiamoci. Questo ramoscello d'ulivo chi ce l'arà messo all'inferriata così? Una donna di quelle che si rammentano il Paoli<sup>17</sup>.

Lo scrittore crea così una sottile rete di riferimenti alla Corsica al fine di sottolineare l'importanza che essa ha nell'evoluzione dei personaggi.

---

<sup>15</sup> Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Libeccciata*, in *Poesie e prose di N. Tommaseo*, a cura di Guido Battelli, Firenze, Le Monnier, 1932, p. 72.

<sup>16</sup> In Corsica, Tommaseo conduce una vita tranquilla, ritrova il piacere di lavorare e di pregare. Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Diario intimo*, cit., pp. 272-276, 278, 282-283.

<sup>17</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., pp. 336-337.

## Un'immagine della Corsica molto soggettiva

I luoghi francesi scoperti dagli eroi sono distinti in due gruppi contrapposti (gli spazi naturali e le città) che mettono in rilievo l'opposizione tra la natura e la civiltà. In cerca di purezza, i personaggi apprezzano molto la natura. Nella regione parigina, ad esempio, Maria e Giovanni si rifugiano spesso nei boschi di Vincennes o di Meudon, dove lo stesso Tommaseo si reca in varie occasioni durante l'esilio<sup>18</sup>. Tuttavia, quando ne hanno la possibilità, gli eroi fuggono Parigi, questa «maledetta città», per risiedere in piccole città della provincia, come Bastia o Quimper<sup>19</sup>. Come lo scrittore, i personaggi ricercano la quiete nel sentimento religioso e nella natura. Nel romanzo come nel carteggio, Tommaseo insiste sulla sporcizia delle strade e sul clima poco clemente di Parigi e di Lione, nonché sulla superficialità delle parigine, sullo spirito mercantile e materialista degli abitanti<sup>20</sup>. Inoltre, anche se i paesaggi della Provenza ricordano loro quelli italiani, nei dintorni di Marsiglia, la terra è «ignuda», e il passare da Marsiglia a Bastia, «per chi ama l'Italia», è un vero e proprio sollievo<sup>21</sup>. In *Fede e bellezza*, oltre all'opposizione tra la natura e gli spazi urbanizzati, si nota un contrasto tra l'immagine della natura francese e quella della natura corsa, che lascia trasparire l'ispirazione autobiografica del romanzo:

il sole incoronava di puro azzurro le cime de' monti [...]. Paragonavano quella liberale ricchezza di gioie alle bellezze parche, e quasi pensose, della terra di Francia: rammentavano le passeggiate dello scorso autunno nel bosco di Meudon, tra il canto raro, e pero' soave, di pochi uccelli, sotto il sol ch'or si cela, or ritorna, e fende a poco a poco la nuvola, sì che l'ombre vengono a grado a grado dipingendosi per terra, e quasi camminando col raggio: ripensavano [...] e i sentieretti segreti accanto al viale, nereggianti di more, e il mesto stormire delle foglie appassite; e un'acquicella che accavalciata da un ponte, fugge tacita e

---

<sup>18</sup> Cf. *ivi*, pp. 33, 55, 252. Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Diario intimo*, cit., pp. 268, 269, 276.

<sup>19</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 209.

<sup>20</sup> Cf. *ivi*, pp. 36, 69. Cf. NICCOLÒ TOMMASEO & GIAN PIETRO VIEUSSEUX, *Carteggio inedito (1825-1834)*, a cura di Raffaella Ciampini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, p. 176. Cf. NICCOLÒ TOMMASEO & GINO CAPPONI, *Carteggio inedito (1837-1874)*, a cura di Isidoro Del Lungo e Paolo Prunas, vol. I, Bologna, Zanichelli, 1911-1932, p. 99.

<sup>21</sup> Cf. *ivi*, p. 93. NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., pp. 55, 253.

bruna, e riappare tra l'ombra, e riflette una lista di cielo, una ciocca di verde; [...] e le isolette che quasi navicelle ondegianti paiono vogare sul fiume<sup>22</sup>.

Se gli eroi apprezzano molto le passeggiate a Meudon, che permettono loro di fuggire la capitale, in Corsica scoprono una natura più selvaggia, più luminosa e più lussureggiante. Insomma, sull'isola, la natura si rivela interamente ai personaggi, mentre, a Meudon, è più segreta, più austera e più scura. Inoltre, quasi tutto vi è ridotto o in numero ristretto. La natura corsa è paragonata anche a quella della Valle Lagarina, ed anche in questo caso si tratta di una scelta legata ai ricordi dell'autore, che visita la valle quando si reca da Antonio Rosmini. Come si nota nei seguenti brani, l'isola costituisce un microcosmo, il riflesso dell'universo. La luce, la quiete e la varietà dei paesaggi che caratterizzano quell'isola preservata dalla civiltà corruttrice, sono l'emanazione di una presenza divina:

La natura qua e là selvaggia è come ammansata dal mite imperio del cielo: e tra l'orrido appare d'un tratto l'amenò, come tra i monti ignudi di Rovereto la valle Lagarina si stende diletta, e l'Adige l'accarezza, possente fiume ed ameno. I monti dell'isola qua e là dilatandosi, lascian luogo a vallette declivi con seni tra' poggi; altre meno, altre più verdeggianti: e la varietà loro s'accorda e contrasta con la varia forma de' poggi<sup>23</sup>.

Il sole, a quella stagione sereno e tiepido, lascia nella sua via un puro e caldo candore, il qual posa sull'azzurro splendente del mare [...]. Una pace luminosa è diffusa sulla terra, sull'acque: ma, nella pace, una vita possente par che s'affretti a correre invisibile dalla valle al poggio<sup>24</sup>.

Si fermava a veder la luna spuntare, rosseggiante a fior d'acqua quasi vela infiammata, e alzandosi lentamente, cadere a piombo una colonna di fuoco sull'onde [...]; e una donna in un campo, pallida i lineamenti severi, e modestamente altera come suol donna corsa che infrancesata non sia, gli pareva degno di quadro<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 251-253.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 253-255.

<sup>24</sup> Ivi, p. 261.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 255-256.

Quando Tommaseo insiste sul carattere corso di questa donna e fa allusione alla francesizzazione dell'isola, esprime il suo timore di vedere scomparire l'armonia tra la terra e i suoi abitanti. Ai suoi occhi, la lingua corsa costituisce l'espressione di un popolo sano e primitivo, ma sta subendo trasformazioni nefaste, sotto l'influenza della cultura francese<sup>26</sup>. Le sue preoccupazioni si riflettono in Maria, che, tornata in Corsica, è delusa perché gli isolani abbandonano sempre più le loro tradizioni e la loro lingua, mentre afferma per quanto riguarda i Bretoni: «a chi loro parla francese non degnan rispondere»<sup>27</sup>. Quindi, la delusione di Maria rispecchia quella di Tommaseo, che confida nelle sue *Memorie politiche*: «Sul primo il francesume di Bastia mi dispiacque»<sup>28</sup>.

I personaggi corsi non sono numerosi, ma spiccano. L'incontro tra Giovanni e un contadino corso rende palese l'identificazione di Tommaseo con il suo eroe. Il *lapsus* grammaticale che fa passare dalla terza persona del singolare alla prima lo conferma: «e's'abattè ad un buon vecchio [...]. Si rasserenò in vedermi informato delle cose del suo paese»<sup>29</sup>. Il vegliardo è un personaggio simbolico, che rappresenta il popolo, il mondo contadino, la società tradizionale corsa, che l'autore ammira profondamente. L'eroe è felice di intrattenersi con quest'uomo sulle battaglie per l'indipendenza dell'isola, su Pasquale Paoli e sull'italianità della Corsica. Nel loro dialogo, traspare l'esaltazione di un episodio dell'eroismo corso. Come nel suo volume dedicato ai canti popolari corsi, lo scrittore insiste infatti sul patriottismo, sulla solidarietà, sulla fede religiosa e sulla semplicità degli isolani. Così il contadino che ama il suo paese, e la zia dell'eroina, pia, protettiva e generosa nonostante povera, incarnano i valori essenziali dei corsi. Il contrasto tra la zia e Madame Blandin, la quale accoglie l'eroina a Parigi, colpisce il lettore. Come tutte le parigine dell'alta società nel romanzo, Madame Blandin è una donna frivola,

---

<sup>26</sup> Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari corsi*, Salerno, Dottrinari, 1970, p. 6, p. 128.

<sup>27</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 240.

<sup>28</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Un affetto. Memorie politiche*, a cura di Michele Cataudella, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974, p. 118.

<sup>29</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Fede e bellezza*, cit., p. 258, p. 259.

materialista e «corrotta fin nel midollo»<sup>30</sup>. L'identità corsa si costruisce nella contrapposizione etica e culturale alla Francia.

Così, in *Fede e bellezza*, non solo si scopre l'itinerario geografico dello scrittore, ma anche la sua percezione della lingua, della cultura e della mentalità dei corsi. *Fede e bellezza*, che è uno dei rari romanzi che portano la traccia dell'esilio degli intellettuali e dei patrioti italiani in Francia, è una lettura della Corsica e della Francia.

Durante il soggiorno in Corsica, che segna la fine di un'erranza geografica ma anche morale, Tommaseo attiva la sua memoria e compone il suo romanzo d'analisi, che lascia trasparire il bilancio di un periodo della sua vita, ma anche una costruzione ideologica. L'esperienza di sradicamento gli permette di riflettere sulla sua esistenza, sulla sua identità, ma anche sull'elaborazione di un'identità italiana. Quindi, nel romanzo, si scopre una parte del suo esilio, ma anche le sue convizioni ideologiche. Tommaseo vi sottolinea i legami culturali e linguistici tra l'isola e l'Italia, e la necessità di mantenerli. Se evoca Pasquale Paoli e il passato glorioso della Corsica, è per ravvivare il patriottismo degli isolani affinché costituiscano, di nuovo, un popolo unito, ma anche per indurre gli italiani a prendere come modello non la società francese, ma quella corsa, con la quale ha affinità. Incoraggiato dai letterati insulari che contestano l'illustrazione negativa della Corsica offerta dalla letteratura francese, Tommaseo formula, in *Fede e bellezza*, la sua visione dell'isola già elaborata nel volume di *Canti popolari corsi* e nel *Proemio alle Lettere di Pasquale De'Paoli*<sup>31</sup>. Quindi, nel romanzo, non ci sono né vendette né violenze per rappresentare la Corsica, ma solo personalità integre e virtuose, e soprattutto la natura lussureggiante e selvaggia che simboleggia la bellezza, la purezza e il carattere non sottomesso dell'isola, la cui atmosfera si contrappone a quella corrotta che regna in Francia. Nella rappresentazione di Parigi e dei parigini, spesso assimilati alla Francia e ai francesi, traspaiono molti tratti autobiografici, ma anche l'intento di demitizzare la Francia, illustrandone la deliquescenza e la corruzione. Tuttavia, il suo fine non è di lanciare un anatema contro i francesi,

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 43.

<sup>31</sup> Cf. NICCOLÒ TOMMASEO, *Lettere di Pasquale De' Paoli*, Firenze, Viciusseux, 1846.

ma di proporre all'Italia prerisorgimentale un altro modello per realizzare una società basata sulla religione, che è sinonima di umanità, di altruismo, di fratellanza e di libertà.

Per concludere, anche se l'isola è poco descritta, è onnipresente anche grazie alla scelta di presentare un'eroina italo-corsa, che, pur non essendo perfetta, aspira solamente alla purezza. Evidentemente, l'esilio in Francia e in Corsica influisce sulla caratterizzazione degli eroi e dei loro sentimenti, sull'elaborazione del loro itinerario geografico, nonché sul genere, sui temi e sul linguaggio del romanzo. Come abbiamo visto nelle descrizioni precedenti, la Corsica non è elusa, ma talvolta paragonata alla Francia e all'Italia allo scopo di mostrarla differente, anche se somiglia ad alcune regioni italiane. Il ricorso al paragone ha l'intento di suggerire l'incanto, il mistero e il carattere unico dell'isola, in modo da farla apparire non solo come un'oasi di pace, ma come un campione culturale italiano, e ciò benché la Corsica sia francese dal 1769<sup>32</sup>. Quando Tommaseo evoca Pasquale Paoli, intende offrire all'Italia divisa un modello di virtù patriottica ed un esempio di rivoluzione nazionale<sup>33</sup>. Insomma, l'illustrazione della Corsica e quella di Parigi rivelano le motivazioni legate al vissuto dell'autore in Francia, ma anche le motivazioni di ordine ideologico che hanno presieduto alla concezione della sua opera. Quindi, l'autobiografismo, nell'opera di Tommaseo, non equivale ad un ripiegarsi su sé stesso, ma permette, al contrario, di superarsi e di raggiungere un altro livello di discorso, quello della nazione.

---

<sup>32</sup> Cf. MARCO CINI, *Une île entre Paris et Florence*, Ajaccio, Albiana, 2003.

<sup>33</sup> Cf. MARCO CINI, *L'Isola mitizzata, Gli esuli italiani in Corsica*, Atti del Convegno di Studi (Pisa, 19 giugno 1999), a cura di Andrea Bocchi, Pisa, Domus Mazziniana, 1999, pp. 73-98.



VALTER TOMAS\*

## Due traduzioni italiane del poema

### *Uzdasi mandaliene pokornice* di P. Ignjat Đurđević

Nel suo importante e ripetutamente citato studio *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*<sup>1</sup>, Jolanda Marchiori, professoressa all'Università di Padova, giustamente afferma che un contributo considerevole alla comprensione della tradizione letteraria e del clima culturale dei popoli transalpini e d'oltremare è stato procurato anche dalle traduzioni in italiano della poesia croata (in quel periodo detta «ilirica»). Con la pubblicazione in lingua originale e in italiano della ballata popolare *Hasanaginica* da parte dell'abate Alberto Fortis<sup>2</sup> e con le future traduzioni di questa bellissima poesia popolare in molte altre lingue europee (in tedesco (Goethe) e in inglese (Walter Scott))<sup>3</sup>, si è aperta la strada alle traduzioni (soprattutto in italiano), anche ad altre poesie popolari. Risulta molto importante una raccolta di poesie popolari che V.S. Karadžić aveva raccolto girovagando per i territori dell'ex Jugoslavia (e penso soprattutto alla costa Adriatica e al suo entroterra<sup>4</sup>). Questa raccolta è servita molto spesso, soprattutto in Italia, a coloro che volevano far conoscere agli altri una poesia del tutto nuova, diversa, attraente al gusto romantico

---

\* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.

<sup>1</sup> JOLANDA MARCHIORI, *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*, in AA.VV., *Actes du Ve Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, Université de Belgrade, 1969, p. 709.

<sup>2</sup> Cfr. ALBERTO FORTIS, *Viaggio in Dalmazia*, cap. *De' Morlacchi*, Venezia, 1774.

<sup>3</sup> Per la bibliografia di tutte le traduzioni della «*Hasanaginica*» cfr. MUSTAFA CEMAN & ILIJA ISAKOVIĆ, *Bibliografija radova o «Hasanaginici»*, Sarajevo, Svjetlost, 1975. Sul clima letterario dell'epoca cfr. WALTER BINNI, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1984; ALBERTO FORTIS, *Poesia popolare serbo-croata*, in «*Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*», XVIII (1938), 1-2.

<sup>4</sup> La raccolta fu pubblicata per la prima volta nel 1823-33 a Lipsia sotto il titolo *Srpske narodne pjesme*.

dell'epoca e liberata dai vincoli neoclassicistici<sup>5</sup>. Uno di questi era certamente anche Niccolò Tommaseo, la cui attività in questo campo è ben nota a tutti<sup>6</sup>.

Vanno nominati anche altri italiani, come Francesco Dall'Ongaro, che ne «La Favilla» triestina spesso pubblicò articoli legati alla tematica appena menzionata<sup>7</sup>. Ma anche nell'eredità letteraria di molti altri famosi italiani troviamo segni (seppure a volte soltanto delle tracce) d'interesse per il patrimonio letterario croato, specie per la tradizione orale. Si possono fare i nomi di Emilio Teza<sup>8</sup>, Carducci<sup>9</sup>, Leopardi<sup>10</sup>, e addirittura Pascoli, che persino verso la fine dell'Ottocento parlava di Kraljevic Marko, uno dei personaggi più famosi della letteratura popolare croata<sup>11</sup>.

Ma non furono soltanto i romantici italiani ed europei a notare, celebrare e diffondere la letteratura della sponda orientale dell'Adriatico. Come spiega Jolanda Marchiori, molto presto arrivò una miriade di poeti, traduttori e intellettuali bilingui dalla Dalmazia, dunque, dal margine della «grande» Europa<sup>12</sup>. Così già nel 1828, Nikola Jaksich, avvocato zaratino laureatosi all'Università di Padova, pubblicò un volumetto dal titolo *Carmi slavi tradotti in versi italiani*. Lo seguì uno spalatino, di vocazione archeologo, Francesco Carrara, con le traduzioni di *Canti del popolo dalmata* (1849), e poi tutta una serie di intellettuali dalmati con a capo capeggiato da l'italiano Ferdinando de Pellegrini, nato a Sebenico, che su quel campo fu molto prolifico<sup>13</sup>, nonché il

---

<sup>5</sup> Di tale clima, specialmente in Italia dell'epoca cfr. ARTURO CRONIA, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Venezia, Istituto di Studi Adriatici, 1958, p. 303 ss.

<sup>6</sup> Molti studiosi rinomati si sono già occupati delle attività di Tommaseo in questo campo, ma vorrei comunque sottolineare ancora una volta l'importante contributo che in quel campo ci ha dato il noto italianista croato Mate Zorić. Tra molti saggi di prof. Zorić che parlano di Tommaseo vorrei sottolineare quelli inclusi nel volume *Književni dodiri hrvatsko-talijanski*, Split, Književni krug, 1992.

<sup>7</sup> Ricordiamo soltanto: FRANCESCO DALL'ONGARO, *Sulle poesie popolari dei popoli slavi*, in «La Favilla» XV (1840): su Dall'Ongaro, amatore della cultura slava, cfr. NIKOLA VUKADINOVIĆ, *Jedan zaboravljeni prijatelj srpskog naroda*, in «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», XVIII (1925), 1-2.

<sup>8</sup> Per la bibliografia sul Teza, amatore della poesia croata orale, cfr. JOLANDA MARCHIORI, *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*, cit., p. 713; EAD., *Emilio Teza traduttore di poesia popolare serbo-croata*, Padova, Società cooperativa tipografica, 1959.

<sup>9</sup> Cfr. volume VI: *Juvenilia e Levia gravia* delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1922.

<sup>10</sup> Cfr. *Zibaldone*, vol., II, in *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori («Classici Mondadori»), 1973.

<sup>11</sup> Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Sul limitare*, Messina, 1898.

<sup>12</sup> Cfr. JOLANDA MARCHIORI, cit., pp. 716-717.

<sup>13</sup> Su questo traduttore della poesia popolare croata cfr. MATE ZORIĆ, *Ferdinando de Pellegrini-prevoditelj naših narodnih pjesama*, cit., pp. 475-495.

famoso Giacomo Chiudina, intellettuale dall'interesse enciclopedico<sup>14</sup>. Benchè nella seconda metà del XIX secolo pian piano, con l'affievolimento di quella passione romantica, l'interesse per questo tipo di letteratura fosse in vistoso declino, tre dalmati (Gregorio Zarbarini, Ivan Nikolich e Petar Kasandrich) continuarono a seguire la strada che i loro predecessori ebbero assegnato loro, cosicché questo tipo di attività traduttiva sarebbe persistita fino alla fine del secolo<sup>15</sup>. E certamente non va dimenticato Arturo Cronia, un altro italiano nato a Zara. Questo professore padovano e fondatore della Cattedra di slavistica all'Università di Padova, tradusse e pubblicò la poesia orale in lingua croata, e fino agli anni Cinquanta del Novecento promosse le tematiche slave nel senso più esteso della parola.

Oltre alle varie raccolte di traduzioni della poesia popolare croata, uscirono anche molte traduzioni su riviste e periodici, soprattutto in quelli dalmati, ma anche nei giornali italiani dell'epoca, soprattutto nella già menzionata «Favilla» di Trieste e ne «L'Osservatore triestino» di Pacifico Valussi. Ciò non dovrebbe sorprendere, vista la vicinanza culturale, linguistica ed economica della Dalmazia, dell'Istria con la città di Trieste ed il Veneto.

A tale interesse per la poesia popolare si accompagnò un interesse forse meno fervido ma sempre importante e costante per la poesia d'autore e in generale per la letteratura di un popolo tutto sommato piccolo. Il gusto romantico suscitò nei dalmati bilingue il desiderio di presentare all'Europa, oltre alla già nota bellezza dell'esotica poesia popolare, anche un'altra sfera spirituale del popolo croato.

Quest'attività dei dalmati può essere suddivisa in due settori: il primo riguarda la traduzione di poeti contemporanei, sia quelli del circolo risorgimentale di Zagabria (come ad esempio Ljudevit Gaj, Stanko Vraz o Ivan Mažuranić) che quelli legati al circolo dalmata di Petar Preradović o Ante Zorčić, legati anche loro, direttamente o indirettamente, alla Matica ilirska.

---

<sup>14</sup> Cfr. VALTER TOMAS, *Gazzetta di Zara u preporodnom ozračju*, Split, Književni krug, 1999, passim.

<sup>15</sup> Le loro traduzioni sono sparse per quasi tutti i fogli periodici dalmati della seconda metà del XIX secolo; La maggioranza si trova nelle seguenti raccolte: GREGORIO ZARBARINI, *Saggio di traduzioni dal serbo*, Spalato, Tipografia A. Zannoni, 1887; GIOVANNI NICOLICH, *Canti popolari serbi*, Zara, 1894; PETAR KASANDRICH, *Canti popolari epici serbi*, Zara, S. Artale, 1884.

L'interesse per questo tipo di poesia, la sua traduzione e pubblicazione sui giornali dalmati non sorprende, visto che in queste poesie, in gran parte d'argomento chiaramente amoroso, si nascondeva sempre un accenno risorgimentale patriottico. La «Gazzetta di Zara» (1832-1850)<sup>16</sup> e «La Dalmazia» (1845-1847)<sup>17</sup>, risaltano per la quantità di pubblicazioni del genere, mentre nella seconda metà del secolo molte pubblicazioni simili vengono pubblicate nel settimanale illustrato «La Domenica» (1888-1892).

Il secondo settore è costituito invece dall'antica letteratura croata d'autore, e soprattutto dai poeti del circolo poetico raguseo. Nei periodici dalmati, e soprattutto quegli zaratini apparivano spesso poeti ragusei del tardo Cinquecento quali Dinko Ranjina, Dominko Zlatarić o Ivan Bunić Vučić, insieme a quelli del tardo barocco, come padre Ignjat Durđević, il cosiddetto ultimo poeta della vecchia Ragusa<sup>18</sup>. La domanda che s'impone qui è perché proprio gli scrittori ragusei del periodo barocco fossero interessanti agli intellettuali dalmati risorgimentali? E la risposta a questa domanda potrebbe essere triplice.

La prima ragione potrebbe essere la stessa motivazione che induceva quegli scrittori a tradurre la poesia popolare orale, cioè il desiderio di produrre qualcosa di nuovo, fresco, esotico, risorgimentale e romantico. Il secondo motivo potrebbe consistere nel fatto che la produzione letteraria ragusea di allora, forse più di tutte le altre in Croazia, era direttamente influenzata dalla letteratura italiana, sia dal petrarchismo che dal marinismo. Formata in quel modo, essa doveva essere vicina ai traduttori croato-italiani (italiano-croati). Però, ritengo che questi due motivi siano soprattutto di natura esogena, socio-culturale, ma non di natura letteraria. Il vero motivo, quello endogeno, si nasconde altrove, ovvero nella poetica che collega la poesia manieristico-barocca, il suo codice estetico a quello del romanticismo.

---

<sup>16</sup> Su questo periodico cfr. VALTER TOMAS, *Gazzetta di Zara...*, cit.

<sup>17</sup> Su questo periodico cfr. VALTER TOMAS, *Tommaseo i naša pučka epika u tjedniku «La Dalmazia» (1845-1847)*, in «Tabula, Rivista della Facoltà di Lettere e filosofia di Pola», VI (2003), pp. 59-69.

<sup>18</sup> Sull'opera e la bio-bibliografia di questi autori croati cfr. *Povijest hrvatske književnosti*, 3, Zagreb, Liber, Mladost, 1974.

In altre parole, la poesia vista come espressione del soggettivismo dell'autore, con la tendenza verso il fantastico e il mistico, qualche volta anche il mostruoso, è una caratteristica del barocco, che però in un altro contesto temporale si ritrova anche nel romanticismo (che a sua volta pian piano, verso la fine dell'Ottocento, scivola verso un decadentismo del tipo dannunziano). Molto interessante è poi l'osservazione di Franjo Švelec, il quale considera l'ornatezza macabra del barocco è soltanto l'altro lato della medaglia lucente del Rinascimento<sup>19</sup>; questa osservazione si potrebbe applicare anche al romanticismo che, a quel punto, nel barocco vede l'altro lato della medaglia.

Uno tra i primi dalmati del XIX secolo che si occupò degli antichi ragusei fu lo zaratino Nikola Jakšich (1762-1841), che tradusse in maniera molto libera (in sintonia con le mode di allora) l'*Osman* di Gundulić<sup>20</sup>. La traduzione venne pubblicata a Dubrovnik nel 1827. In quel periodo in Dalmazia molte opere vennero tradotte, in breve tempo, da molti autori, tra cui figura ad esempio l'*Osman* di Marko Antun Vidovich, la cui traduzione venne pubblicata dieci anni dopo quella di Jakšich. Questo poeta e intellettuale dalmata ci è ben noto, e il suo lavoro è stato studiato interamente dal già menzionato italianista Mate Zorić<sup>21</sup>

Si possono notare ripetuti tentativi di traduzione degli stessi componimenti, cosa che vale anche per la poesia popolare orale. I più attivi in questo campo furono il già nominato Nikola Jakšić, con i giovani colleghi Ferdinando de Pellegrini, Josip Ferrari Cupilli e Giacomo Chiudina, ed inoltre Giorgio Zarbarini, Giovanni Nikolich e Pietro Kasandrich.

Un'altra impresa traduttiva interessante è quella di Vidovich. Durante il suo soggiorno a Dubrovnik (1821), nel convento francescano dei Frati minori, Vidovich trovò il manoscritto di poesie liriche del poeta barocco raguseo, fra

---

<sup>19</sup> FRANJO ŠVELEC, *Mavro Vetranović*, II, Književni rad, Zadar, Radovi Instituta JAZU u Zadru, VI-VII, 1960, p. 343.

<sup>20</sup> Su questo autore cfr. ŽIVKO NIŽIĆ, *Nikola Jakšić, zadarski književnik, prevodilac i rodoljub (1762-1841)*, Zadar, Zavod za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Zadru, knj.7, 1984.

<sup>21</sup> Cfr. MATE ZORIĆ: *Ana Vidović, Marko Antun Vidović i Nikola Tommaseo u svjetlu neobjavljene prepiske*, Književni odnosi hrvatsko talijanski, knj.8, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2002, pp. 367-528.

Ignjat Đurđević (Ignazio Giorgi), e ne rimase entusiasta<sup>22</sup>. Alcune poesie, secondo lui le più belle, vennero da lui tradotte in italiano e pubblicate a Venezia nel 1827. La traduzione per lo più fu considerata troppo libera e di scarsa qualità. Milan Rešetar letteralmente disse che le sue traduzioni non furono di qualità<sup>23</sup>, mentre gli slavisti italiani Arturo Cronia<sup>24</sup> e Jolanda Marchiori<sup>25</sup> pur rimanendo più impliciti, formulano lo stesso giudizio.

Rivolgendo la sua attenzione verso Đurđević, Vidovich non si soffermò su *Pjesni razlike* ('Poesie varie'), come lo stesso autore ebbe intestato i suoi componimenti lirici. Dopo le poesie vi tornò e tradusse completamente il suo famoso poema *Uzdasi Mandaljene pokornice*, che lo stesso autore aveva pubblicato a Venezia già nel 1728. Vidovich pubblicò la sua traduzione a Zara nel 1829. Anche questo suo lavoro da parte degli stessi critici venne giudicato troppo libero.

Anche nel caso del già nominato poema di Đurđević si può notare uno spirito alquanto competitivo nel voler tradurre la stessa opera in un breve lasso di tempo. Così nel numero 31 del terzo corso del periodico zaratino «La Dalmazia» (1845-1847) dell'editore, redattore e proprietario Giovanni Franceschi, troviamo la traduzione di alcune strofe del primo canto di *Uzdasi* (precisamente un brano che va dall'ottava alla tredicesima strofa). La traduzione di questo frammento fu il supplemento di un articolo del redattore Franceschi, nel quale l'autore considerò i possibili risultati degli scrittori dalmati del XVI e XVII sec. in lingua «ilirica», visto che su quelli che scrivevano in lingua italiana o latina, in confronto ai grandi modelli in Italia, non c'era tanto da dire. Franceschi partì dal presupposto che le opere letterarie degli scrittori dalmati, scritte in italiano o in latino, furono in realtà di carattere epigonico e che i valori estetici originali andavano cercati tra le opere scritte in «ilirico»<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Per notizie su Đurđević cfr. MILAN REŠETAR, *Stari pisci hrvatski*, knj. XXIV, I, II, *Djela Ignacia Giorgi*, Zagreb, JAZU, 1917; *Povijest hrvatske književnosti*, 3, cit., pp. 283-293.

<sup>23</sup> MILAN REŠETAR, *Stari pisci hrvatski*, cit., p. LVIII.

<sup>24</sup> ARTURO CRONIA, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, cit., p. 438.

<sup>25</sup> JOLANDA MARCHIORI, *Aspetti caratteristici delle traduzioni italiane dal serbo-croato*, cit., p. 716.

<sup>26</sup> L'articolo è intitolato *Delle opere illiriche di P. Ign. Giorgi*.

La traduzione di questa piccola parte dell'*Uzdasi* è poco nota al pubblico, e altrettanto si può dire del traduttore, fra Nikola Stipišić (Niccolò Stipissich)<sup>27</sup>. Nacque nel 1813, nel piccolo paese di Vrbanj, vicino alla Città Vecchia, sull'isola di Lesina. Dopo le elementari i genitori lo mandarono al seminario di Spalato dove finì i primi anni del liceo. Quando il suo professore preferito, il noto intellettuale dalmata Stjepan Ivačić, si trasferì al seminario di Zara, Stipissich lo seguì, e a Zara finì il seminario maggiore. Diventato sacerdote, venne mandato a Makarska dove per un breve periodo di tempo insegnò il catechismo. Poco dopo si trasferì a Città Vecchia come vicario del parroco, dopodiché tornò al suo paese natio, a Vrbanj, e vi rimase parroco per quasi quarant'anni, cioè fino alla morte. Morì il 7 aprile 1883. La sua opera letteraria è piuttosto modesta. Si tratta, per lo più, di poesie di carattere occasionale (lodi o necrologi) che, seguendo le tendenze di quel periodo, sia in Italia che in Dalmazia, scriveva già da seminarista e pubblicava nei periodici dalmati. Ricordiamo anche un libro di ricordi su un viaggio attraverso l'isola natia, che venne pubblicato sull'appendice di cultura e letteratura della «Gazzetta di Zara»<sup>28</sup>. Soltanto un anno prima della sua morte, a proprie spese, pubblicò a Spalato un libricino, oggi quasi introvabile, intitolato *Discorsi quaresimali*<sup>29</sup>. Alla modesta opera di questo autore altrettanto modesto possiamo ancora aggiungere il menzionato tentativo di traduzione degli *Uzdasi* di Đurđević.

Restano comunque aperte due domande. La prima è se questa traduzione frammentaria di Stipissich fu fatta su ordinazione di Ivan Franceschi per l'articolo già nominato, oppure era soltanto l'inizio di una traduzione completa, mai finita, mai pubblicata o forse finita e perduta. La domanda si pone soprattutto per il fatto che in quel periodo Franceschi ebbe a sua disposizione la versione integrale della traduzione di Vidovich. Sorge di conseguenza una seconda domanda: perché Franceschi, per argomentare la sua tesi, esposta nel già nominato articolo, non scelse il lavoro del già famoso e ambizioso

---

<sup>27</sup> Su questo sacerdote, poeta e traduttore croato poco noto vedi: *Cittavecchia, un amico*, in «Katolička Dalmacija», 28 (1883); *Jedan rastuženi Vrbanjanin*, in «Katolička Dalmacija», 32 (1883).

<sup>28</sup> Sull'attività letteraria del Stipišić cfr. VALTER TOMAS, *Gazzetta di Zara...*, cit., *passim*.

<sup>29</sup> *Discorsi quaresimali del sacerdote secolare Nicolò Stipissich parroco di Verbagnò all'isola di Lesina*, Spalato, 1882.

Vidovich, ma scelse il meno noto e meno ingaggiato Stipissich? Forse pensava, come altri critici più tardi, che la traduzione di Vidovic non fosse di qualità, o si trattasse di qualcos'altro? È difficile dirlo. La domanda alla quale possiamo dare una risposta è quella che riguarda il lavoro di traduzione di tutti e due i traduttori, in base, però, alle sole 13 sestine del primo canto, tenendo sempre presente che Vidovich continuava a seguire la tradizione della “bella infedele”, mentre il più giovane Stipissich probabilmente era già sotto l'influsso tommaseiano della “brutta fedele”.

Prima di passare all'analisi delle traduzioni, ritengo importante fornire alcuni dati basilari sull'opera più rilevante di Giorgi. Verso la fine del Cinquecento (nel 1587) Erasmo da Vallvasone assieme a *Le lagrime di s. Pietro* di Luigi Tansillo stampò il suo canto *Le lagrime di s. Maddalena*. L'opera fu conosciuta ancora al tempo di Gundulić, e le *Suže sina razmetnoga*, rifacendosi al titolo e al tema, nacquero più o meno direttamente influenzate da Valvassone. L'influenza di Gundulić sui successivi scrittori ragusei è indiscutibile, e questo fa sì che tutti i conoscitori dell'opera di Giorgi sono d'accordo che sia Valvassone che Gundulić abbiano avuto un ruolo chiave negli scritti del nostro Raguseo. Nonostante Gundulić abbia spostato, conformemente allo spirito rinascimentale, il rapporto uomo-Dio da un contesto religioso ortodosso ad uno più laico (il rapporto biblico tra padre e figlio), il Giorgi barocco ebbe in comune con entrambi due elementi importanti: il primo è ovviamente il tema biblico e il secondo è il comune eros laico e spirituale, ed entrambi gli elementi si intersecano più o meno esplicitamente.

Sia per la tendenza barocca all'elaborazione che per la volontà di superare il proprio esempio, il poema di Giorgi conta ben 681 strofe (divise in otto canti di un numero disuguale di sestine), mentre il poema epico del Valvassone conta soltanto 49 strofe.

Il verso di Giorgi è un ottonario trocaico simmetrico (metro comune per la lirica orale popolare), legato nella strofa dalla rima caratteristica della sestina lirica italiana (ABABCC). Vidovich, come già detto, tradusse per intero il poema di Giorgi, ma nell'introduzione alla traduzione, forse anche involontariamente, riferì opinioni formulate da Rešetar, Cronia e Marchiori.

Disse di essersi liberato da tutte le preziosità e frasi seicentistiche, poiché l'italiano in quella forma ne era esente<sup>30</sup>.

Zorić modera in parte le suddette critiche interpretando questo procedimento di Vidovich come desiderio da parte del traduttore di avvicinare la lingua di Giorgi a quella dei lettori del suo tempo<sup>31</sup>. La seconda e più marcata operazione di Vidovich era strettamente legata al piano metrico. Gli ottonari trocaici simmetrici, strutturati nella rima regolare di una determinata sestina (ABABCC), vennero spostati in un endecasillabo giambico non legato da rima o strofa. La traduzione frammentaria di Stipissich inizia con l'ottava strofa del primo canto, che contiene la descrizione dell'agghiacciante, cupo e diabolico paesaggio della grotta nei dintorni di Marsiglia dove Maddalena si rifugia dal mondo facendo in modo di confessare, nei successivi otto «Sospiri» (otto canti), la verità sulla sua vita laica e peccatrice, sulla metamorfosi e sull'amore per Cristo, unica via di salvezza. A differenza di Vidovich, Stipissich cercò di conservare i principi della traduzione integrale, come risulta dalla metrica: mantenne la sestina originale, e per quanto riguarda il verso, non riuscì neanche lui a liberarsi dall'endecasillabo epico-narrativo italiano. Si tratta di un traduttore di poca esperienza, dotato di un discreto talento poetico, come risulta dal poco usuale schema della rima. Infatti, nelle prime tre strofe i primi quattro versi si rimano sullo schema della rima ammucchiata (AAAA) mentre gli ultimi due sono in rima baciata. Le ultime 11 strofe accompagnano lo schema dell'originale.

Rispetto a Vidovich, tentò in maggior misura di tradurre il testo originale sul piano lessicale e fraseologico; più che ricantarlo, lo reinterpreta o lo reillumina. Il risultato è una traduzione molto discutibile, poiché ne soffre la coerenza logico-formale di alcuni versi ed anche di alcune strofe. Tale problema venne superato da Vidovich con la sua traduzione metricamente molto più libera. Le frasi concettistiche tipiche della poetica barocca non vengono comprese in modo adeguato. Gli sono estranee anche le metafore ornamentali

---

<sup>30</sup> *Sospiri di Maddalena penitente nella grotta di Marsiglia*, Poema illirico di D. n. Ignazio Giorgi abate melitense in italiano tradotto da Marc'Antonio Vidovich da Sebenico, Ai lettori, Zara, 1829.

<sup>31</sup> MATE ZORIĆ, *Književni odnosi hrvatsko talijanski*, cit. p. 389.

e le numerose antitesi; probabilmente le evita appositamente per il fatto di ritenerle troppo iperboliche. Oltre a conoscere poco l'idioma raguseo dell'epoca di Giorgi, sposta la dominante atmosfera macabra e fantasmagorica dell'originale verso una descrizione di alcuni momenti di viaggio o di un paesaggio qualunque.

Analizziamo ora in modo più dettagliato una sola strofa del Giorgi nella traduzione di Stipissich e in quella di Vidovich. Dopo il prologo sullo spirito di Maddalena, peccatrice pentita (dalla prima alla sesta strofa), il poeta ricorre al cantico – Dio (una specie di congedo petrarchistico<sup>32</sup>), e inizia nell'ottava strofa la descrizione del paesaggio in cui si trova Maddalena, e che costituisce una metafora spirituale dei suoi “sospiri”. Proprio con questa strofa, che abbonda di metafore inusualmente figurative, iperboliche fino all'assurdo e di forti antitesi in successione, Stipissich inizia la sua traduzione:

Kraj franačkih plodnih stranâ	presso al franco confin non lungi molto
Marsilska se pustoš	dalla fertil Marsiglia avvi un deserto,
gdi od vieka zaharana	che, da' secoli suoi negletto, incolto
ustaraniem mrakom blidi	d'orrore è innato e di squallor coperto,
a niz pleći briga strma	alma non è contato in sé sicura,
nore luzi pusta grma.	che a quel loco s'avvi senza paura.
	perdon frammisti in minacciose fronti
	cerri, frassini, abeti, e querce immense.

Come abbiamo già sottolineato, Stipissich conserva la sestina originale a discapito della coerenza logico-estetica di alcuni versi e strofe. In altre parole, trasferisce l'interrezza logica della prima strofa dell'originale ai primi due versi della seguente. La ragione di ciò sta nel fatto che riesce a tradurre certi sintagmi solo con una larga parafrasi.

Ad es., nel primo verso «Kraj [...] stranâ» traduce con un'espressione semanticamente poco convincente ed anche ridondante: «presso al franco confin non lungi molto». Questo procedimento, a parte lo spostamento semantico meno importante, causa uno scostamento ben più importante, di

---

<sup>32</sup> Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Fabbri, 1995, pp. 148-150, per il commiato di *Chiare, fresche e dolci acque* (vv. 66-68).

carattere ritmico, melodico e stilistico. Perché il sintagma «franačkieh plodnieh» (‘fertile terra franca’, trad. mia) venisse sostituito con «fertil Marsiglia» è difficile dirlo. In ogni caso, con questo inutile cambiamento, il fulcro della meditazione di Maddalena è minacciato, visto che lei si trova proprio nei dintorni deserti di Marsiglia, rispetto alla vicina fertile terra franca, una delle tante antitesi giorgiane di grande effetto retorico. Possiamo solo presupporre che per Stipissich questo dettaglio, nella sua non facile opera di traduzione di un materiale poetico barocco, non ebbe grande importanza.

Con un contenuto semanticamente e stilisticamente molto complesso (*annientato, distrutto, devastato, rovinato, disolato, oblioso*)<sup>33</sup> per l’aggettivo *zaharan* nel sintagma «pustoš [...] zaharana» (secondo e terzo verso dell’originale) il traduttore non trova una giusta soluzione ed è costretto a parafrasare di nuovo. Si serve di un predicativo libero affettivamente debole «deserto [...] negletto, incolto». Ancora una volta possiamo ammettere che sul piano semantico il traduttore non si discosta dall’originale, ma quell’atmosfera barocca, buia e mistica, scompare del tutto. Il ritratto macabro della natura, permeata di religiosità, si sposta verso una comune rappresentazione della terra abbandonata all’incuria umana, cosa non certamente voluta da Giorgi. Il quarto verso dell’originale incute definitivamente paura nel lettore con il sintagma ossimorico «pustoš [...] ustaraniem mrakom blidi» (‘il deserto impallidisce con un buio più antico dell’antico’; traduzione mia). L’alba, che dovrebbe risvegliare la speranza e cacciare il terrore notturno, in questo ritratto antitetico compie l’effetto contrario. Stipissich, per mezzo dell’elenco polisindetico «deserto [...] d’orrore è innato e di squallor coperto», annulla senz’altro l’ossimoro di Giorgi, e ripetendo espressioni semanticamente e stilisticamente vicine, attira un’incertezza sin troppo palpabile verso una monotonia narrativa. Questo è

---

<sup>33</sup> Cercando di definire semanticamente un gran numero di lessemi (arcaismi, idiomi locali) usati da Giorgi mi sono servito del dizionario della lingua croata o serba, I–XXIII, JAZU, Zagreb, 1976 (prima ed. 1880).

Tutti gli autori hanno tratto voci di rilievo per l’interessante epoca barocca a Dubrovnik da varie opere letterarie ma anche dai seguenti dizionari: ARDELIO DELLA BELLA, *Dizionario italiano-latino-illirico*, Venezia, 1728; GIOACCHINO STULLI, *Vocabolario italiano-illirico-latino*, Ragusa, 1810. Di non poco aiuto mi è stato il noto dizionario bilingue, croato-italiano / italiano-croato di Dragutin Anton Parčić (del 1901) ed altri dizionari italiani contemporanei.

chiaro persino al traduttore, che nella sua opera aggiunge, rispetto all'originale, due nuovi versi avvicinando il lettore alla drammaticità della rappresentazione autentica.

Gli ultimi due versi dell'ottava sestina vengono trasferiti da Stipissich nella seconda strofa della traduzione. Conscio dell'atmosfera cupa creata con successo da Giorgi nei primi quattro versi (e tradotti con scarso successo), Stipissich cerca di compensare l'omesso con attributi piuttosto pesanti, come l'aggettivo «minaccioso» (assente nell'originale), o il complemento oggetto «in minacciose fronti» nel primo verso della seconda strofa (per Giorgi sono: «pleći briega strma», 'le spalle dell'erto colle'; traduzione mia), però senza l'effetto non voluto, anzi raggiungendo un effetto contrario. Giorgi, d'altra parte, con una dolce, e quasi tenera personificazione materna («a niz pleći briega», 'all'ingù delle spalle del colle', traduzione mia) eufemizza sorprendentemente un'atmosfera di angoscia e disperazione creata precedentemente, componendo una nuova antitesi barocca di successo come proiezione dello stato spirituale di Maddalena adultera/pentita, ora beata, fedele e dolce diletta di Gesù Cristo.

Non ritrovandosi nel gran numero dei significati polisemici dell'aggettivo *pusta* nel contesto «pusta grma» (sesto verso dell'ottava strofa; 'arbusti numerosi' ma anche 'diversi', 'lontani', 'solitari', 'estranei', 'oscuri'), Stipissich come un vero guardaboschi ricorre ad un elenco di varie specie di alberi (secondo verso della seconda strofa tradotta). È chiara che la semplificazione confina con la banalizzazione.

Vediamo come lo stesso testo è stato tradotto da Vidovich vent'anni prima (vv. 50-56):

Della fertile Galia in sul confine  
dov'è Marsiglia solitaria intorno  
vecchio per lunghi secoli biancheggia  
un cupo tenebror. Giù per le spalle  
d'erto e rapido monte a mano a mano  
si stendono, s'inabissano e s'uniscono  
immensi boschi, e solitarie valli.

A differenza di Stipissich, Vidovich ha problemi a tradurre fedelmente alcuni passi né dal punto formale né dal punto logico. Ciò gli fu consentito da una traduzione praticamente prosastica delle sestine giorgiane. Nonostante la sua traduzione in versi (endecasillabi) la struttura del componimento, liberata dalle catene della strofa e della rima, al lettore ragionevolmente si presentava come un testo in prosa. In questo segmento Vidovich si trova sulle tracce delle tendenze interpretative integrali di Goethe e di Tommaseo. La libertà metrica di Vidovich però sembra, al contrario degli altri due, come fine a se stessa, visto che anche Vidovich, in maniera più accentuata di Stipissich, sfrutta scivolamenti lessicali, fraseologici e naturalmente stilistici verso la lingua dell'epoca in cui viveva<sup>34</sup>.

Già nel primo verso è visibile il suo intervento pienamente consapevole. Infatti utilizza il toponimo «Gallia», che rimanda all'epoca del soggiorno di Maddalena nella grotta nei pressi di Marsiglia. L'ambizione di completare e di «migliorare» l'originale lo porta a sbagliare, perché il mistero della conversione miracolosa di Maddalena, la natura mistica dei suoi «Sospiri» nella solitudine e nella desolazione, non trova radici nel tempo della sua vita storica e della sua fuga, ma proprio nella mistica del Medioevo, al tempo dell'Impero franco.

Anche in seguito Vidovich si impegna di proposito a non seguire l'originale e così «Marsilska [...] pustoš» ('deserto di marsiglia', traduzione mia) diventa «Marsiglia solitaria», e un aggettivo sostanzioso come *zabarana* ('distrutto', 'avvilito', 'desolato', 'devastato', 'impoverito', 'colmo d'oblio'), tradotto con insuccesso da Stipissich, è semplicemente ignorato da Vidovich.

Un quadro ossimorico complesso «ustaraniem mrakom blidi» ('piena di nascosto, misterioso, metafisico') viene tradotto con una semplice antitesi modaiola della canzonetta amorosa di allora: «biancheggia / un cupo tenebror». Degli ultimi due versi elimina, come dice egli stesso «le ridondanze»<sup>35</sup> come il sintagma «nore luzi pusta grma» ('i boschi degli arbusti innumerevoli (immensi,

---

<sup>34</sup> Di questo ci parla lo stesso traduttore quando dice: «Vollì però fuggire il più che per me si poteva le inutili ridondanze surrimarcate ed i modi del Seicento oggi di proscritti, e quelli che non trovai dell'italiana favella» (Marc' Antonio Vidovich, nella prefazione a *Sospiri di Maddalena penitente nella grotta di Marsiglia*, cit., p. 9).

<sup>35</sup> *Ibid.*

a perdita d'occhio)'). Sembra però che da qualche parte nel subconscio gli dimori la forza viva della rappresentazione originale poiché le «inutili ridondanze» vengono sostituite nell'originale con verbi inesistenti. L'originale «noriti» ('pendere sul precipizio'; traduzione mia) lascia il posto alla serie «si stendono, s'inabiscono, si uniscono» per aggiungere alla fine il sostantivo «de valli», che non vi trova spazio nemmeno nel complesso logico.

Evidenziamo ancora l'uso dell'aggettivo *solitario* («Marsiglia solitaria», «de valli solitarie», risp. V. 51 e v. 56) che si ripete ben due volte in una sola strofa, testimonianza chiara che Vidovich non riesce a liberarsi dagli stilemi dell'epoca romantica.

Concludendo, non possiamo non negare l'impegno e la voglia perpetrati nella ricerca di una traduzione possibilmente più fedele di Nicola Stipissich, sacerdote, poeta, e poeta d'occasione. Il lesinate fece come poteva e sapeva fare. La sua traduzione frammentaria resta culturalmente importante nonostante le scarse capacità poetiche, traduttive e le limitate ambizioni letterarie. Si tratta di uno dei tanti esempi dell'interesse romantico, diffuso in provincia e nei maggiori centri urbani, per il patrimonio letterario orale e per quello d'autore, un interesse che si manifesta nelle tante piccole e sconosciute tradizioni dei secoli passati. Commenti analoghi si possono fare a proposito dell'opera di Vidovich, più completa e ambiziosa. Quello che separa i due dalmati è il fatto che Vidovich (per quanto ne possano dire i critici) sia un traduttore ed un poeta molto più impegnato e talentuoso di Stipissich. La sua traduzione è più sistematica, rifinita e professionale. Il talento, la conoscenza e l'ambizione di Vidovich vengono indubbiamente alla luce. Questo non esclude però le sue tendenze epigoniche ed *in primis* l'influenza della moda traduttiva caratteristica del tempo durante il quale ha studiato e lavorato. D'altra parte è difficile rimproverare ad un letterato di provincia di essere caduto nella trappola dei "clichés della vita cittadina" di allora e di un tipo di poetizzare in voga, presente in Italia. La tendenza modaiola della letteratura poco impegnata dei saloni cittadini, delle riviste e degli almanacchi hanno sistematicamente trasformato un poema barocco religioso in narrativa per luoghi d'incontro nelle città.

SERGIO PORTELLI\*

***I promessi sposi a Malta:***  
**l'influenza su *Un martire* di Ramiro Barbaro di San Giorgio**

Il romanzo storico-patriottico risorgimentale trova terreno fertile a Malta per due motivi: lo scontento dei maltesi per l'atteggiamento dell'amministrazione inglese nei loro confronti, e l'influenza esercitata sugli ambienti colti isolani da parte degli esuli italiani rifugiatisi sull'isola dopo il fallimento dei moti carbonari del 1820 e delle sollevazioni nell'Italia centrale nel 1830. Nonostante i maltesi si fossero posti volontariamente sotto la protezione della Gran Bretagna nel 1800, essi si videro negare dalle autorità inglesi i diritti che pretendevano, ovvero una voce nell'amministrazione civile dell'isola e la libertà di stampa. Quest'ultima venne poi concessa nel 1838 e servì da strumento politico non solo ai maltesi, ma anche agli esuli liberali italiani sull'isola<sup>1</sup>. Tra costoro vi erano alcuni letterati che introdussero a Malta gli ideali romantici nella letteratura e nel teatro, come i coniugi forlivesi Tommaso ed Ifigenia Zauli Sajani, il poeta senese Lorenzo Borsini ed il romanziere messinese Michelangelo Bottari. Ifigenia Zauli Sajani ed il Bottari pubblicarono a Malta vari romanzi e racconti storico-patriottici che costituirono un incoraggiamento per una produzione autoctona<sup>2</sup>. Inoltre, tali scrittori

---

\* L-Università Ta' Malta / University of Malta.

<sup>1</sup> Sull'argomento si vedano BIANCA FIORENTINI, *Malta rifugio di esuli e focolare ardente di cospirazione durante il Risorgimento italiano*, Malta, San Giuseppe, 1966, e VINCENZO BONELLO, BIANCA FIORENTINI & LORENZO SCHIAVONE, *Echi del Risorgimento a Malta*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.

<sup>2</sup> Ifigenia Zauli Sajani pubblicò a Malta *Gli ultimi giorni dei Cavalieri di Malta* (1841), *Il ritorno dell'emigrato* (1842) e *Beatrice Alighieri, racconto storico del secolo XIV* (1847). Da parte sua, Michelangelo Bottari pubblicò vari racconti storico-patriottici in appendice al quotidiano «Corriere Mercantile Maltese», da lui fondato e diretto tra il 1857 ed il 1860. Tra tali racconti vanno menzionati *Giammaria, ovvero l'ultimo dei Baroni Cassia*, *Blasuccio Alagona*, *La sposa della Musta* e *Giorgio il Piloto*.

avvicinarono i loro colleghi maltesi ai romanzi storici italiani del D’Azeglio, del Cantù, del Grossi e del Nievo, oltre naturalmente al romanzo storico italiano per eccellenza, *I promessi sposi* del Manzoni. Come ben sintetizzato da Oliver Friggieri, l’influsso del capolavoro manzoniano è identificabile «nella concezione, nel senso profondo della presenza di Dio nella storia, nella distinzione fondamentale tra buoni e cattivi, e nei vari aspetti della stilistica, particolarmente nel tono classicheggiante di alcune parti e nell’avviamento verso il realismo di altre»<sup>3</sup>.

Dal 1861, l’anno della pubblicazione del primo romanzo storico maltese, *Alessandro Inguanez* di Nicola Zammit, si ha una cospicua produzione di romanzi ambientati nelle varie epoche della storia isolana, in modo particolare nei secoli XV e XVI<sup>4</sup>. Tale corpus di romanzi in lingua italiana è stato purtroppo pressoché ignorato dalla critica nonostante abbia costituito il terreno sul quale è nata la narrativa in lingua maltese, la cui componente principale nell’Ottocento era proprio costituita da romanzi storico-patriottici<sup>5</sup>. In esso troviamo tutti gli ingredienti del romanzo storico italiano: lo sfondo storico turbolento nel quale si sviluppa la minaccia alla vita ed alle speranze dei protagonisti patrioti, umili e timorosi di Dio, la minaccia costituita da uno o più prepotenti spalleggiati dalle autorità, e la contrapposizione tra i maltesi buoni ed onesti e gli stranieri malvagi.

Uno dei romanzi storici maltesi più completi sul piano narrativo è senza dubbio *Un martire. Romanzo storico maltese del secolo XVI* di Ramiro Barbaro (1840-1920), pubblicato in Italia nel 1878<sup>6</sup>. Appartenente alla famiglia maltese dei Marchesi Barbaro di San Giorgio, Ramiro Barbaro cresce a Napoli dove intraprende la carriera militare nell’esercito borbonico. Egli ritorna a Malta

---

<sup>3</sup> OLIVER FRIGGIERI, *La cultura italiana a Malta. Storia e influenza letteraria e stilistica attraverso l’opera di Dun Karm*, Firenze, Olschki, 1978, p. 22.

<sup>4</sup> Tra tali romanzi vanno menzionati: *Wignacourt* (1962) di Nicola Zammit, *La bella maltea ossia Caterina Desguanez. Romanzo storico patriottico del secolo XV* (1872) di Ferdinando Giglio, ed i romanzi di Gaetano Gauci *Il condannato al supplizio del rogo* (1905), *L’ultimo assalto del Forte San Michele* (1907), *Maria Valdes* (1909) e *Notte di dolore. Racconto storico del secolo XVI* (1915).

<sup>5</sup> Lo studio ad oggi più comprensivo sul romanzo maltese dell’Ottocento è in lingua maltese: CHARLES BRIFFA, *Ir-Romanz Malti Sa Nofs is-Seklu Għoxrin*, Malta, PIN, 2003.

<sup>6</sup> RAMIRO BARBARO, *Un martire. Romanzo storico maltese del secolo XVI*, Città di Castello, Lapi, Raschi e Co., 1878.

dopo lo sbarco di Garibaldi a Marsala e si avvicina subito agli ambienti degli esuli liberali italiani sull'isola. Barbaro diventa ben presto protagonista della scena politica e culturale maltese come giornalista e politico, osteggiando la politica coloniale inglese che faceva prevalere i propri interessi militari alle esigenze della popolazione locale. Proprio per la sua contrapposizione alle autorità, nel 1877 Barbaro lascia Malta dopo essere stato implicato in una serie di processi istituiti a suo carico dal governo e da personaggi filogovernativi. In Italia diventa redattore poi corrispondente dall'estero della «Gazzetta d'Italia» di Firenze, ma nel 1882 vince il concorso per la cattedra di lettere italiane alla «Humboldt Akademie» di Berlino. Nella capitale tedesca intrattiene rapporti con numerosi intellettuali tedeschi del tempo, e si dedica all'insegnamento ed alla produzione letteraria, continuando però a collaborare con numerosi giornali italiani e stranieri. Torna a Malta in precarie condizioni di salute nel 1912, dove rimane attivo negli ambienti culturali fino alla morte<sup>7</sup>.

In massima sintesi, la trama del romanzo del Barbaro è incentrata su Matteo Callus, un giovane medico attorno al quale si raccolgono i patrioti maltesi per formulare un memoriale al Re Filippo di Spagna, nel quale vengono descritti i soprusi dei Cavalieri nei confronti della popolazione isolana. Il tema patriottico viene abbinato ad una vicenda sentimentale: Matteo è innamorato della bella Imperia, figlia di un eminente patriota. Tuttavia, il loro amore viene ostacolato dalle brame lussuose di due amici-rivali, il traditore rodiota Gaspare Dallas ed il giovane cavaliere francese Amaury di Vernon. Il Dallas si finge amico di Matteo e si fa ammettere nel gruppo segreto dei cospiratori, scoprendone le trame e denunciando il tutto al Gran Maestro dell'Ordine. Matteo ed Imperia riescono a coronare il loro sogno nuziale, ma la scoperta del memoriale porta all'arresto di Matteo ed alla sua conseguente impiccagione. Imperia fugge da Malta assieme ad altri patrioti, rifugiandosi definitivamente in Sicilia.

Barbaro scrive il romanzo nel suo primo anno di volontario esilio in Italia, ancora fortemente amareggiato per il modo in cui lo scrittore ritiene di essere

---

<sup>7</sup> Per notizie biografiche più approfondite si veda G. C. FERRARI, *Ramiro Barbaro di S. Giorgio (1840-1920)*, in «Archivio Storico di Malta», IX (1937), 3, pp. 351-369.

stato costretto ad allontanarsi dalla sua amata patria. Possibilmente prendendo spunto dal romanzo *Il ritorno dell'emigrato* di Ifigenia Zauli Sajani del 1842, in cui si racconta proprio di un esule maltese in Italia, lo scrittore isolano traccia un parallelismo tra la sua condizione di esule politico e l'allontanamento dei personaggi patrioti fuggiti dall'isola natia. Difatti, tutto il romanzo costituisce un parallelismo tra l'episodio storico romanzato di Matteo Callus e la vicenda personale di Barbaro. L'autorità nel romanzo, ovvero la teocrazia gerosolimitana, viene accomunata all'amministrazione inglese nell'atteggiamento prepotente tenuto nei confronti dei maltesi, di cui l'autore sottolinea il coraggio, la lealtà e l'umile fede in Dio. Tale parallelismo viene evidenziato nell'appendice, nella quale Barbaro include «annotazioni e schiarimenti» a beneficio dei lettori non maltesi.

*Un martire* appartiene pertanto al filone patriottico del romanzo storico. Tuttavia, il preponderante modello manzoniano risalta subito nel romanzo del Barbaro nonostante le finalità divergenti e la diversa sensibilità artistica e spirituale tra i due autori. Difatti, nonostante il prevalente aspetto patriottico, i toni marcati e l'enfasi sentimentale del tardoromantico scrittore maltese, risaltano subito le affinità di numerosi elementi della narrazione, nonché di determinati personaggi dell'opera del Barbaro con elementi narrativi e personaggi de *I promessi sposi*.

A differenza dei fittizi protagonisti manzoniani, inseriti in un quadro storico ed in avvenimenti realmente accaduti, quello del Barbaro è realmente vissuto, ma mancano totalmente gli elementi di contorno. Come nel caso del capolavoro manzoniano, anche nel romanzo maltese l'autore dichiara di prendere spunto da un manoscritto dal quale trae la vicenda. In tale manoscritto, realmente esistito, si parlava di tale Matteo Callus, un medico impiccato dalle autorità isolate per aver cercato di spedire al Re di Spagna un documento a nome dei maltesi, senza l'autorizzazione del Gran Maestro. Le notizie su questo caso sono poche, e lo stesso autore cita altre fonti – immediatamente successive all'allontanamento dei Cavalieri da parte dei Francesi – che corroborano i fatti come trovati nel manoscritto.

Come già accennato, abbinata alla vicenda patriottica ispirata ad un fatto realmente accaduto, abbiamo un intreccio sentimentale. È proprio in questo

intreccio che si possono osservare le affinità con la trama manzoniana. Già ad una disamina superficiale emerge evidente come il Barbaro abbia attinto vari elementi narrativi da *I promessi sposi*: Matteo è “promesso sposo” di Imperia, una giovane ragazza su cui ha gettato lo sguardo il giovane cavaliere Amaury di Vernon. Protetto da suo zio, l’altolocato Balì di Vernon, Amaury è noto in tutta l’isola come un seduttore di fanciulle, nonostante i voti religiosi presi per diventare membro dell’Ordine gerosolimitano. Un giorno, il giovane cavaliere ha modo di notare la grazia della giovane Imperia e le si avvicina, ma la fanciulla se ne allontana pudicamente. Provocato dall’amico-rivale Gaspare Dallas e da altri giovani cavalieri debosciati durante una serata di grandi bevute, Amaury accetta la scommessa fatta dai compagni e decide di rapire Imperia. Man mano che si avvicina il momento del rapimento, Amaury comincia ad avere delle remore, ma il timore di essere sottoposto agli sbeffeggi degli amici lo convince a procedere nei suoi intenti, accompagnato dal Dallas. Il ratto di Imperia non si conclude positivamente per i due malfattori in quanto – durante la fuga – si imbattono nel cavaliere italiano Litta che risponde all’invocazione di aiuto della disperata Imperia, salvandola appena in tempo. Litta è un giovane cavaliere perduto innamorado di una ragazza maltese, un amore impossibile a causa del rifiuto delle autorità religiose di scoglierlo dai voti religiosi.

Tale intreccio fa venire subito in mente al lettore de *I promessi sposi* i parallelismi tra le due vicende. La “promessa sposa” Imperia – di cui si tratterà in modo specifico più avanti – ricorda la manzoniana Lucia, Matteo ricorda Renzo, il cavaliere Amaury corrisponde a Don Rodrigo, il Balì di Vernon al Conte Zio. Inoltre, come Don Rodrigo nota Lucia e le si avvicina nel Capitolo III, così capita a Imperia ben due volte. La prima quando il traditore Dallas cerca inutilmente di dichiararle il suo amore (Parte Prima, Capo III), e la seconda quando la importuna Amaury, un approccio che si conclude con la scena grottesca del cavaliere preso per il collo e rinchiuso in una stanza dagli amici di Matteo (Parte Prima, Capo VI). Chiaramente ispirate al romanzo manzoniano sono le motivazioni dietro al rapimento di Imperia: l’attrazione di Amaury verso la bella ma pudica ragazza che resiste al suo tentativo di sedurla,

la scommessa fatta dal cavaliere con gli amici, nonché il suo timore di essere deriso dai compagni se avesse dovuto rinunciare all'impresa (Parte Seconda, Capo I; Parte Terza, Capo II). Tali motivazioni ricalcano molto da vicino quelle di Don Rodrigo nei capitoli V, VI e XI del romanzo manzoniano. Un'altra figura "manzoniana" è quella del frate francescano padre Giovanni, che si schiera apertamente per i deboli e per i patrioti. Come il fra Cristoforo manzoniano, anche padre Giovanni trova la vocazione religiosa dopo un errore in gioventù.

Per quale motivo il Barbaro si attiene così da vicino alla celebre trama de *I promessi sposi*? In effetti, l'indole artistica dello scrittore maltese non gli avrebbe precluso la capacità di creare un *subplot* sentimentale meno aderente al modello più famoso. La risposta a tale quesito andrebbe cercata nelle finalità primariamente politiche dietro la stesura de *Un martire*. Ciò che preme al Barbaro è la vicenda eroico-patriottica del martire Matteo Callus, così come quella dei compagni di quest'ultimo che alla fine pagano il loro amor di patria con l'esilio, proprio come l'autore ha pagato con l'esilio la sua lotta politica a beneficio dei maltesi contro il dominio straniero. Non va dimenticato, infatti, che la rievocazione della triste vicenda del Callus ha per il Barbaro soprattutto lo scopo di presentare se stesso come "martire" per la libertà della propria terra, ovvero come colui che sacrifica la propria libertà accettando le pene dell'esilio pur di non sottomettersi alla prepotenza dello straniero. Tale visione foscoliana dell'esilio è dovuta al fatto che il Barbaro – all'apice della popolarità come direttore del giornale maltese più autorevole e come capo della minoranza elettiva nel Consiglio di Governo – venne accusato di aver ripetutamente offeso la dignità di vari personaggi dell'amministrazione inglese e della vita pubblica locale, nonché di aver partecipato ad alcune iniziative finanziarie poco chiare. Lui si sentiva vittima del governo e dei maltesi anglofili, vicini ai funzionari britannici per motivi di interesse<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Tali motivazioni vengono riportate anche da G. C. FERRARI, *Ramiro Barbaro di S. Giorgio*, cit., pp. 362-363. Tuttavia, secondo il direttore del bisettimanale «La Croce di Malta» Giovan Battista Diacono, il Barbaro si era «dato anima e corpo a due o tre messeri che lo compromisero col pubblico, che specularono a sue spalle [...]. Barbaro era circondato da finti amici che si servivano di lui per loro intento» («La Croce di Malta», n. 780, 20 luglio 1876, p. 1).

L'interesse primario verso la vicenda storico-patriottica non deve però far supporre che il Barbaro non badi troppo all'intreccio sentimentale. Da poeta tardoromantico qual è, lo scrittore cura la storia d'amore secondo la propria sensibilità. Ciò nonostante, appare evidente che egli abbia attinto da *I promessi sposi* non solo alcuni elementi narrativi, ma anche alcuni tipi di personaggio che – nonostante varie divergenze dettate da esigenze contestuali – sono chiaramente collegabili a personaggi corrispondenti nel capolavoro manzoniano. In questa sede ci si soffermerà su un personaggio in particolare, Imperia, che corrisponde a Lucia. Nonostante il romanzo maltese sia notevolmente più breve di quello italiano, si possono identificare certe caratteristiche che accomunano i due personaggi.

Come accennato, Imperia corrisponde alla Lucia manzoniana, seppure con significative divergenze. Come Lucia, Imperia nell'intreccio ha il ruolo della giovane promessa sposa, un'anima pura ed innocente che si scontra con la malvagità degli uomini e con le vicende storiche del suo popolo. I tratti caratteriali che accomunano i due personaggi femminili sono la modestia, la propensione al pianto come reazione ai momenti di forti emozioni, nonché la fede nell'aiuto divino nei momenti di difficoltà.

Nel romanzo manzoniano sono frequenti gli episodi in cui la modestia e la verecondia di Lucia risaltano attraverso i comportamenti tipici di tale atteggiamento, ovvero l'arrossire e l'abbassare gli occhi. Già nella presentazione della ragazza nel capitolo II, il Manzoni accenna alla sua «modestia un po' guerriera», propria delle contadine<sup>9</sup>. Negli episodi in cui Lucia arrossisce, essa è sempre intenta a difendere l'onorabilità di Renzo dai dubbi dei suoi interlocutori. Vediamo Lucia che nel capitolo IX arrossisce timidamente davanti a Gertrude quando quest'ultima le chiede di Renzo<sup>10</sup>, ma diventa ancora più rossa («e qui diventò rossa rossa», enfatizza il Manzoni) quando interviene in soccorso di Agnese al cospetto di Gertrude, ribadendo che quello con Renzo non sarebbe stato un matrimonio combinato contro la propria volontà<sup>11</sup>. Più

---

<sup>9</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia, 1987, p. 51.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 147.

avanti nel romanzo, nel capitolo XXIV, Lucia si trova ancora una volta a difendere la reputazione di Renzo, questa volta davanti al cardinale Federigo («'Era un giovine dabbene», disse Lucia, facendo il viso rosso, ma con voce sicura)<sup>12</sup>. La contadina lombarda reagisce ai momenti di imbarazzo anche abbassando gli occhi. Lei tiene gli occhi bassi mentre ritorna con le compagne dalla filanda, sotto l'attenta osservazione di Don Rodrigo<sup>13</sup>. In un contesto del tutto diverso, nell'ultimo capitolo del romanzo, quando finalmente lei ritorna a casa, Lucia saluta Renzo «a occhi bassi, senza scomporsi»<sup>14</sup>.

Il personaggio di Imperia nel romanzo del Barbaro presenta un simile atteggiamento, sebbene meno marcato. L'incontro per via tra Imperia e il cavaliere Amaury, accompagnato dal Bali suo zio, ricalca quello tra Lucia e Don Rodrigo. Quando si accorge di essere notata dal cavaliere Amaury, Imperia – come Lucia – tiene «chinati gli occhi a terra [...] affin di ritornare a casa»<sup>15</sup>. Tuttavia la «pudica modestia» di Imperia rende il cavaliere più ardito, e sarà l'energico intervento degli amici di Matteo a liberare la fanciulla dall'importunatore. La modestia di Imperia la porta a tenere gli occhi bassi e ad arrossire anche nei momenti felici della storia. Vediamo che Imperia arrossisce alla vista di Matteo sull'uscio di casa quando quest'ultimo viene a visitare il di lei padre infermo: «La donzella si levò in piedi [...] e, rossa in volto o per altra ragione: Siete voi – esclamò – siete voi, dottore?»<sup>16</sup> Inoltre, in occasione del suo matrimonio con Matteo, Imperia si presenta in chiesa «cogli occhi pudicamente rivolti al suolo, e col viso arrossito da alcuna fiammolina di verecondia, che la rendeva ancora più avvenente»<sup>17</sup>. Riguardo all'aspetto della rispettiva protagonista in abito nuziale, sia il Manzoni che il Barbaro ne fanno risaltare proprio la modestia. Se, per il lombardo, Lucia aveva «l'ornamento [...] quotidiano d'una modesta bellezza», il Barbaro sottolinea la «modestissima grazia» di Imperia in abito da sposa<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 371.

<sup>13</sup> Ivi, p. 53.

<sup>14</sup> Ivi, p. 566.

<sup>15</sup> RAMIRO BARBARO, *Un martire*, cit., pp. 48 e segg.

<sup>16</sup> RAMIRO BARBARO, *Un martire*, cit., p. 14.

<sup>17</sup> Ivi, p. 214.

<sup>18</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 51; RAMIRO BARBARO, *Un martire*, cit., p. 214.

Ne *I promessi sposi*, Lucia vive un grande turbinio di emozioni che la inducono spesso al pianto. Lucia piange in tredici dei diciannove capitoli del romanzo in cui è presente, spesso per tristezza, ma anche per felicità, come nell'episodio della sua riunione con Agnese nel capitolo XXIV<sup>19</sup>. Come rilevato da Enzo Noè Girardi, «Lucia esprime [...] la dimensione sacerdotale della vita, quella per cui ogni cristiano è sacerdote in quanto sia chiamato a rendere testimonianza del Cristo, sia oralmente che nei fatti»<sup>20</sup>. Ed è proprio nei fatti che Lucia manifesta quell'umiltà propria del vero seguace di Cristo, un'umiltà che risplende particolarmente nei momenti di maggiore sofferenza psicologica della ragazza alle prese con avvenimenti che lei stessa non riesce a capire appieno. Il pianto è soprattutto espressione di sofferenza psicologica, e la sua frequenza costituisce un elemento principale della lunga prova spirituale alla quale Lucia viene sottoposta dalla Provvidenza. Tale prova – che provoca tanto dolore e perciò tante lacrime – viene superata attraverso una saldissima fede cristiana fortificata dalla preghiera. Ne *I promessi sposi*, difatti, Lucia è il modello del credente cristiano così come concepito dal Manzoni.

Come la Lucia manzoniana, anche la Imperia del Barbaro viene sottoposta ad una forte pressione psicologica che sfocia sovente nel pianto. Già nella prima parte del romanzo, Imperia piange «angosciosamente» per la morte del padre. Rimasta orfana del genitore, la vediamo «ginocchioni, tutta in lacrime, col capo alle coltri»<sup>21</sup>. Similmente, nell'episodio del rapimento da parte del cavaliere Amaury e del traditore Dallas, la ragazza chiede aiuto al cavaliere Litta «piangendo disperatamente»<sup>22</sup>. La trama del romanzo riserva alla ragazza altri momenti di forte patimento, soprattutto l'arresto e la susseguente impiccagione di Matteo. A differenza di Lucia, infatti, ad Imperia non toccherà un lieto fine come sposa e madre felice, bensì un finale ben più triste da vedova esule in terra straniera. Ciò nonostante, tra i momenti in cui Imperia si lascia andare al pianto nel corso del romanzo vi sono anche attimi di felicità che riguardano

---

<sup>19</sup> Lucia piange nei capitoli III (p. 53), V (p. 79), VII (p. 108), VIII (p. p. 139), IX (p. 142), XVIII (p. 282), XX (p. 312), XXI (pp. 316 e 320), XXIV (pp. 365-366), XXV (p. 380), XXVI (pp. 396-397), XXVII (p. 409), e XXXVI (p. 547).

<sup>20</sup> ENZO NOÈ GIRARDI, *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 70.

<sup>21</sup> RAMIRO BARBARO, *Un martire*, cit., pp. 16-17.

<sup>22</sup> Ivi, p. 210.

l'amato Matteo. Imperia, ad esempio, piange «di gioia» mentre una vicina le racconta come Matteo ha curato il padre di quest'ultima<sup>23</sup>. Inoltre, la scena della riunione dei promessi sposi maltesi dopo la liberazione di Imperia dalle mani dei suoi rapitori è caratterizzata dal pianto «di piacere» della fanciulla e dai baci con i quali Matteo «ne asciugava le lagrime»<sup>24</sup>.

Il ricorso alla preghiera nei momenti difficili è un'altra affinità tra Imperia e la Lucia manzoniana. Preoccupata per l'ira mostrata da Matteo quando questi viene a sapere delle mire del cavaliere Amaury verso di lei, Imperia si appella a fra Giovanni perché preghi per loro<sup>25</sup>. Più avanti, constatato il tradimento di Gaspare Dallas ai danni di Matteo e dei patrioti maltesi, Imperia affida la sua preoccupazione alla Vergine trascinando con il suo esempio anche Matteo:

[Imperia] prostrossi innanzi ad una sacra immagine – e col fervore della sua anima verginale, implorò protezione dal cielo sul capo amato. Ella pregava caldamente, con gli occhi rivolti alla Vergine dei dolori – pregava, tremante per soverchia commozione. [...] Dopo averla contemplata con occhi d'intenso amore, il giovane le si accostò lentamente, quasi tratto da forza soprannaturale – e, piegato anch'egli il ginocchio, pregò la Madre di Dio, tenesse [sic] lontana la fanciulla da ogni guajo<sup>26</sup>.

L'attimo di raccoglimento si conclude con la promessa di amore eterno da parte di Matteo, alla quale «ella non rispose che colle lagrime»<sup>27</sup>.

Il personaggio di Imperia, come si è visto, si avvicina notevolmente al suo modello manzoniano. Tuttavia, le divergenze di finalità e di sensibilità tra il Barbaro ed il Manzoni si riflettono anche nei tratti caratteriali delle rispettive protagoniste. La funzione di Imperia nel romanzo maltese è difatti ben diversa rispetto a quella – già brevemente trattava – di Lucia nel capolavoro manzoniano. Il personaggio di Imperia non ha alcuna funzione spiritualmente edificante. Imperia è la giovane e bella amata dell'eroe protagonista, il cui triste destino è quello di perdere l'amato sposo e di trascorrere il resto della vita in

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 91.

<sup>24</sup> Ivi, p. 203.

<sup>25</sup> Ivi, p. 94.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 149-150.

<sup>27</sup> Ivi, p. 150.

esilio. Il personaggio della ragazza delineato da Barbaro non è caratterizzato dall'idealità che troviamo in Lucia. Le qualità morali di Imperia sono abbinata ad una bellezza, una sensualità e ad un impeto giovanile del tutto assenti nella contadina brianzola del Manzoni.

Di Lucia, ne *I promessi sposi*, non si ha una descrizione fisica particolareggiata. Quello che sappiamo del suo aspetto lo troviamo nel Capitolo III; Lucia ha «lunghi e neri sopraccigli [...] neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una sottile e bianca drizzatura», e l'ornamento quotidiano «d'una modesta bellezza»<sup>28</sup>. Inoltre, il suo rapporto con Renzo è del tutto privo di manifestazioni fisiche d'amore, di qualsiasi tipo di effusione. Nessun abbraccio, nessun bacio, nessuna carezza di Renzo sfiorano mai la Lucia manzoniana. Non così l'Imperia del Barbaro, descritta come

Una giovanetta di men che quattro lustri, dal viso leggiadro e dalle forme bellissime [...] più leggiadra donzella non si sarebbe certo trovata nell'isola, [...] – occhi e capelli nerissimi, viso brunetto, ma simpatico ed espressivo, membra gentili se non magre. Ciò che in lei ogni altro sorprende, ammirazione stando nell'animo altrui, si era l'incantevole espressione degli occhi – e caldi di tutto il fuoco d'una natura meridionale e pudici di tutta la modestia della vergine<sup>29</sup>.

I riferimenti all'ingenuità giovanile di Imperia si accompagnano sempre ad altri sulla sua bellezza. Gaspare Dallas, il traditore rodiota invaghitosi di lei, la descrive come «leggiadrissima [...] le membra meglio disegnate – un viso da commuovere anche il più freddo uomo – e su tutto, poi, certa espressione d'ingenuità e d'amore»<sup>30</sup>. Lo stesso narratore contempla la bellezza di Imperia come se l'ammirasse immortalata in un dipinto:

Come era bella! Le braccia piegate sotto il capo, a mo' di guancia, facevano spiccare viemmeglio le forme del seno, su cui venivano a cadere in folte ciocche i nerissimi capelli. In questa dolce positura coi colori della mestizia sul volto, gli

---

<sup>28</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 51

<sup>29</sup> RAMIRO BARBARO, *Un martire*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 20.

occhi pregni di lagrime – sembrava la leggiadra odalisca dell'aremme, obliata dal suo diletto signore<sup>31</sup>.

La sensualità della protagonista si manifesta anche nel suo rapporto con l'amato Matteo. Ancor prima di coronare il suo sogno nuziale, Imperia non sfugge al contatto fisico con l'amato. Anzi, essa lo cerca per esprimere anche fisicamente i suoi sentimenti. Non vi è nulla di Lucia nel comportamento di Imperia al cospetto del fidanzato:

E qui la fanciulla [Imperia] abbassò il capo verso quello dell'amato [seduto ai suoi piedi] – e le loro labbra s'incontrarono in un bacio di fuoco, che fu come una trasfusione dei cuori, uno nell'altro – e si baciaron e si baciaron ancora, deliranti, beati. La stanza della vergine sembrava un paradiso. Un'armonia, inesprimibile, soavissima, suonava note di cielo in que' due cuori felici. E si baciaron e si baciaron ancora, deliranti, pazzi<sup>32</sup>.

Quando Matteo ritorna da lei dopo due giorni di assenza, Imperia si precipita fuori dal letto, indossa «la prima veste venutale in mano», e tutta in disordine corre ad abbracciare l'amato<sup>33</sup>.

Il Barbaro infonde nella storia d'amore tra Imperia e Matteo quel sentimentalismo tardoromantico che è del tutto assente nel Manzoni. Per l'autore maltese, la protagonista femminile deve ispirare al contempo ammirazione per le sue qualità morali ed estetiche. Difatti, essa rappresenta l'ideale connubio tra bellezza interiore e bellezza esteriore che – essendo Imperia travolta da un destino crudele – ne fa una eroina tragica. Il personaggio di Imperia non rappresenta altro che una ragazza della sua età, i cui sogni e le cui aspirazioni vengono tragicamente spezzati per sempre. Ciò costituisce la fondamentale differenza con la Lucia de *I promessi sposi*, il personaggio che – come sottolineato dal Girardi – funge da portavoce del Manzoni nell'espressione del pensiero religioso dell'autore stesso<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 255.

<sup>32</sup> Ivi, p. 92.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 147-148.

<sup>34</sup> Cfr. ENZO NOÈ GIRARDI, *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, cit., p. 70.

Il procedimento utilizzato dal Barbaro nella costruzione del personaggio di Imperia, ovvero di partire dal modello manzoniano per poi svilupparlo secondo la propria personale sensibilità artistica, è lo stesso utilizzato sia per altri personaggi (fra Giovanni, il cavaliere Amaury e, in misura minore, Matteo) sia per l'intreccio sentimentale del romanzo. È soprattutto in tale procedimento – nel quale l'influsso manzoniano ha un peso fondamentale – che risiede l'aspetto più rilevante sul piano narrativo di *Un martire*, un romanzo storico la cui rilevanza nella storia della letteratura maltese in italiano contrasta con la scarsa attenzione finora riservatagli dalla critica.



LUISA QUARTERMAINE\*

## Un'americana a Torino: 1861-64

«Vous êtes arrivés dans un triste moment»<sup>1</sup>. È il “benvenuto” dato a George Perkins Marsh, e alla moglie Caroline Crane Marsh a Torino il 7 giugno 1861. Caroline spiega:

Siamo arrivati proprio quando la folla incominciava a disperdersi dopo i funerali dell'ex ministro, conte Camillo di Cavour. Una scena indimenticabile, con tutti i balconi addobbati di nero [...]. La gente andava verso casa a passi lenti come dopo aver accompagnato alla tomba un proprio caro e i soldati marciavano in assoluto silenzio... Cosa avverrà dell'Italia adesso che le è venuta meno la sua colonna più solida nessuno può prevedere (7 giugno 1861; p. 7).

È l'inizio del diario che Caroline detta ogni giorno per quattro anni alla nipote Carrie. Caroline è americana ed il suo è, per così dire, il diario di un'*émigrée*, ma ben diverso dai resoconti di rifugiati politici o emigrati per ragioni economiche, ed è eccezionale sotto molti aspetti. Il primo elemento che colpisce è la sua lunghezza, ben 17 quaderni di minuta scrittura che formano più di 1000 pagine dattiloscritte<sup>2</sup>. Ma il diario è particolare anche perché chi scrive non è personaggio comune. Caroline nasce nel 1816 a Berkeley, nel Massachusetts, ed è figlia di un capitano di mare. Dopo una profonda educazione umanistica, svolge attività di insegnante presso la scuola femminile

---

\* University of Exeter.

<sup>1</sup> Per le citazioni si usa il testo a cura di David Lowenthal & Luisa Quartermaine, CAROLINE MARSH, *Un'americana alla corte dei Savoia. Il diario dell'ambasciatrice degli Stati Uniti in Italia dal 1861 al 1865*, traduzione dall'originale di Luisa Quartermaine, Torino-Londra-Venezia-NewYork, Umberto Allemandi, s.d. [ma 2004], p. 7. D'ora in poi la pagina indicata tra parentesi quadre dopo le citazioni si riferisce a questa edizione.

<sup>2</sup> I quaderni del Diario sono conservati tra i *Marsh Papers, Special Collection* della Bailey-Howe Library, Università di Vermont, Burlington, USA. Una versione dattiloscritta con correzioni a mano di Caroline Marsh è depositata presso la New York Public Library (*Crane Family Papers, Manuscript Division*).

diretta dal fratello a Vermont e si distingue presto come poetessa, esperta di lingue (traduce soprattutto dal tedesco) e critica letteraria (notevole tra l'altro un suo studio critico su Leopardi). All'età di 23 anni sposa George Marsh, più anziano di lei di 15 anni, uomo d'affari e vedovo di forte personalità, proprietario terriero, banchiere ed esperto legale, conosciuto nell'ambiente storico e politico americano soprattutto come studioso e pioniere di problemi ambientali. È anche conoscitore di una ventina di lingue oltre che co-fondatore del Smithsonian Institute e membro del Congresso Americano.

Il matrimonio con George significa per Caroline essere di colpo catapultata in una brillante società di intellettuali e uomini politici, prima a Washington, poi in Turchia (dove George è inviato come ministro americano) e dal 1861 in Italia, dove George resterà per un periodo di ben 25 anni, prima Torino, poi a Firenze e a Roma, fino alla morte, un vero record nella storia degli ambasciatori americani<sup>3</sup>.

Caroline ha 45 anni quando arriva a Torino. La località geografica ed il periodo storico sono fattori importanti e Torino, da poco capitale della nuova Italia unita, viene documentata nel diario nei suoi anni di transizione da città provinciale a città non solo nazionale, ma internazionale, e come tale all'improvviso il centro dell'attenzione di tutti e di tutto - consoli, ministri, capi di governo, diplomatici, studiosi e intellettuali. Di questo mondo Caroline è allo stesso tempo partecipe e osservatrice, con i relativi onori e problemi pratici che la sua posizione comporta.

Per i nuovi arrivati c'è molto da assorbire fin dall'inizio, e se il primo scoglio pratico sarà trovare un alloggio adeguato, la prova del fuoco per loro verrà poche settimane dopo l'arrivo quando, per la morte improvvisa del ministro del Belgio, George Marsh gli subentrerà come capo del corpo diplomatico e Caroline diventerà lei stessa *doyenne*. Questo significa dover prendere le redini (e responsabilità) dei rapporti sociali e degli incontri con la famiglia reale italiana, con i membri del governo, le autorità locali, e i dignitari

---

<sup>3</sup> Per una biografia di George Marsh cfr. DAVID LOWENTHAL, *George Perkins Marsh, Prophet of Conservation*, Seattle, University of Washington Press, 2003.

nazionali e internazionali. È un'incombenza che Caroline accetta con trepidazione:

La sincera compassione provata per il grave dolore della signora Lannoy [moglie dell'ambasciatore Belga] è stata intervallata in me da sprazzi di egoistica preoccupazione nel ritrovarmi adesso la *doyenne* del corpo diplomatico. C'è un proverbio tedesco che dice «A chi Dio dà responsabilità dà anche saggezza», e c'è da sperare che date le circostanze, per la mia poca salute e mancanza di esperienza, io ne possa ricevere una quantità eccezionale (5 settembre 1861; p. 24).

Evidentemente la sua preghiera è esaudita, perché svolgerà con estrema bravura il compito assegnatole, compito che implica una vasta gamma di situazioni ed i più svariati incontri.

La prima sistemazione temporanea della coppia è all'Hotel d'Europe: «Da dove – annota Caroline – possiamo osservare ogni minima attività nella bella piazza di fronte a noi, con tutto l'interesse dettato dalla novità e dalla prospettiva di un lungo soggiorno» (8 giugno 1861 [p. 7.]). Nonostante la salute delicata, infatti, e i grossi problemi di vista, Caroline si immerge completamente nella vita sociale torinese. Entrano così nel suo diario Casa Reale, uomini politici, patrioti, esponenti della cultura, da Garibaldi a Ricasoli, Rattazzi, Minghetti, D'Azeglio, da Manzoni, a Cantù, e Cesare Balbo, e Costantino Nigra... La lista delle persone che incontra regolarmente copre infinite pagine. Fatti, eventi ed individui sono da lei descritti con tocchi rapidi, ma sicuri, associando sapientemente all'osservazione informale ed al tono familiare uno stile letterario raffinato, franco, ironico e spesso anche pungente. Abitudini e costumi locali sono osservati con attenzione e anche se Caroline conosce bene l'Italia per averla percorsa varie volte nei viaggi di andata e ritorno dalla Turchia, certi rituali la sorprendono e suscitano ironia. Così la *promenade* serale lungo il Corso:

Questa sera siamo usciti in carrozza al famoso *rendez-vous*. Il clima era molto gradevole e la gente aveva un aspetto lieto, ma oh, le stranezze del mondo! Non si addice andare oltre i limiti del *Corso* senza allo stesso tempo vedersi esclusi dal meglio della società. Alla fine di un breve mezzo chilometro ognuno fa dietro

front e continua così, su e giù, avanti e indietro, fino al tramonto. Per noi stranieri questo sembra ridicolo, ma immagino che per chi lo fa regolarmente, ogni giorno, debba essere incredibilmente noioso. Ad ogni giro ricompare la stessa carrozza, la stessa toilette e la stessa faccia ed il monocolo è usato con una sfrontatezza degna dei salotti della regina Vittoria (14 giugno 1861; p. 8).

Eppure, nonostante Caroline sia una incontestata intellettuale, anche questo la diverte, e per lei perfino le dame all'apparenza leziose e certe teste vuote piemontesi hanno comunque modi di fare aggraziati e attraenti che non vanno sottovalutati:

Noi americani ci lamentiamo molto dell'insincerità degli europei e degli orientali, ma per quanto mi riguarda devo ammettere che per la facile convivenza un po' di cortesia manierata è preferibile a quell'eccessiva franchezza anglosassone che spesso deriva più dall'arroganza e senso ipercritico che non da amore di verità (2 novembre 1861; p. 43).

Gli inglesi non hanno vita facile con Caroline, non trovano la sua approvazione nemmeno per l'abbigliamento:

Sono uscita con Carrie e Giachino per acquistare un completo d'inverno a Carrie. In uno dei negozi insistevano nel mostrarci indumenti inglesi e quando ho chiesto stoffe francesi hanno esclamato: «Ma tutte le nostre novità e le cose più belle sono inglesi, nessuno compra niente che non sia inglese». In breve, la nazione intera si sta facendo protestante! (16 novembre 1863; p. 218)

Le torinesi se la cavano molto meglio: «Non so perché queste signore piemontesi mi incantano con la loro incredibile grazia e la loro delicatezza», commenta spesso Caroline. Di molte sa ogni pettegolezzo e molti dettagli privati: di matrimoni combinati per posizioni sociali e ragioni economiche, di vite controllate in modo spietato dalla famiglia dei mariti, di problemi creati da infedeltà, diversità di educazione, incompatibilità, e perfino di scandali, avvelenamenti, incesti, *crimes passionels*. Chiacchiere in molti casi, se si vuole, ma sempre funzionali alle sue mansioni di decano del corpo diplomatico che deve muoversi con occhi ben aperti nei meandri della corte torinese. I racconti che piovono dalle gentili bocche della società bene piemontese si sovrappongono e

sono tali che Caroline a volte dubita siano veri, ma riflette anche che: «Se non ci sono mali individui, ci deve essere una grandissima quantità di bugiardi», e conclude: «Tutto sommato preferisco credere che gli uomini ed anche le donne siano semplicemente bugiardi, nel senso letterale della parola, e non quei sepolcri imbiancati che i volgari pettegolezzi vogliono far credere» (22 giugno 1863; p. 63).

I diari sono testi notoriamente problematici: ufficiali o gelosamente privati, compilati per offrire un'immagine personale, spesso migliorata e idealizzata, o per documentare accuratamente fatti ed eventi, sono comunque difficilmente classificabili da un punto di vista letterario e di non facile interpretazione. Molti, soprattutto quelli femminili a volte scritti in fretta, tardi la notte, nello spazio intimo e domestico della casa, sono spesso visti come confessioni personali e autobiografiche ma, quale è lo scopo del diario di Caroline e, a parte il puro piacere di scrivere che riflette il passatempo tipico di una donna della borghesia intelligente e istruita, come giudicarlo? Un dettaglio curioso della particolare scrittura di Caroline è l'uso molto limitato del tradizionale *io*, tipico dei diari. Il pronome preferito da Caroline non è la prima persona singolare, ma – come si può notare da vari esempi precedenti – il plurale, *noi*. Dietro le osservazioni di Caroline c'è, infatti, la tacita autorità del marito e questo per vari possibili motivi. Innanzi tutto la continua presenza di George Marsh può servire retoricamente a fissare il contesto civico, ma è anche probabile che Caroline sospetti che nella sua particolare situazione la voce femminile abbia meno autorità, soprattutto nel riferire incontri ufficiali e fatti di interesse diplomatico. Il ruolo del diario di Caroline è, infatti, quello di corroborare e soprattutto tradurre in termini domestici e sociali l'attività politica e diplomatica del marito. È un ruolo fondamentale che serve a dare coesione alla loro unità familiare oltre che al loro *status*. E, se crediamo al proposito a cui accenna inizialmente di voler essere utile all'Italia col dimostrare il successo degli esperimenti americani in campo di libertà civile e religiosa (siamo agli inizi della guerra civile americana), è anche possibile che Caroline non intendesse scrivere un diario di natura del tutto personale. Detto questo, rimane, comunque, sempre chiaro il valore pratico alla base di molte

osservazioni, intese almeno inizialmente, a fissare nella memoria circostanze, avvenimenti e persone per poter sviluppare una strategia di adattamento alla nuova situazione in terra straniera. Dal suo osservatorio indubbiamente privilegiato, Caroline, donna aperta di vedute e di idee liberali, giudica con simpatia la classe politica italiana impegnata nel rinnovamento della società e fornisce una miriade di informazioni su personaggi, sulla vita e ambienti torinesi frequentati. L'esercizio stesso (e ripetuto) dello scrivere acuisce la capacità di osservare e fin dalle prime pagine del diario notiamo l'abilità di associare a commenti di tipo privato e domestico, minuziosi resoconti di eventi di significato storico con l'aggiunta di curiosità per noi spesso inedite.

Tra i personaggi leggendari incontrati è Garibaldi, l'eroe internazionale e, per i Marsh, tipico esponente del meglio della "razza" italiana, «la sola razza – aveva dichiarato George Marsh – il cui carattere potesse offrire al continente [europeo] un esempio di rigenerazione politica»<sup>4</sup>.

L'incontro di George Marsh con Garibaldi avviene il 4 marzo 1862 e Caroline riferisce che il marito «che immagino si aspettasse di riscontrare del drammatico in lui, [era] rimasto colpito dall'atteggiamento pacato e dalla genuina dignità di questo grande uomo» (p. 81). In realtà Caroline aveva già seguito le vicende contorte di vari approcci del governo americano fatti a Garibaldi per dargli un comando nella guerra civile americana. Non era convinta della saggezza di questa decisione che per lei era un «pessimo progetto degno di una fattucchiera» (p. 19) perché, come spiega: «dimostra la nostra debolezza e l'imbecillità dei nostri governanti e, allo stesso tempo, attira contro di noi l'ostilità di tutti quei poteri in Europa che non hanno simpatia per l'eroe italiano» (*ibid.*). Ma l'affare si era complicato ulteriormente quando i Marsh erano venuti a sapere che, per un errore di interpretazione, il messaggero mandato a trattare con Garibaldi gli aveva riferito che Lincoln intendeva offrirgli addirittura il supremo comando dell'esercito dell'Unione. Caroline sapeva darsi pace di come «una tale idea [potesse] entrare nella testa di una persona sana» (3

---

<sup>4</sup> GEORGE MARSH, *Origin of the Italian Language*, in «North American Review», 105 (1867) p. 12, citato da David Lowenthal nella conferenza, *The Italian Risorgimento. An Intimate American Experience*, tenuta al Senate House dell'università di Londra (ottobre 1990) non pubblicata, dattiloscritto p. 2.

settembre 1861; p. 23). Nel raccontare l'imbroglio, però, e la difficoltà di risolverlo con varie missioni del loro addetto a Caprera, viene descritta anche la spartana dimora di Garibaldi – «La casetta di questo uomo potente non dispone nemmeno di una camera per ospiti, ma è appena sufficiente ad alloggiare molto modestamente il capofamiglia, la figlia e il genero» (*ibid.*) – ed il suo insolito modo di intrattenere gli ospiti:

Garibaldi non possiede niente, [...] e quando aveva chiesto al suo domestico di preparare il pranzo per Treccchi e i due gentiluomini che erano con lui, il domestico aveva dichiarato con tutta franchezza che non c'era niente da mangiare. Al che il generale e i suoi amici, ricevuto amo e lenza, erano stati indirizzati verso la spiaggia. Pescata la materia prima, erano ritornati al letto dell'eroe a discutere, mentre il domestico allestiva il semplice pasto (*ibid.*).

Caroline approva questa vita senza pretese, ma di Garibaldi riconosce per buono soprattutto il forte sentimento anti-Papale e trova gustosissimo l'aneddoto raccontatole che nella casa dell'eroe a Caprera c'era un asino a cui Garibaldi aveva dato il nome di Pio IX.

È indubbio che Caroline e George Marsh stimassero molto l'Italia e valutassero positivamente le battaglie risorgimentali e gli ideali nazionali e di libertà che la figura di Cavour aveva rappresentato. I Marsh erano, infatti, più che convinti che gli italiani fossero la nazione: «intimamente e collettivamente più civile», e credevano che più che in qualsiasi altro paese europeo ci fosse in Italia: «gente di carattere ferreo e di inesauribile energia»<sup>5</sup>. Un esempio di questo era per loro Bettino Ricasoli e se c'è stima per Cavour, che non avevano conosciuto personalmente, per Ricasoli c'è vera amicizia. Caroline lo giudica il miglior ministro che l'Italia potesse avere ed è amareggiata da certi intrighi parlamentari e peggio ancora da come Napoleone III brighi per farlo sostituire:

Pare cosa certa che l'imperatore dei francesi stia complottando per rimuovere Ricasoli e rimpiazzarlo con Rattazzi che spera trovare più malleabile. In questi momenti difficili, quest'incrollabile toscano di cui non dimentichiamo l'ostinazione nel resistere e alla fine respingere gli accordi di Villa Franca, è

---

<sup>5</sup> GEORGE MARSH, *Italian Independence*, in «Burlington Daily Free Press», March 26, 1860, citato da DAVID LOWENTHAL, *The Italian Risorgimento*, cit.

persona fastidiosa per Sua Maestà. Anche ammesso che gli obiettivi imperiali siano simili a quelli del barone – e probabilmente lo sono – l'imperatore crede che possano essere portati a termine più facilmente da chi è capace di indossare una maschera piuttosto che da una persona troppo franca e schietta come Ricasoli (1 ottobre 1861; p. 33).

Per Rattazzi il giudizio di Caroline è severo non solo perché di tempra diversa da Ricasoli – sa indossare una maschera – ma anche per fatti che li toccano molto da vicino. Rattazzi ha come amante la famosa cortigiana letterata Maria Letizia Wyse-Bonaparte “principessa” (ma Caroline non ne è convinta) di Solms e cugina di Luigi Napoleone, ed è tanto infatuato di lei da essere buono a niente (come, secondo Caroline, viene ammesso anche dal Re). Questa Solms è per i Marsh causa di non poche difficoltà (contrattazioni, traslochi, promesse, impegni non rispettati) che hanno a che fare con la saga tribolata di Casa d'Angennes, l'alloggio nella via omonima (l'attuale via Principe Amedeo) a Torino. I Marsh avevano, infatti, preso in affitto il palazzo dalla contessa Clementina Ghirardi, ma erano stati costretti ad evacuarlo per lasciar posto alla Solms, subentrata a loro temporaneamente con l'offerta di un affitto superiore e al di sopra delle possibilità finanziarie dei Marsh. E, come spiega Caroline, la cosa si era complicata:

ho appreso un caso abbastanza eccezionale di giustizia politica. La contessa [Clementina] Ghirardi, che in modo molto poco raffinato ... era venuta meno con noi all'impegno della sua casa, dopo che noi vi avevamo rinunciato, l'aveva data per quindici giorni alla principessa di Solmes alla cifra di due mila franchi. Passati i quindici giorni, però, la principessa aveva rifiutato di pagare e, ancor peggio, di renderla vacante. Ora la casa è in uno stato pietoso e la contessa Ghirardi è disperata. È cattiveria, mi chiedo, rallegrarsi delle disgrazie altrui? (5 novembre 1862; p. 137)

E c'è di più. In dicembre la situazione è picaresca:

Casa d'Angennes è ancora occupata dalla cosiddetta *principessa*. La contessa [Ghirardi] si è impossessata dei cavalli della *Grande Dame* e dal momento che fornaio, macellaio, droghiere, ecc., hanno rifiutato di servirla con altre provviste senza l'accenno ad un pagamento, Rattazzi ha dovuto venire in soccorso e

provvedere ogni giorno alla casa di *Madame*. Nell'occuparsi pubblicamente delle necessità di una donna così scellerata l'ex-ministro dimostra una mancanza di rispetto verso se stesso che anche noi troviamo difficilmente credibile (20 dicembre 1852; p. 146).

Se questo non bastasse, qualche settimana dopo, il 15 gennaio, Casa d'Angennes è scena di uno «spettacolo tragicomico»

Ieri l'uomo che madama de Solms ha onorato con il titolo di marito si è sentito molto male e infatti è morto poco dopo. La vedova, che i maligni dicono agisse in combutta con Rattazzi, ha pensato che fosse il momento buono per tagliare la corda senza essere notata e, lasciato ad altri il compito di seppellire il morto, aveva organizzato di avere la carrozza pronta per quello che pensava fosse il momento opportuno; quando stava per salirci sopra, però, un poliziotto le si è avvicinato per dirle che non poteva andarsene ed è iniziata allora la commedia con minacce, lacrime e tentativi di persuasione. Niente da fare. L'agente della contessa Ghirardi è stato immovibile. Viene chiamato Rattazzi che, però, non riesce a trovare un compromesso e alla fine promette di rendersi responsabile per il pagamento dell'affitto, ma anche questo non è sufficiente a lasciarla andare a meno che il tutto non venga messo per iscritto (p. 150).

Buono a sapersi che degli uomini politici non ci si fidava nemmeno allora! E, comunque, Caroline giustamente conclude: «tra tutti i mali credo che la pazzia sia qui il più diffuso» (p. 194).

I Marsh saranno costretti a trovare altrove una sistemazione adeguata alle loro finanze e alla loro posizione. Finiranno durante l'inverno addirittura a Pegli sulla costa ligure (di cui Caroline ci parlerà con entusiasmo) e poi verso l'estate si trasferiscono nel castello di Piobesi, parecchi chilometri da Torino, posto non molto comodo, ma romantico per la presenza di una vecchia torre e per la diceria di certi fantasmi che lo abitano. Sarà solo verso la fine del 1863 che potranno rientrare affittuari di Casa d'Angennes e non senza che Caroline si sia nel frattempo sbizzarrita ad affibbiare alla proprietaria vari epiteti non del tutto eleganti (da «madama», a «strega», a «orca di Casa d'Angenne»).

Per compensare i problemi dell'alloggio ci sono i graditi incontri con persone ben più qualificate, il Re innanzi tutto, che Caroline giudica un «uomo amabile, d'animo generoso, di gran buon senso e abbondante vitalità animale»

(p. 11), ed è convinta che le fotografie che circolano all'estero esagerino molto i tratti volgari della sua persona. Del Re non approva del tutto la «passione molto poco regale per pane nero e cipolle», ma ammette che non è una grossa pecca ed è sicura che «ben altri difetti potrebbero mettere a rischio la felicità dei suoi sudditi» (p. 11); apprezza, invece, la sua modestia e generale insofferenza per il cerimoniale di Corte. Nota anche la sua capacità di attirarsi la simpatia del popolo senza perdere la naturale semplicità e a dimostrazione di questo riferisce vari episodi tra cui uno curioso accaduto a Firenze poco prima che gli stessi Marsh vi andassero:

prima ancora di arrivare a Firenze avevamo saputo della festosa accoglienza che gli avevamo riservato gli abitanti, ma come prevedibile, dato il suo carattere, il *re galantuomo* si era tenuto lontano il più possibile dai suoi calorosi cittadini. La sera del nostro arrivo Sua Maestà, in procinto di partire per Bologna, desiderando passare un po' di tempo tranquillo, aveva indossato un mantello e un cappello floscio, e presa la carrozza si era recato a teatro dove, comprato un biglietto, si era sistemato nell'angolo di un palco qualsiasi, ma era stato scoperto e all'improvviso tutte le luci del teatro si erano accese al grido fragoroso di «Viva il nostro re», cosicchè il costernato sovrano aveva dovuto presentarsi ai suoi fedeli sudditi così com'era, anche se vestito di indumenti ben poco regali (20 ottobre 1861; p. 33).

Caroline vede nel Re il «Galantuomo» e lo stima vero patriota nella determinazione di “liberare” Roma dal Papa nonostante gli intrighi di Napoleone III e della sua ultrapapalista consorte, ma ci sono di lui altri particolari che la incuriosiscono. Una sera di gennaio, mentre con il marito è in attesa dell'arrivo ritardato di alcuni ospiti, per ingannare il tempo, si reca a teatro.

Poco dopo aver preso posto nel nostro palco, abbiamo notato una dama nel palco privato del re, di fronte al nostro. Aveva la veletta calata sugli occhi e teneva in mano un ventaglio nero che le copriva quasi interamente il viso. Un attimo dopo ho intravisto il gentiluomo che le stava dietro, quasi totalmente in ombra. Come la donna muoveva di tanto in tanto la testa, tentavo di sbirciare questo personaggio misterioso e sono riuscita a capire che si trattava del re. Era però molto camuffato ed io non ho osato guardarlo con il binocolo per

accertarmene. La parte inferiore del viso era coperta, ma senza dubbio, anche se indistinti, la fronte e gli occhi erano i suoi. Si trattava, quindi del re e della contessa di Mirafiori (17 gennaio 1862; p. 66).

E sarà *la bela Rosina*, almeno indirettamente, a mandare su tutte le furie Caroline quando, nei momenti critici del trasferimento della capitale a Firenze, Torino è in subbuglio, ci sono sanguinosi tumulti ed il re è assente, perché da lei. Caroline ne è indignata.

I contatti con Casa Reale sono frequenti e mantenuti anche tramite un curioso personaggio, Miss Arbesser, la governante viennese della principessa Margherita (figlia della Duchessa di Genova) e poi anche della principessa Maria Pia. Caroline si trova con lei in perfetta sintonia quanto a principi morali ed educativi, ma è perplessa per le ripetute sue visite e non sa se meravigliarsi per le sue rivelazioni o per l'imprudenza e franchezza con cui Miss Arbesser le confida episodi e fatti privati di Casa Reale, inutili restrizioni di etichetta e dettagli poco edificanti dell'educazione dei rampolli reali da parte di Gesuiti intransigenti e di nobili bigotti.

Se rivelatori sono i colloqui con Miss Arbesser, altrettanto appassionati sono i resoconti personali di escursioni e viaggi. Caroline ama la natura – paesaggi, mari, montagne boschi, fiori – e nonostante la poca salute si avventura in impossibili spedizioni. Eccola a dorso di mulo o in portantine improvvisate su per cime e in vallate impervie – la cerchia delle Alpi è a pochi passi – non importa se piove o nevica o se il sole brucia, con partenza all'alba e pernottamenti in infime locande o casolari di contadini assediati dalle mosche. Tutto è annotato con cura, anche gli strani incontri nella valli isolate della Val d'Aosta con esseri umani distorti, veri mostri mentali e fisici che sono il triste risultato di incesti e accoppiamenti tra consanguinei.

Intercalati ai commenti di natura politica e antropologica, ci sono dettagli che documentano l'evoluzione economica dell'Italia, la produzione del vino, il sistema di irrigazione o di bonifica dei terreni, la coltivazione del baco da seta, la *mezzadria*, ma il diario spesso ritorna sugli argomenti che più attraggono Caroline: l'educazione estesa alle classi più umili ed alle donne e non teme

cimentarsi contro le opinioni di personaggi autorevoli come il generale Menabrea:

Secondo lui [Menabrea] le sole qualità richieste in una donna ... sono bellezza e devozione ai doveri familiari. «Ma», ho ribattuto, «se la natura non ci ha dotato di bellezza e se non abbiamo una famiglia a cui dedicare noi stesse, o se la cattiva salute ci toglie per molti anni i piaceri della vita di società, o la forza di badare alle faccende domestiche, che cosa ci rimane? Dovremmo avere negate tutte le risorse mentali che una vasta cultura offre a voi e restare a recitare il rosario? È questo che dovremmo fare e nient'altro? Se la natura ha fatto gli uomini molto diversi dalle donne, scopo dell'educazione dovrebbe essere ravvicinarli anziché aumentare le differenze». Ed ho finito la mia arringa con una citazione dai consigli di San Clemente al suo clero: «Insegnate ai vostri uomini ad essere modesti e alle vostre donne ad essere coraggiose» (30 gennaio e 15 marzo 1862; risp. pp. 70-71 e 85-86).

Educazione per Caroline significa anche comprensione per chi è diverso e da buona americana di mente liberale trova difficile accettare la ristrettezza provinciale di certi atteggiamenti dei “codini” torinesi che critica con non troppo sottintesa ironia:

Ho intuito che c'è un forte pregiudizio contro la legazione turca, non tanto per il carattere personale delle persone che la compongono, quanto per una certa vaga idea che, visto che rappresentano il governo del Sultano, devono anche loro credere in Maometto, o comunque non devono essere un gran che come cristiani. Questo è sicuramente curioso in una società che non sembra avere una coscienza molto delicata e mi fa ricordare il disagio di Luigi di Bavaria nel venire a sapere che un mio compatriota su cui aveva puntato il suo sorriso regale, non era mai stato battezzato (p. 28).

Con l'andare del tempo Caroline si spazientisce per la formalità dei salotti, le impossibili regole d'etichetta e la noia dei rituali di Corte. Il suo animo democratico e altamente spregiudicato la fa andare ben oltre le regole mondane. Giudica ciascuno in base ai meriti personali, alle qualità umane, alla spontaneità, alla sincerità, al senso d'umorismo, all'intelligenza. Le ultime pagine del diario contengono non tanto eventi storici, quanto dettagli di natura personale fino ai

«mesi agitati sia per noi che per la povera Italia» (21 febbraio 1865; p. 276) del trasferimento a Firenze e qui si interrompe bruscamente.

Come, quindi, giudicare questo testo? quale lo scopo e il significato per noi lettori? Per la testimonianza che ci offre del periodo nazionale post-unitario risulta certo un documento di grande valore storico, ma il diario ha altri complessi e molteplici significati. Può essere visto come resoconto di viaggi (comprese le avventurose spedizioni in zone ancora quasi inesplorate delle Alpi), o specchio sociale del mondo diplomatico e della privilegiata classe aristocratica torinese, o diario intimo e testo letterario ricco di umorismo e senso pratico, ma da qualsiasi punto sia valutato il suo maggior pregio credo risieda nell'attenta e per noi nostalgica registrazione della vita passata, nel saper ridurre a "nostrani" i "grandi" della Storia, nel saper conferire significato e valore storico ai più umili ed ad eventi che altrimenti sarebbero scomparsi nel nulla. Si tratta, insomma di un documento umano di primissima qualità.



LUDOVICO FULCI\*

**Silenzi e stravolgimenti della memoria storica  
ne *La piccola vedetta lombarda* di Edmondo De Amicis**

Come tutti i «racconti mensili» proposti alla sua scolaresca dal buon maestro Perboni, *La piccola vedetta lombarda* di Edmondo De Amicis è un racconto che ha uno scoperto intento “educativo” ed è, come tale, denso di implicazioni interessanti dal punto di vista filosofico. Vi è, insomma, un’ingenuità del tutto apparente, come dimostra il fatto che la vicenda in esso narrata si presti a interpretazioni di vario segno e di varia ispirazione, a seconda del credo politico e dell’ideologia condivisi dal lettore medio. Bisogna quindi convenire che *La piccola vedetta lombarda* rappresenta, da questo punto di vista, una sfida interessante a chi voglia leggerla in chiave filosofica o anche semplicemente, ma diligentemente, critica. Per noi si tratterà di trattare *ermeneuticamente* un testo che, mescolando toni realistici a toni fiabeschi, sembra voler sfuggire a qualsiasi cruciale verifica circa le verità riferite. Non a caso in questo, come in altri *racconti mensili*, vero storico e vero morale si intrecciano confondendosi l’uno con l’altro, secondo la promessa del maestro Perboni, spiegata assai bene da Enrico nelle prime pagine del *Cuore*, dove si dice che ogni mese il maestro «ce ne farà uno, ce lo darà scritto, e sarà sempre il racconto di un atto bello e vero, compiuto da un ragazzo»<sup>1</sup>.

Attento a questioni di metodo (credo sia ormai indifferibile il porre la questione di un’epistemologia della critica letteraria), trovo che l’ermeneutica sia essenzialmente utile quando cerchi di alzare il velo sui *silenzi* che un testo contiene e di cui, come nel caso appunto de *La piccola vedetta lombarda*, sembra

---

\* Università di Breslavia (*Uniwrsytet Wroclawski*), Polonia.

<sup>1</sup> EDMONDO DE AMICIS, *Cuore*, Milano, Fratelli Treves, 1939, p. 15.

essere addirittura intessuto. Sul silenzio l'analisi ermeneutica ha veramente molto da dire perché i silenzi non sono mai né casuali né privi di significato, in più sfuggono spesso all'attenzione. Per uno che se ne coglie, altri passano normalmente inosservati. Aggiungerò che è mia convinzione che esista una memoria storica che consiste nella cancellazione e rimozione di fatti accaduti. Tale rimozione si ottiene con strategie essenzialmente letterarie, per cui giustamente Philippe Ariès conclude che «le testimonianze non sono Memorie»<sup>2</sup>, la memorialistica consistendo in un genere letterario col quale artatamente si costruisce un'immagine del passato. E' un processo che si attua in quella sorta di complicità intellettuale che appartiene a generazioni coinvolte in un identico destino e che fa poi della memoria storica più o meno largamente condivisa, un fatto culturale che, a seconda dei casi, identifica una classe sociale, i militanti di un partito politico, gli abitanti di un paese ecc. L'accordo si stabilisce nel silenzio osservato su certe materie per cui ci sono cose che si sanno ma di cui non si parla, come se ogni generazione, ogni categoria sociale, ogni partito avesse dei propri tabù.

Venendo a De Amicis e alla sua *Piccola vedetta lombarda* vorrei precisare d'essere convinto che l'Unità d'Italia fu un'opera, se non santa, certamente opportuna e, per più aspetti, indifferibile. Proprio per questo mi dispiace un certo tipo di retorica che ha esaltato l'aspetto convenzionalmente "eroico" del Risorgimento a spese di quello dell'intelligenza, dell'intraprendenza, della creatività e in qualche misura di una certa lungimiranza non più appannaggio di pochi bene informati ma di un buon numero di persone di varia estrazione sociale e di differente livello culturale. Ad alcuni "signori" illuminati si aggiunge un ceto medio che esce dalla palude del fatalismo e della rassegnazione in cui le strutture feudali lo avevano costretto per secoli. I numerosi atti eroici, cantati in margine agli eventi politici e che a posteriori andarono ad alimentare l'agiografia risorgimentale, ci sembrano – salvo casi diversamente accertati in cui coraggio, spirito di sacrificio e fede nella causa risultino palesi – frutto più di avventurismo che di cosciente e responsabile senso della realtà politico-sociale. La situazione dell'"eroe per forza" ci pare del resto tipica di quei personaggi

---

<sup>2</sup> PHILIPPE ARIÈS, *Il tempo della storia*, Bari, Laterza, 1987, p. 47.

che nei momenti di trasformazione cercano di farsi protagonisti per poi attribuirsi meriti che cancellino magari qualche macchia del passato non sempre specchiato, non sempre nobile, non sempre “eroico”.

Rileggendo a distanza di molti anni dalla prima volta il racconto de *La piccola vedetta lombarda*, mi sono sentito assalire da un sentimento di sgomento mai provato prima, al pensiero che il fatto narrato da De Amicis fosse con tutta probabilità un fatto di cronaca, intorno al quale lo scrittore, che era anche giornalista, scrisse il suo racconto, forse desumendolo dalla cronaca che dei fatti d’armi avevano riportato vecchi giornali locali, di quelli che un tempo si conservavano in soffitta. Vari elementi suggeriscono al lettore che una di quelle che oggi chiameremmo “notizie brevi” offrì allo scrittore lo spunto per *La piccola vedetta lombarda*. Tanto per cominciare è precisa l’indicazione del tempo e del luogo. Se si considera infatti che la battaglia di San Martino fu combattuta il 24 giugno del 1859, come sicuramente sapevano i compagni di scuola di Enrico, ideali lettori del *Cuore*, e che da quella data sono trascorsi pochi giorni, il tempo dell’azione è una mattina tra il 26 e il 30 di giugno del 1859. Un’indicazione che rispecchia in pieno il grado di approssimazione delle notizie giornalistiche di minore importanza. Siamo infatti in un’epoca in cui i giornali non uscivano quotidianamente e certe notizie venivano date a quattro cinque giorni di distanza. Perciò, in mancanza di dati temporali precisi, il lettore doveva collocare i fatti tenendo conto di un possibile scarto rispetto alla data di pubblicazione. Quanto ai cavalleggieri risulta che stessero veramente incalzando gli Austriaci in ritirata, e nel racconto li troviamo che battono la campagna con lo scopo di ingaggiare battaglia. Sono indicazioni precise, che un tono rievocativo e volutamente sommessissimo rende sfumate, per puro effetto di una narrazione che procede secondo stilemi adatti a un pubblico di giovani lettori. A queste indicazioni di luogo e di tempo curiosamente circoscritte corrispondono invece dati decisamente vaghi circa i personaggi, che non hanno nome, compreso il ragazzo. Colpisce soprattutto l’ufficiale, il quale non ha grado e neanche un’età definita. Inoltre, mentre l’aspetto del ragazzo ci è noto, non sappiamo nulla di come fossero i due militari: alti o bassi, giovani o vecchi.

Preciso, circa questi e altri silenzi che porremo in luce nel corso della nostra analisi, che è estremamente importante che essi fossero già nella *fabula* scelta per essere manipolata dallo scrittore, che, come vedevamo, si è impegnato di fronte al suo lettore a raccontare un atto vero, nella parentesi narrativa rappresentata dal *racconto mensile*. Ciò risponde a un fatto di *gusto* (De Amicis è uno scrittore attento al gusto dei lettori) e costituisce una tendenza di molta letteratura romantica che non sia autobiografica. È la poetica della voce popolare rivestita con stile dallo scrittore. Ed è, formalmente, agiografia, cioè concessione al fatto che il miracolo (che nella fattispecie si chiama atto eroico) sia stato compiuto e abbia soprattutto trovato chi ne ha capito il senso e ne abbia apprezzato il valore. Nell'agiografia risorgimentale questo ruolo è di solito affidato a un autorevole soldato. Questo è quanto accade anche ne *La piccola vedetta lombarda*, racconto nel quale veramente si narra «un atto *bello* e *vero* compiuto da un ragazzo». *Bello* perché eroico, *vero* perché fatto autenticamente accaduto. Ciò fa della finzione letteraria, del tutto presuntamente e impropriamente, una *testimonianza*, secondo una vocazione che appartiene a gran parte della memorialistica risorgimentale e, in genere della letteratura patriottica dell'Ottocento.

Se veniamo poi all'analisi dei comportamenti dei personaggi, si comprende che la finzione letteraria non obbedisce a un gioco che nella narrazione segua un suo normale sviluppo, ma che lo scrittore sente di doversi attenere a una griglia di fatti, da lui assunti come “obiettivi”. Per esempio stupisce che per ben tre volte l'ufficiale comandasse al ragazzo, sia pure con qualche reticenza, di scendere dall'albero. Potrebbe pensarsi che le tre volte stiano per quelle infinite e innumerabili che nella finzione narrativa la doppia reiterazione usualmente rappresenta. Da che mondo è mondo nessuno scrittore racconta per più di tre volte la stessa scena. Di regola anzi la terza situazione è quella risolutiva e se ne potrebbero dare infiniti esempi. Ma in questo caso la regola appare applicata con qualche forzatura, lo scrittore sembra quasi andare alla caccia di momenti in cui opportunamente inserire i tre comandi e in breve il lettore ha come l'impressione che le tre volte siano addirittura troppe e che nell'urgenza del momento il comandante, «preoccupato» per le pallottole che fischiano vicino

all'albero, pronunciasse da subito quell'ordine «imperioso e irritato». Se questi dettagli possono essere frutto della fantasia dello scrittore, che aveva esperienza di vita militare, l'ordine tre volte ripetuto di scendere dall'albero ha tutto l'aspetto d'essere un ridimensionamento delle responsabilità assunte dall'anonimo ufficiale, a causa di un evidente (ma qui taciuto) precedente comando dato al ragazzo di salire sull'albero, facendo di lui quello che in realtà non era, una «vedetta», al soldo dell'esercito sardo, col che l'ufficiale aveva compiuto un abuso.

C'è di più. Da un lato l'ufficiale ordina al ragazzo di scendere, dall'altro continua a chiedere quel che dall'alto dell'albero la piccola vedetta gli segnala. Prima davanti a sé, poi a destra e infine a sinistra, con indicazioni esplicite sulla direzione nella quale guardare. Un minimo di realismo suggerisce che, per obbedire, il ragazzo debba compiere con movimenti che non possono limitarsi a una semplice rotazione del «capo biondo» immortalato nel *Cuore*.

Si noti come della piccola vedetta lombarda l'ufficiale sappia alcune cose: che è orfano e che non ha nessuno che si prenda cura di lui. Inoltre, fatto assai strano, questo ragazzo di dodici anni che lavora per chi capita, ha maturato un amore per la patria italiana più da giovane studente che da trovatello possibilmente analfabeta che si arrangia con piccoli lavori che fa alla giornata. Se poi ripensiamo all'esitazione dell'ufficiale nell'affidare al ragazzo il compito che questi si assumerà, appare evidente che egli sa di non avere il diritto di dare ordini militari a chi, oltre a non vestire la divisa, è anche poco più che un bambino. Qui siamo sicuri che De Amicis fosse decisamente schierato dalla parte dell'ufficiale piemontese che guidava il glorioso drappello di cavalleggieri di Saluzzo. Nella finzione letteraria c'è del resto un'evidente inversione di fatti che secondo la ricostruzione dello scrittore appaiono essere accaduti in una successione assai poco credibile. Come per noi, anche per De Amicis è ovvio che la possibilità di impiegare il ragazzo come vedetta si fa strada nella mente dell'ufficiale quando egli scopre che il ragazzo, solo al mondo, non ha nessuno che possa ergersi a tutore di suoi ipotetici diritti. Ma, tradendo il desiderio di restare alla nuda griglia dei fatti della fabula, lo scrittore interpone fra l'acquisizione di questa informazione e la decisione di utilizzare il ragazzo come

«vedetta», la narrazione di come i soldati verificassero l'impossibilità di dominare la campagna circostante dall'alto del tetto della casa. Con ciò ottiene due effetti, quello di dare un ruolo non semplicemente passivo alla truppa ottenendo e l'altro di stemperare la malizia del comandante. Ora, se, come è pure logico pensare, l'esplorazione sul tetto della casa avviene piuttosto freneticamente e prima del colloquio col ragazzo, si ha una situazione più realistica: nessuno prende in considerazione un contadinello possibilmente vestito di stracci e che, con la casa, non ha alcun rapporto. Invece, stando alla ricostruzione che dei fatti dà De Amicis, il ragazzo sarebbe stato cortesemente e signorilmente apostrofato niente meno che dal comandante, neanche portasse scritto in fronte quel che chiarissimamente non era, che cioè fosse lui il padrone del luogo. Quando il comandante vede che l'unico mezzo per avvistare il nemico è quello di far salire qualcuno sull'albero, prende interesse per il contadinello, che per lui era fino a quel momento un piccolo vagabondo, ne valuta, da soldato, la complessione fisica e intuisce che, piccolo e leggero com'è, è il solo che possa arrampicarsi facilmente in cima all'albero arrivando più in alto di qualsiasi altro dei suoi uomini.

La situazione geografica del terreno è un altro elemento di realismo, utile a richiamare la verità storica, ma non sfruttato sul piano narrativo, preferendosi una narrazione in chiave "poetica" dell'evento. Proprio per questo la situazione geografica e tattica del terreno è importante ai fini della nostra ricostruzione. Siamo nella zona collinare che apre verso la Val Padana. Procedere allo scoperto è rischioso. Quasi sicuramente i cavalleggieri sono arrivati seguendo un sentiero che porta alla casa. Il luogo non è favorevole per chi voglia tenere una posizione. Non garantisce alcuna visuale, come è frequente nelle case coloniche poste fra le colline. Ai piedi dell'albero, sicuramente molto alto, l'ufficiale ha un grande interesse di sapere quali movimenti ci siano e, da quel che il ragazzo gli riferisce c'è un bivacco di soldati austriaci. Non è chiaro a questo punto chi spari e perché spari con tanta insistenza. Certamente sparano da un punto di avvistamento, dove non si nota soltanto il capo biondo del ragazzo che potrebbe essere salito sull'albero per gioco, ma si nota qualcosa che insospettisce un nemico che certamente non sparerebbe con insistenza contro

un ragazzo arrampicato su un albero e non è improbabile che questo qualcosa fosse il movimento della cavalleria piemontese sul punto di organizzare una carica sui soldati austriaci colti di sorpresa.

Quanto al resto, sono ingredienti narrativi piuttosto scontati. Il ragazzo è bello e biondo e realizzando un'agreste idealità, di ascendenza vagamente virgiliana, scorteccia col coltello un piccolo ramo. Del tutto innaturalmente per uno che lavora per chi capita, si offre di collaborare in cambio di nulla, neanche di un pezzo di pane che avrebbe potuto essere richiesta lecita oltre che logica da parte del più generoso ed eroico ragazzo che, nella febbrile attesa del suo destino di eroe si trovasse, tutt'altro che precariamente, solo e abbandonato. Sono oltretutto tre giorni che idillicamente il ragazzo scorteccia il suo bastone (attività, che a parte le poetiche ascendenze virgiliane, è freudianamente masturbatoria, cioè tipicamente da nullafacente) e tira la cinghia per il piacere di vedere la guerra. E, se non sono tre giorni, considerando che per il primo avesse scorte sufficienti per cavarsela, sono due, durante i quali ha girovagato in perfetta solitudine.

A rendere più sospetta la ricostruzione dei fatti, quale si presenta nella *fabula*, spogliata di qualche letterario "abbellimento" deamicisiano, c'è che gli adulti presenti siano due: l'ufficiale e il sergente, quest'ultimo ovviamente nel ruolo di testimone. È regola, presso i gesuiti, di non parlare mai fra due, ma almeno fra tre, in modo che ci sia un testimone dell'eventuale menzogna, o del complotto fra due. Qui i personaggi erano tre e dunque la buona regola era anche qui osservata, per una qualche giusta prudenza assunta assai credibilmente dall'ufficiale che forse aveva compiuto i suoi primi studi presso i padri gesuiti. Non sappiamo. Sta di fatto che uno dei tre muore. Restano due, con il sergente che è il testimone della "verità" e non possiamo escludere che da sergente ambisca a fare carriera. Ma quale ragione c'è di chiamare costui a testimone oculare del tristissimo caso accaduto se non il fatto che, come graduato, ha comunque una sua credibilità che rende "ufficiale" la ricostruzione dei fatti?

E come andarono realmente i fatti? Noi siamo propensi a ritenere che, data la situazione delicata creatasi per la morte accidentalmente eroica o

eroicamente accidentale del ragazzo, si desse, per obbligo d'ufficio una versione al comando militare, qualcosa come una testimonianza giurata o una dichiarazione comunque sottoscritta, tanto dall'ufficiale quanto dal sergente. Probabilmente a questo primo documento attinge la prima fonte della notizia quale fu appresa da De Amicis, nel senso che a una tale ricostruzione "ufficiale" dei fatti sembra che il racconto si ispiri.

Non possiamo a questo punto tacere una fonte "neutrale" circa gli avvenimenti di quei giorni. Ci riferiamo a Henry Dunant, premio Nobel per la pace nel 1901 e tra i fondatori della Croce Rossa. Testimone oculare degli avvenimenti di quei giorni, raccontò dello slancio generoso con cui le donne lombarde soccorsero indifferentemente amici e nemici feriti della battaglia di Solferino e San Martino. Notò però quanto sanguinosi fossero gli scontri di quei giorni « La battaglia di Solferino è la sola che, nel XIX secolo, possa essere confrontata per la vastità delle perdite con le battaglie di Borodino, di Lipsia, e di Waterloo. Come risultato della giornata del 24 giugno 1859 sono stati uccisi o feriti nelle armate austriache e italo-francesi tre feldmarescialli, nove generali, millecinquecentosessantasei ufficiali di ogni grado dei quali 630 austriaci e 936 alleati, e circa quarantamila tra sottufficiali e soldati<sup>3</sup>. È una stima non del tutto esatta e che tiene conto, come suggerisce il confronto con altre, non solo dei morti e dei feriti, ma anche dei dispersi e dei prigionieri che sarebbero stati in quel giorno circa ottomila<sup>4</sup>.

È vero che le due battaglie, sebbene combattute a pochi chilometri di distanza l'una dall'altra e nella medesima giornata ebbero sviluppi diversi. A Solferino si scontrò il forte di due eserciti in marcia, quello francese e quello austriaco che nel corso della battaglia impegnarono il grosso delle loro risorse. A San Martino si ebbe un fatto d'armi di minori proporzioni. Tuttavia i due episodi di storia militare sono indissolubili per certe modalità di svolgimento, non foss'altro per le direttive che coordinano le operazioni delle truppe in azione su quel territorio e in quella giornata del 24 giugno 1859.

---

3 HENRY DUNANT, *Un ricordo di Solferino (pagine scelte)*, Roma, Istituto Pubblicazioni Culturali, 1956, p. 39.

4 SERGIO MASINI, *Le battaglie che cambiarono il mondo. Da Maratona alla guerra del Golfo*, Milano, Mondadori, 1995, p. 264.

Lo scontro tra i due eserciti fu comunque notevole e le perdite da parte piemontese e francese superiori rispetto a quelle riportate dal campo avverso, che pure subì la sconfitta. Sul terreno di San Martino a dirigere le operazioni militari c'era Vittorio Emanuele in persona e ciò creava negli ufficiali piemontesi il desiderio comprensibile di distinguersi in quella giornata e nelle successive. Tutto ciò spiega lo stato di tensione dei cavalleggeri che, pur inseguendo il nemico, non sono tuttavia risolti a stabilirne il contatto, se non in posizione favorevole. Altre perdite inutili, a cui segua un insuccesso militare sia pure limitato alle dimensioni di una scaramuccia, è quanto bisogna assolutamente evitare. Ciò spiega anche quanto la situazione apparisse delicata e precaria all'ufficiale che comandava quel drappello di soldati. A parte però il "nervosismo" dei militari impegnati in quella ricognizione, ci sono regole generali che non possono essere ignorate, a rigore neanche in una guerra di liberazione.

Nelle operazioni di guerra si distingue tra due diverse condizioni: militari e civili. Il ragazzo che muore sull'albero non è un militare. Della sua morte è dunque responsabile il comandante, il quale deve provvedere a porre in salvo i civili, a cominciare dalle donne e dai bambini. La posizione dell'ufficiale presente al momento dell'incidente è dunque assai delicata e non stupisce che l'episodio apparisse ai testimoni quale fatto saliente di uno scontro a fuoco col nemico conclusosi, come tutto lascia credere in maniera positiva per i soldati piemontesi che, a quanto possiamo capire cercavano gruppi di nemici possibilmente ma non del tutto sicuramente sbandati, che dopo la giornata campale di San Martino, tentassero in disordine di ripiegare verso valle. È certo che le avanguardie dell'esercito piemontese, che si fossero spinte troppo avanti nella marcia, rischiavano però di essere sopraffatte da un nutrito concentrazione di forze nemiche. Di qui la necessità di usare prudenza nell'avvicinare gli austriaci. Alla prova dei fatti, l'operazione fu evidentemente coronata da successo, anche se essa aveva comportato, fra l'altro, la perdita di un coraggioso civile che si era offerto di collaborare con i militari. L'aspetto difficile della versione ufficiale era nell'età del volontario, il quale non aveva indosso neanche un berretto o un fazzoletto tricolore a dire che fosse dalla

parte dei piemontesi. Qui il narratore ci aiuta, alzando forse involontariamente un velo su tante ipocrisie. La bandiera tricolore che copre il corpo del ragazzo e che troviamo all'inizio del racconto, quasi sfondo, ma per noi troppo remoto di un'ideale difficile e complesso, assolve alla fine al compito di giustificare il fatto che un ragazzo di dodici anni, credibilmente analfabeta e che nulla sapeva di piemontesi, libertà e Italia accettasse per gioco di fare da vedetta e che in questo gioco trovasse la morte.

In quell'occasione qualcuno avrà pure richiesto all'ufficiale se avesse spiegato al bambino quale pericolo corresse nella posizione in cui si trovava. Ma l'età e l'intelligenza del ragazzo fanno pensare che da solo egli si rendesse conto di come stessero le cose. E' vero che l'ordine di salire sul frassino glielo aveva dato lui, ma il ragazzo era animato dal sacro fuoco della causa nazionale e, sebbene digiuno da tre giorni (tanto tempo è trascorso da che non ha più visto gli Austriaci e credibilmente i compaesani), si arrampicò *come un gatto*. Il sospetto che per invogliarlo a tanto l'ufficiale desse almeno una presa di tabacco o un paio di soldi è forte, ma questo avrebbe messo in discussione l'entusiasmo genuino del ragazzo e soprattutto la sua ostinazione nel voler stare sull'albero. Chi fa certe cose per un compenso, usa guardarsi la salute e non tarda ad obbedire a un comando che è incoraggiamento a porsi in salvo. Oltretutto, come anche il sergente provvidenzialmente presente sia al caso che alla deposizione, ha potuto constatare, ben due pallottole ammonitrici avevano fischiato tra le chiome dell'albero prima che giungesse l'altra fatale...Uomo avvisato...

Aveva l'ufficiale invitato il ragazzo a scendere dall'albero? Certamente! E qui le tre volte sono davvero canoniche e tali da scagionare da ogni responsabilità l'intraprendente ufficiale, che sicuramente nel disporre gli onori di guerra per il giovane soldato, sentì di pagargli un debito di riconoscenza. Alla memoria!

**«Io parlo per ver dire»<sup>1</sup>:  
tra «memoria storica» e «memoria selettiva»  
dei memorialisti italiani dell'Ottocento**

«Non c'è, in un'autobiografia, dichiarazione più scontata e prevedibile di quella che professa la veridicità degli eventi narrati. Il riconoscimento della propria sincerità è una specie di passaporto da esibire immancabilmente alla frontiera di ogni racconto dell'io. Possono variare le argomentazioni con cui si certifica l'attendibilità piena della narrazione, ma mai viene meno la sottolineatura della veridicità»<sup>2</sup>: scrive così Andrea Battistini nel suo saggio sul rapporto verità-menzogna nella scrittura autobiografica, per concludere poi: «Alla fine, niente è più veritiero della menzogna, e le autobiografie, in quanto ricolme di bugie, danno ragione a quanti le ritengono i documenti più autentici per scoprire i segreti più nascosti di un individuo»<sup>3</sup>.

Come mai il concetto del vero, nei testi autobiografici, nelle memorie italiane pubblicate nell'Ottocento (e ce ne sono più di una sessantina) risulta di primaria importanza? Non dimentichiamo che la maggior parte dei testi in prima persona furono pubblicati quando l'unità d'Italia era ormai realizzata...

L'autobiografia moderna (quella che si afferma a partire dai primi dell'Ottocento) nasce soltanto con l'affermarsi della soggettività in opposizione alla totalità teologico-medievale, e vi contribuisce indubbiamente il confermarsi dell'individualismo in quanto maniera di vivere ed operare della giovane

---

\* Università di Varsavia (*Uniwersytet Warszawski*).

<sup>1</sup> GIOVANNI ARRIVABENE, *Un'epoca della mia vita*, Mantova, Ed. Eredi Segno, 1874, p. 5.

<sup>2</sup> ANDREA BATTISTINI *L'io autobiografico tra professione di veridicità e menzogne della scrittura autobiografica*, in: «Revue des études italiennes», XLI (1995), 1-4, p. 37.

<sup>3</sup> *Ibid.*

generazione. Si ha pertanto a che fare con una certa codificazione dell'«io», incisa nei programmi letterari degli autobiografi-letterati della generazione post-rousseauiana e postalfieriana. Franco Fido<sup>4</sup> nel suo saggio critico intitolato *Topoi memorialistici e costituzione del genere autobiografico fra Sette e Ottocento* constata che negli anni Trenta dell'Ottocento l'autobiografia raggiunge uno status commerciale mai registrato prima ma al contempo sembra colpita da una crisi, causata forse da un eccessivo peso di responsabilità, intesa come espressione di «verità» talmente profonda da scoraggiare l'autore stesso, e da distoglierlo dall'intento di proseguire, sia per debolezza fisica che, ancora più di frequente, sia per una debolezza del carattere. Ad ogni modo, il Vero era onnipresente, sia come parola d'ordine lanciato dagli illuministi ossessionati (nel senso positivo della parola) dal razionalismo, sia come principio di base dei romantici, sia, in un'epoca successive, come Vero professato in una direzione più metafisica e impercettibile scientificamente.

Giuseppe Mazzini nelle sue *Note autobiografiche* pone programmaticamente in primo piano il Vero: «Il Vero è uno che domina tutte quante le manifestazioni della Vita. Ad ogni stadio dell'educazione dell'Umanità o d'una sola nazione presiede un pensiero sociale che rappresenta il grado di Progresso da compiersi»<sup>5</sup>; la consapevolezza di essere chiamati ad una missione prevale su ogni altro obiettivo, la memoria storica dà peso al messaggio trasmesso ai posteri, per inchiodarsi fissa nella memoria collettiva:

Andrò bensì frammezzando agli scritti alcuni ricordi di cose ch'io vidi e d'uomini ch'io conobbi giovevoli a far meglio intendere il moto Europeo dell'ultimo terzo di secolo, ed anche qualche reminiscenza mia personale. La mia voce fu spesso la voce di molti: eco di pensiero collettivo dei nostri giovani [...]. S'essa ha valore, è quello di documento storico; e ogni cosa che riesca a crescergli evidenza e mostrarne l'ultima connessione colle vere tendenze italiane, può tornar utile quando che sia. Forse, interrogando le sorgenti del moto, i miei fratelli di Patria

---

<sup>4</sup> Cfr. FRANCO FIDO, *Topoi memorialistici e costituzione del genere autobiografico fra Sette e Ottocento*, in ID., *Interpretazione e autobiografia*, Genova, Marietti, 1990.

<sup>5</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Note autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 79.

intenderanno più agevolmente e men tardi, quali sieno gli errori e i travimenti di oggi<sup>6</sup>.

Resterebbe quindi da chiedersi sul significato profondo di quel «Vero» nel corso del lungo e faticoso cammino degli italiani verso il confermarsi della propria identità sia politica che culturale... Gli autobiografi dell'Ottocento, in maggior parte uomini illustri: letterati, artisti, politici contribuirono senz'alcun dubbio all'affermarsi del vero storico, dell'ethos del Risorgimento nella memoria collettiva.

Il romanticismo italiano portò un'aria di conciliazione dei concetti letterari, nonostante le fervide polemiche con i classicisti. E quindi sta nel vero Paolo Quaglia quando puntualizza i tratti caratteristici del romanticismo italiano:

Nel romanticismo latino il motivo dominante è quello del vero, anche se non mancano le celebrazioni della fantasia. Ai romantici non interessa naturalmente il vero "tipico" dei classicisti, la rappresentazione cioè di aspetti e caratteri costanti nell'uomo in genere, ma il vero "caratteristico", ritrarre cioè situazioni e individui concreti colti in un dato tempo e in un dato luogo. Questo spiega la grande fortuna degli argomenti tratti dalla storia, resi in un certo senso più veri dal loro essere realmente accaduti nel passato<sup>7</sup>.

Recentemente la critica italiana rileva l'importanza della scrittura autobiografica dell'Ottocento in quanto parte integrante del patrimonio della narrativa di carattere politico-sociale. Raramente quel vasto fenomeno autobiografico (a pensarci bene una settantina di opere tra memorie storiche, e autobiografie *par excellence* e diari) viene inserito nell'ambito dei generi letterari più sfruttati in quell'epoca. I commenti di solito si circoscrivono allo scopo educativo e civile di quella scrittura prescindendo dai valori storici e letterari. L'io dell'autobiografo, pur sempre presente nel testo, scompare del tutto da questi commenti.

In un saggio critico Mario Barengi, trattando delle autobiografie tra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento, al pari di altri critici definisce in termini generali il perché della scrittura autobiografica:

---

<sup>6</sup> Ivi, pp. XIX-XX.

<sup>7</sup> PAOLO QUAGLIA, *Invito a conoscere il romanticismo*, Milano, Mursia, 1987, p. 16.

L'atto di confessarsi comporta una speciale tensione fra l'io e l'uditorio, che scaturisce dall'impegno polemico e critico rivolto contro ambedue: una carica aggressiva e demistificatoria, capace di investire la coscienza del soggetto che si confessa, non meno che le false credenze dell'opinione pubblica. Il conflitto tra verità e menzogna viene portato al cospetto della collettività in quanto agisce (o ha agito) anche nell'intimità dell'animo<sup>8</sup>.

Puntando sull'aspetto essenziale della scrittura autobiografica nell'epoca del romanticismo italiano, la studiosa Angelica Forti-Lewis ricorda il fatto ben noto che sulla Penisola nessuno dei grandi dell'epoca creò romanzi poetici alla Schlegel, e che la massima espressione romantica sono romanzi storici alla Manzoni. Costata:

I concetti di *vero* sia da un punto di vista storico che personale, vengono quindi trasposti pari pari anche nel memorialismo, e l'autobiografia italiana di quel periodo risente alcune caratteristiche fondamentali assai facili da immaginare. Il tipico autobiografo ottocentesco è infatti generalmente di origine borghese, impegnato a fondo nella Carboneria e, più tardi, nella vita politica del suo paese, moralista ed educatore dai principi spesso inflessibilmente austeri, estremamente preoccupato della propria veridicità che, nel contesto politico e sociale perde i suoi connotati di ricerca interiore, e diventa sempre più collettiva e estroversa<sup>9</sup>.

In effetti, Silvio Pellico suggerisce che sono state la Religione e la Filosofia a spingerlo alle riflessioni contenute ne *Le mie prigioni*, pronunciandosi nettamente contro «la pusillanimità, la perfidia, ogni morale degradamento»; il già menzionato nel titolo conte Giovanni Arrivabene (1787-1873) introduce come motto le parole di Petrarca «o parlo per ver dire» ma si astiene da ogni commento di carattere moralistico e spiega la decisione di stendere le proprie memorie con la volontà di rivelare la verità su se stesso dopo aver trascorso tanti anni in esilio.

Tra i condannati durante i processi degli anni Venti, anche il noto politico milanese, Federico Confalonieri (1785-1846), rivolgendosi alla moglie, conferma di «aver raggiunto la verità», mentre il suo allievo in fatto di cospirazione, Giorgio

---

<sup>8</sup> MARIO BARENGHI, *Vite, confessioni, memorie*, in *Manuale di letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. III, 1995, p. 558.

<sup>9</sup> ANGELICA FORTI-LEVIS, *Italia autobiografica*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 12.

Pallavicino (1796-1878) sceglie un tono autoironico, privo di qualsiasi moralismo, con l'intento di invogliare i lettori ad interessarsi delle sue memorie<sup>10</sup>, dopo aver premesso di svelare la verità sulla propria vita contraddicendo le « menzogne » dei *Mémoires* di Alexandre Andryane (1797-1863). Si tratta quindi di un testo fortemente polemico, classico esempio di una “memoria selettiva”.

Il bisogno di rendere nota la ‘verità’ sui fatti propri è avvertito pure da Cesare Balbo (1789-1853) nell'autobiografia mai data alle stampe: «Parecchie volte mi furono domandate notizie sulla vita mia. Non è meraviglia, ora che il molteplicarsi delle pubblicazioni ha fatto scendere la curiosità d'in su gli uomini grandi in sui minori. Io ricusai per pigrizia, sentendomi stringere il cuore nel riandare i fatti miei, dolorosi molti e poveri tutti di risultato»<sup>11</sup>. Balbo, collocandosi tra i “minori”, dimostra una falsa modestia celata dietro la constatazione di voler rendere noti i fatti vissuti «ad amici e figliuoli» in primo luogo. Abbiamo pertanto a che fare con uno dei tanti testi personali scritti *pro memoria*, in cui lo schierarsi da parte delle persone mediocri segna già la falsità del punto di partenza...

Oltre che ai «figliuoli», si rivolge «agl'indifferenti» cioè al potenziale pubblico nelle cui mani si affida con la sua «verità» – individuale, beninteso – che ha da trasmettere:

Se avrò vita e tempo, e massime se ne avessi occasione o necessità, le estenderò forse un dì, in tutto o in parte, per gli amici ed i figliuoli. Se no, desidero che servano queste ad essi pure. Perciò le estendo alquanto più che non sarebbe stato necessario agl'indifferenti, pensando che questi stessi se hanno amore ed intenzioni di “verità”, ameranno conoscerla meglio, anche a costo di una cinquantina di pagine e d'un'ora di lettura in più. E conosciutala, faccian essi poi

---

<sup>10</sup>GIORGIO PALLAVICINO, *Memorie*, Torino, Loescher, vol. I (1796-1848), 1882, p. XI: «Lettore mio, non aspettarti da me un libro; ché io non t'offro un libro; ma, vecchio qual sono – m'accosto alla settantina ed anche un po' rimbambito [...] io intendo in quest'ultimo periodo della mia vita annoiare senza pietà il mio prossimo chiacchierando; consuetudine antica della vecchiaia. Il catechismo insegna essere sotto meritorio il sopportare pazientemente le persone moleste. Oggi, per tua sventura, hai trovato in me una persona molesta. Vuoi tu andare in paradiso?... Andarci dormendo? Eccoti la strada: leggi le mie *Memorie*».

<sup>11</sup> ERCOLE RICOTTI, *Della vita e degli scritti di Cesare Balbo*, Firenze, Le Monnier, 1856, p. 331.

<sup>12</sup> *Ibid.*

gli estratti, i giudizi, a piacimento secondo le convenienze e l'opinioni di ciascuno<sup>12</sup>.

Alcuni autobiografi, uomini di cultura e politici come Angelo Brofferio (1802-1866), al pari di Balbo con un pizzico di falsa modestia si considerano abbastanza importanti da trasmettere ciò che la memoria storica, a volte in conflitto con la memoria selettiva, suggerisce loro di svelare al vasto pubblico: «Non è per trasmettere ai posteri le mie vicende ch'io prendo a scrivere dei miei tempi. Non ho la vanità di credere che io vincerò l'oblio della tomba; e se lo credessi, ho tanto imparato a conoscere la vita, a giudicare gli uomini, che non vorrei darmi il più piccolo fastidio per campare un'ora di più sopra la terra. [...] Volersi riprodurre oltre il sepolcro nella memoria dei nascituri, sarà forse in alcuni onorato proposito; nei più è frivola iattanza o codarda paura»<sup>13</sup> e continua: «Oh! perché scrivo io dunque? ... Scrivo perché, contristato da molti dolori, sotto il peso di molti disinganni, ho d'uopo di aria e di luce, due cose che per me non esistono più fuorché nelle amabili ricreazioni della mente; scrivo perché nello stesso modo che il baco da seta non può evitare il bozzolo in cui si seppellisce, e la farfalla dee per suprema fatalità accostarsi al lume della candela a cui si abbruccia viva, io, povero operaio di intelligenza, non posso fare a meno di consumarmi pensando e scrivendo»<sup>14</sup>.

Brofferio svolgendo un ruolo di primo piano nella vita culturale di Torino del primo Ottocento, e dal 1848 in poi, attivo come uomo politico di estremo sinistra, si considera autorizzato a rappresentare la sua generazione:

E poiché ho avuto qualche parte a quel poco di rumore letterario e politico che si è fatto nel mio piccolo paese, chissà, o lettori, che nelle mie allucinazioni non riconosciate le vostre; e nelle cose, nelle persone, nella età, nelle vicende in cui ci siamo trovati insieme a tribolare per più di mezzo secolo, che sa che non vi sembri di avere dinanzi uno specchio, e di ravvisare molti dei vostri pensieri [...] e del vostro atto finale di rassegnazione: ultimo atto dell'uomo il quale finisce

---

<sup>13</sup>ANGELO BROFFERIO, *I miei tempi*, Torino, Streglio, vol. I, 1902, p. 2.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>15</sup> *Ibid.*

per accorgersi, sempre troppo tardi, di non essere altro quaggiù che inconsapevole strumento di una terribile potenza che non vuole essere conosciuta né integrata<sup>15</sup>.

Brofferio, comunque, fornisce un testo prezioso in cui, quasi nella chiave lejeuniana del *Je est un autre*, prende distanza da se stesso, interpreta i fatti ed il proprio operato, soccorso dalla memoria storica nel trasmettere messaggi sovratemporali alle future generazioni, mentre la memoria selettiva lo salva dai giudizi troppo severi che, un giorno scomparso, non sarebbe più in grado di smentire...

Per il generale Guglielmo Pepe (1783-1855), il quale, come l'autore summenzionato de *I miei tempi*, afferma di non aspirare agli onori e alla gloria – il che, nel contesto della sua carriera militare e dei suoi sacrifici per la patria, appare una constatazione priva di falsa modestia –, l'obiettivo di pubblicare le proprie memorie sarebbe in primo luogo quello informativo, sotto il cui velo si nasconderebbe un obiettivo pedagogico:

L'umiliante servaggio sotto cui geme l'Italia, fatto più intollerabile della rimembranza della sua passata grandezza, m'ispirò fin dai più teneri anni quel patriottismo perseverante e sfortunato, che fu il motore di tutti gli atti della mia vita, e che, quando non mi venne più dato di trattar le pro della mia patria, mi spinse a scrivere e non di esaltare me stesso, ma di rintuzzar le calunnie, con le quali sparsero grave disdoro sugli abitanti del mezzogiorno d'Italia, gli stranieri per ignoranza, e alcuni sciagurati indigeni per velare i propri falli<sup>16</sup>.

Pepe tuttavia come narratore dei suoi tempi e delle vicende in cui ebbe modo di partecipare attivamente nei suoi scritti autobiografici si rivela un relatore pienamente affidabile. Numerosi studiosi del Risorgimento attinsero ai suoi testi per completare le ricerche su quelle fasi della lotta nazionale per l'indipendenza in cui il bravo generale appare come eroe di primissimo piano.

Un patriota napoletano, ben più giovane di Guglielmo Pepe, Giuseppe Ricciardi (1808-1882), al pari di Brofferio nega che fosse la brama dell'approvazione generale a spingerlo a raccontare i fatti suoi, bensì «d'utile» –

---

<sup>16</sup> GUGLIELMO PEPE, *Memorie*, Parigi, Baudry, 1849, p. III.

uno dei principi del “romanticismo civile” italiano, quello stesso «utile» che domina nelle riflessioni sugli obiettivi della scrittura personale degli uomini del Risorgimento: «Non una soverchia opinion di me stesso, non desiderio di fama, non vanità sciocca mi muovono a publicar queste carte, ma solo speranza che d'alcun utile possa riuscire il narrare la vita di tale, che molto meditò, molto vide e di molti dolori fu segno»<sup>17</sup>.

Si pronuncia sul concetto del «vero» e del «giusto» e si definisce «ribelle» nella sua autobiografia, e in nome del vero e del giusto considera indispensabile tramandare ai posteri la testimonianza dei suoi patimenti per render noti i soprusi dei «potenti», verso cui nutre l'avversione ancora dopo tanto tempo: «A chi poi chiedesse il perché del titolo di *ribelle*, [...], risponderai averlo assunto per questa ragion semplicissima, che tutta la mia vita fu una lotta continua con ciò che il volgo denomina *autorità*, ed io chiamo *oppressione*. La voce *ribelle* suona per me *difensore animoso della giustizia e del vero*»<sup>18</sup>. Si è di fronte ad un'autopresentazione in veste di patriota e uomo che ha i suoi meriti nella costruzione della nuova realtà ed identità italiana.

Massimo D'Azeglio si presenta quale figura dominante tra la schiera degli autobiografi italiani dell'Ottocento; i suoi *Ricordi* costituiscono un testo chiave nel vasto quadro di quel genere autobiografico in Italia, e sono pertanto quasi un testo modello. Nell'invocazione al Lettore che al pari del famoso suocero considera il giudice supremo del messaggio morale che scaturisce dal racconto personale, l'aspetto dell'«utile» risulta logicamente di primaria importanza: «Ora, dunque, onde rendere utile altrui, e più di tutti alla nuova generazione l'opera mia, ecco in qual modo ho pensato ordinarla e dividerla»<sup>19</sup>. E in seguito, prima di concludere l'invocazione al lettore, D'Azeglio riconcretizza il suo atteggiamento da “vecchio moralista”, che gli sembra proprio quello più adatto per un autobiografo: La prosa come la poesia dovevano «istruire e dilettere» secondo il precetto formulato sia da Manzoni che da altri letterati e teorici romantici.

La stessa idea, di scrivere *pro memoria* delle future generazioni traspare dall'introduzione alle *Memorie* di un altro patriota napoletano, Carlo De Angelis:

---

<sup>17</sup> GIUSEPPE RICCIARDI, *Memorie di un ribelle*, Milano, Battezzati, 1884, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Firenze, Barbera, 1867, pp.1-2

Vi siano ricordo di quanto accadde a me ed agli amatissimi fratelli miei, che passammo la più bella parte della nostra vita in una continuazione di traversie, di disinganni, di dolori, frammisti a passeggiere soddisfazioni ed a pochi piaceri. Vagliatele pel loro giusto valore; e son certo che più di ogni altro consiglio vi varrà la lezione di una serie di mali derivati da una lunga, profonda e nobile vocazione<sup>20</sup>.

Con l'ultimo augurio, che allude ad una vocazione al martirio, l'autore induce a riflettere sulla sua vita passata in varie prigioni napoletane, una vita completamente dedicata all'idea della libertà della patria e dei diritti democratici.

Al figlio viene dedicata anche l'autobiografia di Leonetto Cipriani (1812-1888), il quale scrive le sue *Avventure della vita*<sup>21</sup> perché gli siano «d'insegnamento» ma ovviamente non si limita alla sola formazione del carattere del figlio: l'insegnamento rivolto al figlio assume una portata ben più vasta tenendo conto del fatto che «pubblico è ciò che si lascia scritto», come afferma l'autore stesso. E infatti Cipriani, con alle spalle una lunga esperienza sia in campo di politica che in campo economico (con attività legate allo sviluppo dell'agricoltura della Toscana e investimenti nelle piantaggioni nel Sudamerica), ebbe modo di raccontare ai lettori, ricorrendo ai documenti, una parentesi della vita della sua famiglia sullo sfondo della vita politica ed economica dei suoi tempi in modo realistico ed affidabile, d'altra parte anche denso di significati sovratemporali impregnati dai miti romantici...

Marco Minghetti (1818-1886), protagonista dell'impresa militare del Risorgimento, ma anche uomo politico con diverse cariche ministeriali, spiegando il perché dei suoi *Ricordi* fa presente anch'egli ai lettori di aver partecipato ai grandi avvenimenti politici e tende soprattutto a mettere in luce «il vero storico» al pari di altri autobiografi e memorialisti ottocenteschi: «per siffatti motivi mi sono deliberato a scrivere questi ricordi, affinché essi servano come materiali a chi vorrà fare la storia dell'Italia nel secolo presente. E ciò che mi vi induce anco

---

<sup>20</sup> CARLO DE ANGELIS, *Memorie*, Roma, Soc. Ed. Dante Alighieri, 1908, p.2

<sup>21</sup> LEONETTO CIPRIANI, *Le avventure della mia vita*, Bologna, Zanichelli, 1934, p.1.

maggiormente, si è che mi sento, e certo parmi, scevro da ogni parziale affetto che offuschi la verità»<sup>22</sup>.

Come provano le premesse finora citate, il «vero» rimane il concetto fondamentale per ogni narrazione autobiografica. I grandi protagonisti degli eventi politici o culturali dell'epoca rinnegano la menzogna, rifiutando di tingere di rosa quella fetta della vita che risulterebbe in bianco e nero. Ossessionati dal «vero» storicamente apprezzabile, gli uomini illustri fingono di celarsi dietro l'edificio glorioso dei tempi vissuti, di vicende ben più importanti della loro vita privata. Non sempre raggiungono lo scopo e, apparentemente assenti, fanno sentire la propria presenza attraverso i commenti ai fatti, attraverso quel moralismo individuabile in quasi tutte le opere italiane dell'epoca. Nel testo la memoria, che come dice Giusti a volte «falla», il verbo «ricordare» è all'ordine del giorno. Così l'io narrante prende le sue distanze dall'io narrato collocandolo in un'altra sfera temporale, e quindi in un'altra realtà.

Il «vero» e il «giusto» si rivelano due concetti principali anche per la narrazione storica di Luigi Carlo Farini (1812-1886) nella premessa allo *Stato romano dall'anno 1815 al 1850*, dedicata al suo amico intimo Massimo D'Azeglio. Farini, uomo politico che svolse un ruolo di primo piano nelle vicende degli Stati pontifici negli anni 1830-1849, rimane tuttavia convinto di essere maggiormente oggettivo poiché non voleva tacere quel che nella storia da lui delineata ci fosse stato di brutto e di deplorabile. A un primo sguardo l'obiettivo delle sue memorie storiche risulta identico a quello di altri autobiografi-politici già citati:

Vollì giudicare i casi occorsi e gli uomini vivi senza riguardo né alle corti, né ai conventicoli; sembrandomi che se oggi per rispetto ai vincitori, domani per carità ai vinti, gli scrittori dovessero tenere modi temperati per forma. [...] Giudicando colla mia coscienza e non con quella delle fazioni cadute o delle risorte, ho voluto esporre tutto ciò che mi pareva giusto e vero<sup>23</sup>.

Immergendosi nella lettura del suo testo, che ha l'aspetto di un vasto opuscolo storico, si ha l'impressione che Farini sia riuscito a mantenere la promessa dell'obiettività. Intanto, negli spazi dedicati alle fazioni politiche

---

<sup>23</sup> LUIGI CARLO FARINI, *Lo stato romano dall'anno 1815 al 1850*, Firenze, Le Monnier, vol. I., 1853, p. 1.

avversarie il tono polemico (per non dire la critica aspra e a volte neanche ben argomentata) lascia trapelare la presenza dell'io in ogni riga, e suggerisce che il narratore non sia riuscito a mantenere l'oggettività. Da un lato si ha una piena affidabilità in quanto presentazione delle vicende storiche, dall'altro un commento personale che il politico non scarta, anzi, di cui sembra pienamente consapevole: una contraddizione, quindi, romanticamente esplicita ed eloquente...

«Il giusto, il ver, la libertà sospiro» – così inizia il prologo del famoso libro di memorie scritto da mons. Luigi Martini come una cronaca dei suoi incontri con gli incarcerati nella Fortezza di Mantova negli anni 1851-55. Luigi Martini veniva a dare l'ultimo conforto a una decina di detenuti politici, condannati a morte, prima dell'esecuzione della sentenza. Esposta ad una prova durissima la sua resistenza psichica, non riuscì a mantere il segreto della confessione, pur consapevole di operare a dispetto dell'insegnamento della Chiesa di cui un tempo si era fatto volontariamente servitore. Egli lo sottolinea nella prefazione adoperando il termine «confessare»: «Confesso di essere italiano anch'io, ma confesso insieme di essere cattolico e di riputare mia gloria il professare la fede della Chiesa cattolica»<sup>24</sup>. Nell'*Introduzione*, sottolinea la necessità di far conoscere, anzi di sottrarre all'oblio, le sofferenze dei martiri morti per la libertà, nonché di smentire le false notizie diffuse dai «potenti» per mettere a fuoco la realtà di quei tempi orrendi: «E per quale motivo non dovrei essere verace nella mia narrazione se la verità è il primo dovere di chi scrive e stampa?»<sup>25</sup> Se rifiuta di «mentire per paura di dispiacere ai potenti» non intende nemmeno «provocare rancori e dissidio tra i cittadini, o di andar incontro a vessazioni e censure» e né gli interessa se la sua narrazione potrà danneggiarlo, giacché a sessant'anni non ci si attende più tanto dalla vita.

In tutti gli esempi finora citati nei testi autobiografici opera in primo luogo la memoria storica, il principio di onestà nei confronti di chi leggerà il testo, la memoria «selettiva» fa ridurre al minimo, in quegli eroi del Risorgimento, il campo di vita privata in quei tempi in cui il pubblico, il nazionale, prevaleva

---

<sup>24</sup> LUIGI MARTINI, *Il confortatorio di Mantova negli anni 1851-52-53-55*, Mantova, Ed. del Comune di Mantova, 1955, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibid.*

sull'individuale, sul privato, quindi una situazione autobiografica estremamente diversa da quella tipica dei tempi nostri. Ma, come lo sottolinea giustamente Jacques Borel, uno degli studiosi del genere autobiografico, a proposito dello scrittore-autobiografo (e noi estenderemo questo giudizio a tutti gli uomini - anche le donne, beninteso - colti, consapevoli dell'importanza psicologica di esercitare la propria autocoscienza): «Il est vrai que cette recherche de soi-même, est, chez l'écrivain mu par le *souci de sincérité*, recherche inquiète ou nostalgique d'une unité qu'il soupçonne, qu'il postule sans pouvoir la découvrir, sans pouvoir s'y réduire ou coïncider avec elle, et dont il espère, par un invincible paradoxe, qu'elle se réalisera»<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> JACQUES BOREL, *Problèmes de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1971, p. 87.

## L'itinerario veneziano di Giuseppe Sabalich

Sarebbe impossibile presentare in queste poche pagine l'intera attività letteraria di Giuseppe Sabalich – scrittore, poeta, drammaturgo, critico, giornalista, cronista – la cui opera più importante, *Cronistoria aneddotica del Teatro Nobile di Zara (1781-1881)*, secondo il giornalista croato Ennio Stipčević, merita di esser tradotta e di entrare nel patrimonio culturale nazionale<sup>1</sup>.

Giuseppe Sabalich, nato a Zara il 13 febbraio 1856 e morto nella sua città natale il 13 settembre 1928, è uno tra i più noti intellettuali zaratini che scrive in italiano a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Svolge la sua attività letteraria quando la lingua croata cominciava ad essere utilizzata alla pari della lingua italiana; questa, infatti, aveva goduto di un lungo periodo di predominanza assoluta in Dalmazia. Oltre a occuparsi di storia, d'archeologia e di storia dell'arte, il Sabalich si dedica anche al suo grande amore: il teatro. Scrive drammi, commedie, monologhi, atti unici e critiche teatrali. Pubblica anche quattro volumi di poesie scritte in lingua e in dialetto; novelle, bozzetti e allo stesso tempo collabora a vari giornali e riviste del tempo.

Quello che sembra importante porre in rilievo è l'identità duplice di questo scrittore zaratino-veneziano<sup>2</sup>, la quale si profila spesso in molte sue opere. Quest'aspetto sarà sempre considerato nell'analisi testuale della raccolta *Acquarelli veneziani*<sup>3</sup>, un volume di 44 sonetti dedicati a Venezia, la città dove il

---

\* Università di Zara (*Sveučilište u Zadru*), Croazia.

<sup>1</sup> Si veda l'articolo *Publika bez libreta* su <http://www.vjesnik.com/Html/1999/12/17/>.

<sup>2</sup> Per la biografia più dettagliata e per lo studio sull'attività letteraria di questo scrittore si veda i volumi di MARCO PERLINI, *Giuseppe Sabalich letterato e storiografo zaratino*, in GIUSEPPE SABALICH, *Le campane zaratine polimetro dialettale in sette parti con illustrazioni storiche*, Trieste, Libero comune di Zara in esilio, 1979, e di NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Talijanski pisci u Zadru pred prvi svjetski rat (1900-1915)*, Rijeka-Fiume, Edit, 1998.

<sup>3</sup> Zara, Woditzka, 1898.

Sabalich trascorse la sua prima infanzia. Anzitutto, bisogna rilevare la preferenza, in un diario di viaggio, per la poesia piuttosto che per la prosa, e l'insolita scelta della forma poetica del sonetto. L'esito di tale scelta riuscì a presentare al lettore una Venezia vista dalle diverse prospettive e sotto variopinte luci<sup>4</sup>. Un altro volume che sembra interessante ed utile per un paragone dettagliato è una raccolta di bozzetti autobiografici intitolato *Chiacchiere Veneziane*<sup>5</sup>.

Oltre ad un profondo sentimento d'affetto per la sua Venezia, in tante pagine delle *Chiacchiere* e in molti versi degli *Acquarelli* si avverte anche un rimpianto nostalgico-malinconico per i tempi passati e per la storia della sua città<sup>6</sup>. Nel sonetto introduttivo *Notte veneziana*, che contrassegna in modo particolare l'inizio di un interessante percorso lagunare, il poeta dipinge il quadro di una solita notte veneziana coperta con un velo di misteri che con i tocchi dell'artista si trasforma in una scena lasciva.

La «Ca' Doro»<sup>7</sup> del primo verso introduce in un'atmosfera di mistero che permane fino all'ultimo verso. Le linee gotiche di quest'edificio («[...] merlato loggion [...]»/ «[...] gotici veroni [...]»/ «[...] le ogive[...]»/ «[...] il traforo»<sup>8</sup>) danno appunto l'impressione di un luogo molto simile a quelli dei romanzi gotici. Dalla seconda strofa fino alla fine si nota un crescendo delle sensazioni: «l'aria tiepida»<sup>9</sup> diventa «la notte calda»<sup>10</sup>.

Le ultime tre strofe sono ricche di allusioni alla vita notturna di Venezia, dove gli amori sensuali e proibiti trovano sfogo nel buio della notte, mentre in sottofondo si odono canzoni «calde e lascive»<sup>11</sup> che caricano l'ambiente ancora di più. Sotto il manto dell'oscurità si scatenano le passioni così che «in un'orgia

---

<sup>4</sup> Per uno studio delle raccolte scritte in dialetto dedicate a Zara, si veda l'articolo di GLORIJA RABAC-ČONDRIĆ, *Il poeta dialettale Giuseppe Sabalich*, in «La Battana», XXXIII (1886), 121, pp. 15-22.

<sup>5</sup> Fabriano, Gentile, 1902.

<sup>6</sup> Questo tema del sentimento nostalgico delle sue due città amate è stato l'oggetto della ricerca nello studio di ŽIVKO NIŽIĆ, *Il sentimento dell'addio nella poesia in vernacolo zaratino di Giuseppe Sabalich (1856-1928)*, in «Quaderni veneti», 29 (1999), pp. 121-143.

<sup>7</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 3.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

d'amor Venezia vive»<sup>12</sup>. Il Sabalich si insinua sottilmente nell'intimità dei «palazzi neri»<sup>13</sup> dove le passioni torbide esplodono e le lenzuola si imbevono di umori:

Hanno profluvii l'acque e blandimenti  
Da le ferriate de i palazzi neri  
Giungon sussurri di baci morenti<sup>14</sup>.

Sembra che nell'ultima strofa una luce illumini l'atmosfera buia dell'intera poesia. Nell'ultimo verso il Sabalich introduce la patrizia che aspetta mentre nel canale scivola una gondola. Questo momento potrebbe essere collegato con una breve storia pubblicata nel giornale zaratino del tempo «La Palestra» e poi ripresa, per ammissione dello stesso autore, in un «modesto libricino»<sup>15</sup>, intitolato *Profili*. Il Sabalich pubblicò vari articoli per numerosi giornali e riviste e le colonne de «La Palestra» furono scritte con lo pseudonimo Pietro di Castelvetro e con lo stesso nome fu pubblicata anche quest'insolita raccolta.

Nella breve storia *Nozze nel mare, leggenda veneziana*<sup>16</sup> il Sabalich ripropone una leggenda che aveva sentito raccontare a Venezia da un vecchio barcaiolo. Il racconto, come anche il sonetto, è pervaso da un sentimento di mistero. In questo caso però, la patrizia ha un nome: si tratta della Procuratessa Loredana, moglie di sua eccellenza Alvise, Cavalier di S. Marco e Procuratore della Serenissima Repubblica Veneta. La trama, che si potrebbe definire «pirandelliana», accenna appena ad un mistero che coinvolgerebbe la nobildonna. Un bigliettino le viene consegnato di nascosto da uno sconosciuto. La sua serva Zanze deve sposarsi il giorno dopo con Beppe, il gondoliere di suo marito, ma i due vengono trovati morti in un canale. Le varie ipotesi sulla loro fine non vengono mai confermate. Questo paragone sembra ancora più evidente dal verso «giungon sussurri di baci morenti»<sup>17</sup> poiché dalla storia si può

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> PIETRO DI CASTELVETRO (GIUSEPPE DIOD. SABALICH), *Profili*, Zara, Woditzka, 1980, p. 3.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>17</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 3

capire che la Procuratessa Loredana nasconde ovviamente un amore segreto; questo sentimento è rivolto al giovane gondoliere Beppe.

C'è una grande somiglianza tra questo scritto e il sonetto numero XXXII intitolato *La gondola della morte*. Anche qui troviamo una situazione dove la morte incombe sui protagonisti, su una patrizia e il suo amante. *Il peccato mortal* si realizza di nuovo sotto un manto di stelle e il gondoliere appare un personaggio immancabile che, come un muto testimone, assiste a tutti gli avvenimenti che accadono nell'oscurità della laguna. La vendetta raggiunge i due che saranno seppelliti nel «Orfano Canal»<sup>18</sup>. L'intreccio amoroso è paragonabile alla situazione in cui si sono trovati Paolo e Francesca poiché «La vendetta de' nobile»<sup>19</sup> raggiunse anche loro.

Nel volume *Chiacchiere veneziane* il poeta compie un viaggio a Torcello, che chiama «Culla fiorita di Venezia antica»<sup>20</sup>. Nel bozzetto *Una gita a Torcello* racconta la sua visita guidata all'isola, una gita che, come dice nell'introduzione, aveva come scopo di «visitare la mia seconda patria»<sup>21</sup>. Sabalich, scrittore di identità duplice, cerca sempre di ricollegarsi ad una delle sue due patrie; in questo bozzetto richiama Venezia, dove fece i suoi primi passi da bambino e dove apprese a parlare. Essendo amatore di storia dell'arte e di storia in generale, lo tormentava il pensiero di non aver ancora esplorato la Venezia artistica e storica. È interessante notare una situazione tipicamente dantesca – il Sabalich come un alunno pone le domande alla sua guida, Nicolò Battaglini, fondatore e Direttore del Museo di Torcello che, come Virgilio, risponde dandogli delle informazioni interessanti. I due visitano l'archivio, il Consiglio, la Cattedrale di Santa Maria e la chiesa di Santa Fosca. Nella descrizione quasi turistica il Sabalich mostra la sua immensa erudizione e il suo vivo interesse per l'archeologia e la storia. Cercando sempre di trovare un nesso tra Zara e Venezia, paragona la cattedrale rotonda alla chiesa di San Donato di Zara.

Al ritorno dall'isola, mentre il sole sta tramontando, lo invade un senso di malinconia e di tristezza per la conclusione di una giornata così piacevole. Il

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 34.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ivi, p. 4.

<sup>21</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Chiacchiere veneziane*, cit., p. 79.

colore dei rii si trasforma da azzurro o topazio in seppia e verde scuro, il che simbolicamente rispecchia il cambiamento del suo stato d'animo. Dall'euforia di un alunno che impara cose nuove passa alla tristezza di chi abbandona involontariamente la propria casa. Paradossalmente grida «Viva Zara!»<sup>22</sup>, come se si trovasse a Zara, il che conferma la difficoltà di districare l'intreccio delle due identità. Nel sonetto *Torcello* descrive invece la vegetazione selvatica e la natura preferendola ad una descrizione dettagliata degli edifici che vi si trovano.

In una serie di sonetti (XI, XIX, XXIII, XXVI, XXX, XXXV) prende spunto dal tramonto e dal far della notte, ponendo al centro, come anche nei bozzetti delle *Chiacchiere*, il colore, senza sfumature, in toni chiari o scuri, accesi o spenti, precisi e nitidi, così vivi che appaiono chiaramente davanti agli occhi del lettore. Ad assumere tali colori sono più spesso il mare<sup>23</sup>, il tramonto e la notte.

Il titolo di questo volume, *Acquarelli veneziani*, si associa alle tessere che costituiscono il mosaico della vita, della storia e del costume di Venezia. In questa raccolta il Sabalich dipinge un acquarello vivace e variopinto, dal suo pennello escono le immagini della Venezia bella e brutta, gentile e cattiva, una Venezia a volte verosimile e a volte favolosa.

Nell'opera di Sabalich l'acquarello può assumere almeno un'altra connotazione: un ampio spettro di colori riflette lo stato d'animo del poeta, il suo entusiasmo, l'abbandono ai pensieri, e molto spesso alla nostalgia per i tempi passati o per i luoghi lasciati. Le poesie *Un tramonto* e *Tramonto dal Lido* offrono buoni esempi di quello spettro di colori a cui si è accennato poco prima. Il Sabalich descrive i luoghi attraverso colori ben definiti usando però anche parole forti che indicano una precisa tonalità di colore. In *Un tramonto*, per esempio, troviamo elencata un'ampia gradazione di colori che indicano la tonalità del sole rispetto alla sua posizione in cielo. L'inizio della prima strofa ha un impatto forte: «L'incendio avvampa [...]»<sup>24</sup>, e le parole riferite al sole

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 108.

<sup>23</sup> Sul mare si veda NEDJELJKA BALIĆ-NIŽIĆ, *Il mare nell'opera letteraria dello zaratino Giuseppe Sabalich (1856-1928)*, in AA.VV., «... e c'è di mezzo il mare». *Lingua, letteratura e cultura marina*, Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I. (Spalato, 23-27 agosto 2000), a cura di Bart Van den Bossche, Michel Bastiaensen e Corinna Salvadori Lonergan, Vol. I, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 411-428.

<sup>24</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 12.

alludono chiaramente alla sua intensa luminosità: «saetta i suoi baglior [...]»/ «da variopinta gamma iridescente»/ «[...] l'ardente rossor [...]».<sup>25</sup> Il bagliore della luce aumenta nella seconda strofa: «Cresce l'incendio [...]»<sup>26</sup>, e le parole indicanti la tonalità sono: «[...] lava incandescente»/ «lancia scintille la fornace ardente»/ «e il fiammante carbon ne'l mar s'imbruna»<sup>27</sup>. La terza strofa denota il diminuire della luminosità:

Digradando, il rossor, lento declina  
In un bagno di porpora e di verde;  
l'acqua, tinta di grigio si fa nera<sup>28</sup>.

Nel *Tramonto dal Lido*, invece, al crescendo dei colori del tramonto si sostituisce sin dall'inizio l'immagine della tranquillità nella laguna.

Il sole (rosso) naviga infocato,  
Lontan, dietro Venezia tutta nera,  
Ne la blanda chiarezza illuminato  
Si tinge il ciel di porpora leggera<sup>29</sup>.

Si crea quindi un'immagine di un rosso non del tutto infuocato («rosso» viene messo tra parentesi come se non fosse più così rilevante). I colori del sole si fanno più chiari e spenti mentre Venezia diventa più scura nel sottofondo. Nella penultima strofa l'incendio si appanna, la luce rossa si stempera e diventa un riflesso sull'acqua di porpora e di viola. Non è forse a caso se queste due poesie vengano messe insieme. Questo quadro di doppio aspetto denota un certo cambiamento nel sentimento del Sabalich. Il primo sonetto esprime forti passioni che corrispondono ai colori infuocati, l'altro invece contiene appena un cenno della contentezza del poeta.

L'ossessione del tramonto e la passione per i colori si avvertono anche nella narrativa. Per esempio nel racconto *In Gondola* delle *Chiacchiere veneziane* il Sabalich si trova davanti ad un tramonto mozzafiato. Riportiamo qui il brano:

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 13.

Il sole al tramonto è una delle più poetiche meraviglie di Venezia. Quell'incendio diffuso, quell'oro incandescente, quegli arcobaleni purissimi, quei fasci di luce luminosi, hanno una potenza sulla fantasia e sul cuore dell'uomo che ei si sente piccolo al cospetto della maestà sconfinata della creazione, al silenzio solenne dei moti dell'universo<sup>30</sup>.

Di nuovo sono i colori a dominare la descrizione del tramonto, e ancora una volta non vengono usati colori definiti ma sostantivi e aggettivi che evocano un cielo rosso simile a quello descritto nelle sopraccitate poesie. È interessante considerare che il Sabalich guardò il tramontare del sole dalle due città da lui amate da prospettive diverse, poiché le due città si trovano sulle sponde opposte dell'Adriatico.

Anche se nei suoi sonetti dominano le immagini belle e magiche, non sono soltanto queste immagini che attirano l'attenzione del Sabalich. Nelle sue poesie non mancano neppure gli aspetti negativi della sua splendida città, soprattutto quelli riferiti all'acqua.

In molti sonetti, sparsi nell'arco dell'intero volume, si ha l'impressione che l'anima del poeta sia pervasa dalla tristezza, e a volte dallo sdegno, e che tutto intorno a lui e nel suo animo travagliato gli sembri buio. I colori diventano opachi e la luce si offusca, il mare non è più limpido e non rispecchia più i riflessi variopinti del sole. L'impressione di Venezia è tutt'altra che preziosa. Nel sonetto numero II, *Un rio*, si ha quasi un elenco di cose ripugnanti che lo infastidiscono. L'atmosfera è cupa, gli aggettivi che ricorrono spesso nelle sue poesie ora sono quasi del tutto assenti. Il canale diventa scuro, «[...] l'acqua limacciosa di stracci e paglia [...]»<sup>31</sup>, la facciata del palazzo in rovina. Tanto che la terzina conclusiva ispira una repulsione totale:

Da le buche, in canal, scendono i ratti,  
Una ragazza ripesca una secchia,  
Immobili galleggiano due gatti<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Chiacchiere veneziane*, cit., pp. 41-42.

<sup>31</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 5.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Il degrado raggiunge il culmine. Sembra che con l'oscurità si scoprano i segreti più disgustosi e che ora Venezia si sia trasformata in una città misteriosa, orrenda e sordida.

Quasi la stessa immagine torna nel sonetto XXIV, *Canale di Murano*. Il quadro è triste e lugubre, diametralmente opposto ai sonetti dedicati alla celebrazione dei bei tramonti veneziani. Riportiamo l'intera poesia:

*Canale di Murano*

Naviga in una luce di berillo  
Su le morte paludi il sol cadente,  
I vapori fiammanti, ad occidente  
Insanguinan le vele e il mar tranquillo.

S'una barcaccia sventola un vessillo  
Ingiallito, da poppa, (eco morente),  
Canta la nenia un pescator, stridente  
Per la prece de i morti erra lo squillo.

Triste è la scena qui: - sopra l'immota  
Maremma algosa, stagna l'acqua nera,  
Gli uccellacci palustri dan la nota

Lugubre; muto brilla a tarda sera  
il fanal del l'immagine devota;  
Urge la febbre, dècima il colèra<sup>33</sup>.

Su tutto il sonetto, sin dall'inizio, incombe la presenza della morte: «eco morente» viene messo tra parentesi e precede il verso a cui si riferisce per anticipare la scena troppo dolorosa ed in un certo modo per mitigarla. Nella terzina conclusiva la presenza della morte diventa più viva e reale, la conclude con la parola «il colera», che, con la parola iniziale «Naviga», forma il messaggio principale dell'intera poesia. Le barche che, nelle altre poesie rappresentano il simbolo orgoglioso di Venezia, ora diventano barcacce, «gli alcioni bianchi»<sup>34</sup> di

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 26.

<sup>34</sup> Ivi, p. 10.

*Notte sul Lido*, per esempio, qui diventano «uccellacci palustri». Anche qui l'acqua perde la sua bellezza trasformandosi in una palude repellente.

In un'altra serie di sonetti, il Sabalich mette insieme i piccoli spezzoni di vita quotidiana dei veneziani. Nella poesia *A Rialto* dipinge «le variopinte folle»<sup>35</sup> al mercato chiassoso; la popolana, il puttino, il Gobbo, il venditor di zolfanelli. Ugualmente in *Al liston* osserva la gente nella loro abituale passeggiata nella Piazza S. Marco. Tra le «gentildonne della vita stretta»<sup>36</sup> e «lustrissimi e abatini in toeletta»<sup>37</sup> sgambettano i colombi – un quadro tipico non solo di Venezia ma anche di Zara e della sua via principale, la Callelarga, e di tante altre città dalmate. Nella *Baruffa* descrive la confusione in un cortile a causa di un litigio tra un ubriaco e un suonatore. Tutta la gente si precipita per assistere allo spettacolo. Nei *Pescatori di Chioggia* disegna un quadro simpatico di tre insoliti pescatori. Uno, seduto sulla barca con la pipa in bocca, si diverte aizzando un cane, l'altro guarda il mare e fiuta tabacco e il terzo sdraiato sulla poppa canta e guarda le ragazze. Nella *Notte del Redentore* descrive il giorno festivo a Venezia. Le barche sono tutte ornate, si canta e si suona, le ragazze sono allegre, «di canti e baci echeggia la laguna / fin che su l'acque non s'affaccia il sole»<sup>38</sup>. In *Di sera, alle Zattere* descrive il movimento del mare al tramonto; le zattere, i sandolini, le gondole, i trabaccoli, i bragozzi che navigano per la laguna colorata dagli ultimi raggi del tramonto.

Tra queste poesie si possono collocare anche quelle in cui è appena accennata la presenza di una donna, mentre solo in *Corpus domini* e in *Rio Terrà* sfiora l'argomento del proprio sentimento verso una ragazza. L'unico sonetto dedicato interamente ad una donna è *Venezianina* dove offre il ritratto sensuale della donna del luogo descrivendo minuziosamente ogni dettaglio del suo corpo in un ordine inconsueto. Comincia dal piede grosso, che dall'antichità viene considerato un simbolo sessuale, poi passa agli occhi ardenti, il viso, il seno ed i fianchi, i capelli, le labbra ed il sorriso. In mezzo alle descrizioni del suo corpo, inserisce anche i versi dedicati al modo in cui è vestita. Il motivo

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 11.

<sup>36</sup> Ivi, p. 8.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Ivi, p. 21.

della bellezza delle popolane appare anche nell'abbozzo *In gondola*<sup>39</sup> delle *Chiacchiere veneziane*.

Nell'ultima serie di sonetti che analizzeremo, Sabalich torna al passato, alla storia di Venezia, rimpiangendo in particolare il declino di Venezia. Nel sonetto *Settecento galante* e in *Alla Fenice*, per esempio, entra nel mondo pariniano dei cicisbei, delle dame vezzeggiate, della nobiltà oziosa prendendosi gioco dei loro modi troppo galanti e artificiosi. Nel *Tramonto storico* vede Venezia addormentata dopo un lungo periodo di lusso, vittorie, feste, complotti, pompa e carnevali. La poesia è pervasa da un sentimento di rimpianto per una storia a volte vergognosa e a volte gloriosa. Il Sabalich mette in rilievo appunto questo suo rimpianto nostalgico ripetendo le frasi del tono nostalgico come se fosse il corvo di E. A. Poe: «non più mori in catene [...]»/ «Non fan eco i Ridotti a i baccanali»/ «[...] più non volteggia / il drappo rosso di San Marco in festa.»/ «Non di arlecchini il Molo rumoreggia»<sup>40</sup>. Nelle *Nozze del mare* dipinge Venezia settecentesca in un giorno di festa; la flotta dogale, le manovre solenni, le cerimonie rituali.

Il volume intero è pieno di riferimenti impliciti ed espliciti, sia al passato personale di Sabalich (l'infanzia, forse il periodo più bello), sia al passato di una delle sue città amate – Venezia. Il suo legame con Zara e con Venezia è così profondo e allo stesso tempo intrecciato, che a volte è difficile capire se parla di una o dell'altra città. Questa sua devozione alle due patrie è presente nella sua prosa e nella sua poesia. Nell'abbozzo *Una gita a Torcello* spiega la ragione della sua visita a Venezia.

Non so se lo dissi. Ero andato a Venezia, non già per *l'Esposizione* o per *l'Otello*, ma per rivedere la mia seconda patria. Venezia, che mi ospitò bambino, le Zattere, ove ho sgranchito i primi passi, il popolino, fra cui appresi a parlare, ad osservare e, un tantino anco, a malignare, ecco il sogno che turbò per oltre vent'anni le mie giornate. L'esservi dimorato dieci anni – inutilmente, poiché di quell'età conservo incancellabili le impressioni e non altro – mi torturava ancor più che il non aver conosciuto Venezia l'artistica, Venezia la storica. Chi

---

<sup>39</sup> Riferendosi alla bellezza delle ragazze di Venezia dice: «Il raro tipo di quella sensualità tanto irresistibile.» in GIUSEPPE SABALICH, *Chiacchiere veneziane*, cit., p. 50.

<sup>40</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 32.

possiede anima di artista può solo giungere all'altezza del mio gaudio psichico. Allora là, in mezzo alla baraonda delle bagnature, dei visitatori, degli artisti, non ci fu verso che'io gittassi due righe sulla carta: - oggi rivolo alla mia Venezia con lo spirito. Veniteci meco!<sup>41</sup>

Nel suo percorso poetico il Sabalich toccò tappe che gli sono rimaste impresse nella mente e nel cuore. Con questo volume volle rendere omaggio alla città dove apprese a parlare e dove fece i suoi primi passi e che rimase sempre «la sua seconda patria». Questo suo itinerario potrebbe quasi paragonarsi con una bella collezione di cartoline, soltanto che comprende anche gli aspetti negativi che in quelle belle raccolte vengono meno. Il suo messaggio poetico potrebbe essere sintetizzato nell'ultimo sonetto intitolato *Viva san Marco* – un inno a Venezia, culla d'arte e di cultura, di gioia, di donne belle e allo stesso tempo è un inno alla Venezia perversa e illusoria, la città che da un'angolazione assume l'aspetto di una signora e dall'altra quello di una dama spudorata. Riportiamo, a conclusione di questo contributo, l'intera poesia:

Sogno di marmo e poesia di stelle,  
Nido di canti e chiarezza di luna,  
Tappeto d'alghe e calma di laguna,  
Gioia di sagre e fumo di frittelle;  
  
Gara di remi e amor di donne belle,  
Museo di santi e di lenon fortuna,  
Patria di dogi e di guerrieri cuna,  
Antro di bari e bolgia di favelle.  
  
Ecco Venezia! Torpida regina!  
Sogno di un giorno e voluttà di cento  
Di due mondi signora e concubina!  
  
Scena de l'evo medio e inferno aperto!  
Di capestri e di maschere spavento!  
Allora... pandemonio, ora...deserto!<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Chiacchiere veneziane*, cit., p. 81.

<sup>42</sup> GIUSEPPE SABALICH, *Acquarelli veneziani*, cit., p. 46.