



Alessandro Manzoni
Nuovi itinerari di lettura, I

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

PERIODICO SEMESTRALE

ANNO II • 2005 • I QUADERNO



S i n e s t e s i e

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ALESSANDRO MANZONI

NUOVI ITINERARI DI LETTURA, I

PERIODICO SEMESTRALE

ANNO III – I QUADERNO

2005

Lim Editrice

SINESTESIE

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico semestrale issn 1721-3509

Fondatore e Direttore scientifico:

Carlo Santoli

(direttorescientifico@rivistasinestesie.it)

Direttore responsabile

Duilio Pacifico

Caporedattore

Alessandra Ottieri

(caporedattore@rivistasinestesie.it)

Redazione

Michele Bianco, Loredana Castori, Domenico Cipriano, Clelia Biondi, Maria De Santis Proja, Gerarda Del Gaiso, Roberta Delli Priscoli, Gianfranco Martana, Fernando Ruocco, Giuseppe Russo, Antonella Santoro

Progetto grafico

Michelangelo Costagliola

Direzione e redazione

presso il centro studi Yuri Grasso, Corso Vittorio Emanuele, 192, 83100 Avellino

info@rivistasinestesie.it

© Associazione internazionale «Sinestesie». Proprietà letteraria. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati. Registrazione presso il tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001.

Per inviare in redazione volumi da recensire, copie di riviste o altro materiale cartaceo occorre far riferimento ad uno dei seguenti indirizzi:

- «Associazione Culturale Sinestesie», casella postale 123, 83100 Avellino
- dott.ssa Alessandra Ottieri, via Giovanni Nicotera, 10 - 80132 Napoli

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

Condizioni d'acquisto e d'abbonamento

- Costo del singolo numero: € 25
- Costo dei numeri arretrati: € 25

- Abbonamento annuo (che comprende due numeri della stessa annata): € 50 (Italia) € 60 (Esteri)

Per sottoscrivere l'abbonamento o per richiedere singoli numeri della rivista occorre effettuare il versamento sul c/c postale 33404500 intestato a: Lim Editrice srl, via di Arsina 296/f – 55100 Lucca, tel. 0583.394464, fax 0583.394469, www.lim.it e-mail: lim@lim.it

Comitato scientifico

Letteratura

- Epifanio Ajello (Università di Salerno)
- Annamaria Andreoli (Università di Potenza)
- Bianca Maria da Rif (Università di Padova)
- Vittorio Gatto (Università L'«Orientale» di Napoli)
- Rosa Giulio (Università di Salerno)
- Alberto Granese (Università di Salerno)
- Lina Iannuzzi (Università di Lecce)
- François Livi (Università di Parigi IV «Sorbonne»)
- Alessandra Ottieri (Università di Napoli «Federico II»)
- Antonio Pietropaoli (Università di Salerno)
- Gilberto Pizzamiglio (Università di Venezia)

Musica

- Bruno Gallotta (Conservatorio «G. Verdi» di Milano)
- Piero Gargiulo (Conservatorio «A. Boito» di Parma)
- Piero Mioli (Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna)
- Agostino Ziino (DAMS, Università Tor Vergata di Roma)

Teatro, Cinema, Arti figurative

- Maria De Santis Proja (Milano)
- Ettore Massarese (Università di Napoli «Federico II»)
- Paolo Puppa (Università di Venezia)
- Matilde Tortora (DAMS, Università di Coimbra)

a Giancarlo Vigorelli

RINGRAZIAMENTI

La direzione della rivista desidera ringraziare per aver contribuito alla pubblicazione di questo numero: Domenico Cipriano, Bianca Maria Da Rif, Maria De Santis Proja, Gerarda Del Gaiso, Lina Iannuzzi, Gianfranco Martana, Enzo Rega, Adriana Romano, Fernando Ruocco, Studio De Santis della Dott.ssa Laura De Santis (Como).

Rivolge un particolare ringraziamento anche al Sac. Dott. Michele Bianco per aver sostenuto la realizzazione editoriale.

Ringrazia infine il caporedattore, Dott.ssa Alessandra Ottieri, per la progettazione del doppio fascicolo e l'accurata revisione dei testi.

SOMMARIO

LETTURE, RILETTURE, CONFRONTI

GIUSEPPE LANGELLA	
<i>La rappresentazione dell'uomo felice. Manzoni, la conversione, l'idillio</i>	9
BRUNO GALLOTTA	
<i>Manzoni e la musica</i>	21
PASQUALE MARZANO	
<i>Appunti di onomastica manzoniana</i>	29
DARIO TOMASELLO	
<i>Se Manzoni fa testo nel romanzo del '900. 'Il Natale 1833'</i> <i>di Mario Pomilio</i>	41
GIUSEPPE RUSSO	
<i>Manzoni e Sienkiewicz: un approccio comparatistico</i>	49
MATILDE TORTORA, VITTORIO MARTINELLI	
<i>Alessandro Manzoni, il cinema, le 'arti visuali'</i>	61
LOREDANA CASTORI	
<i>Il 'Trionfo della libertà' tra Monti e Salfi</i>	73

NOTE SU MANZONI TRAGICO

GIORGIO CAVALLINI	
<i>Postilla (in chiave di tecnica cinematografica)</i> <i>al secondo coro dell'Adelchi'</i>	93
MARA SCOTTO	
<i>Il bianco nell'Adelchi' di Carmelo Bene</i>	99

RECENSIONI

Poesia, narrativa, teatro:

- DANTE MAFFIÀ, *Ultimi versi d'amore* (Ivano Mugnaini); MATTEO ZATTONI, *Il Nemico* (Bianca Maria Da Rif); LINA IANNUZZI, *Sulle tracce di Pitagora. Storie brevi* (Donato Valli). 109

Saggistica:

- GUIDO GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a c. di E. Ajello (Carlo Santoli); PASQUALE MARZANO, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria* (Roberta Yasmine Catalano); JEAN PAUL, *Clavis fichtiana seu ligberiana*, a c. di E. de Conciliis e H. Retzlaff (Michele Bianco). 117

EVENTI

- Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, VI Congresso annuale della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), Firenze, Aula Magna del Rettorato, Aula Grande del Dipartimento di Italianistica, 6-8 giugno 2005 (nota di SERENELLA RICCIARDI). 131

- Libri ricevuti* 135

- Notizie sui collaboratori di questo numero* 141

LETTURE, RILETTURE, CONFRONTI

GIUSEPPE LANGELLA

LA RAPPRESENTAZIONE DELL'UOMO FELICE.
MANZONI, LA CONVERSIONE, L'IDILLIO

Sulla conversione di Manzoni si è molto fantasticato, a partire da notizie dubbie e contraddittorie; comprensibilmente, certo, trattandosi dell'evento centrale della sua vita, ma altrettanto indebitamente, specie se si considera lo stretto riserbo che lo scrittore tenne sempre al riguardo. In particolare, lascia del tutto increduli il famoso (e ahimè fumoso) aneddoto del 'miracolo di San Rocco', in cui si è voluto vedere l'episodio culminante del ritorno di Manzoni alla fede. Lo riportiamo così come lo ha ricostruito Piero Fossi accozzando fonti diverse:

L'episodio avvenne in Parigi il 2 di aprile 1810, il giorno del matrimonio di Napoleone con Maria Luisa [...]. Una folla enorme acclamava l'Imperatore [...]. Fu poi la volta delle musiche e, sull'imbrunire, dei fuochi d'artificio. [...] Ma a questo punto accadde un serio inconveniente. Alcuni fuochi bruciarono malamente, riversandosi con denso fumo verso il pubblico e provocando nell'immensa folla un ondeggiamento [...]. Ora in quella folla che gremiva Place de la Concorde e les Tuilleries si trovavano appunto i giovani sposi Manzoni, che vennero anch'essi trascinati nel vario ondeggiare della moltitudine [...], non riuscirono a tenere il contatto e si trovarono divisi e lontani l'uno dall'altro: di più il poeta nell'atto di vedersi strappata via la moglie dalla corrente della folla ebbe l'impressione che la fragile – ed ai suoi occhi, fragilissima – Enrichetta, soffrisse e venisse come soffocata dalla stretta che l'avvolgeva. [...] Uscito barcollante dalla folla in uno stato di smarrimento e di desolazione venne a trovarsi dinanzi all'Église de S. Roque, che è situata appunto ad uno degli sbocchi delle Tuilleries; e quasi a rifugio del male che gli incombeva, entrò nella chiesa. Qui nella serenità del canto d'una funzione religiosa egli ritrovò un po' di sollievo al fortissimo turbamento, [...] rivolse al Cielo «un'affannosa preghiera», [...] invocando «o Dio, se tu esisti rivelati a me» e nel suo sgomento [...] pregò «fammi ritrovare la mia Enrichetta». A questo punto ci troviamo di fronte al così det-

to Miracolo di San Rocco, o per esser più precisi a quel vivo e luminoso intervento della grazia divina che condusse il poeta al possesso della fede.¹

Se non altro più ingegnosa appare, in confronto, l'ipotesi avanzata dal Bognetti, il quale anticipa al gennaio 1809 la visita fatidica alla chiesa di San Rocco, a pochi passi dall'abitazione parigina di Manzoni, collegandola al pericolo di morte corso dalla primogenita Giulietta, colpita, quando ancora non aveva compiuto il primo mese di vita, da rosolia e afta:

Sull'altare del transetto spicca un'enorme tela che può colpire come una rivelazione. Le guide annotano: «Tableau de Doyen: Guérison du mal des Ardens». Mentre in primo piano giace un mucchio di vinti dall'epidemia – una bimba si aggrappa al cadavere della madre, come nella celebre scena del lazzaretto – al centro del quadro, così da sembrare il vero soggetto, due giovani genitori in atto di implorazione sollevano al cielo una neonata, dal volto acceso dal male. Su quella è discesa la grazia.²

Ma – giusta l'osservazione di persona assolutamente non sospettabile di simpatie mistiche – la discesa della Grazia, «che è il momento decisivo di ogni illuminazione religiosa», «non può essere oggetto di storia».³ Conviene, pertanto, lasciare sepolto nel segreto della coscienza manzoniana il dipanarsi di un dialogo (e di un dibattito) che, stando – come è invece legittimo – alla cronologia esterna della conversione, non dovette essere in ogni caso né pacifico né breve. Questa la scansione: ancora nel 1806, Manzoni aveva reagito scandalizzato alla notizia del crudele cordone sanitario stretto dai parenti dell'Arese attorno al capezzale dell'amico moribondo: «Duolmi amaramente che gli amici non abbiano adito al suo letto, e che invece egli debba aver dinnanzi agli occhi l'orribile figura di un prete».⁴ Il matrimonio con Enrichetta Blondel, di famiglia ginevrina emigrata in Lombardia per esercitarvi l'industria della seta, viene celebrato il 6 febbraio 1808 da un pastore calvinista, giacché – come apprendiamo da una lettera al Fauriel di pochi giorni precedente – «les prêtres ne veulent pas bènir mon mariage a cause de la difference de religion».⁵ Il 23 dicem-

¹ P. FOSSI, *La conversione di Alessandro Manzoni* [1933], La Nuova Italia, Firenze 1974², pp. 44-6. In *Appendice al capitolo III*, pp. 75-8, l'autore raduna tutte le fonti biografiche relative all'episodio.

² G. P. BOGNETTI, *Manzoni giovane*, Guida Editori, Napoli 1977, p. 304.

³ M. SANSONE, *Manzoni francese. 1805-1810: dall'Illuminismo al Romanticismo*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 154.

⁴ Lettera a Giovan Battista Pagani del 14 settembre 1806, in A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a c. di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a c. di D. Isella, Adelphi, Milano 1986, vol. I, p. 27.

⁵ Lettera a Claude Fauriel del 27 gennaio 1808, in *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, a c. di I. Botta, con una Premessa di E. Raimondi, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni,

bre dello stesso anno nasce Giulietta, cui il battesimo verrà amministrato soltanto il 23 agosto 1809, stavolta secondo il rito cattolico, contro la volontà della madre. La quale, però, vinto lo strazio iniziale, acconsente a celebrare nuovamente il matrimonio, previa dispensa papale, il 15 febbraio 1810 davanti a un ministro di Santa Romana Chiesa. Il 22 maggio seguente Enrichetta, opportunamente preparata dall'abate Eustachio Degola, fervido giansenista, abiura solennemente, aderendo alla confessione cattolica. Il ritorno degli sposi all'ovile di Pietro si compie, però, sacramentalmente, solo il 28 agosto, ricorrendo nel calendario dei santi la memoria di un convertito quanto mai illustre come Agostino, con la celebrazione della Penitenza. In mezzo ci sono – sappiamo – gli incoraggiamenti della signora Geymüller, passata a sua volta dal calvinismo al cattolicesimo, i colloqui col conte Somis, magistrato piemontese chiamato da Napoleone a Parigi e assiduo frequentatore, in quel periodo, di casa Manzoni, nonché, naturalmente, le «longues conférences» col Degola.⁶

Ma della storia intima, che è quella che più conta, non ci restano che labili tracce, come quella affidata a una lettera al Fauriel del 21 settembre 1810:

Je vous dirai donc qu'avant tout je me suis occupé de l'objet le plus important en suivant les idées religieuses que Dieu m'a envoyé à Paris, et qu'à mesure que j'ai avancé mon cœur à toujours être plus content et mon esprit plus satisfait.⁷

Se queste parole documentano a posteriori il traguardo raggiunto e semmai il lavoro di consolidamento, altre missive più precoci lasciano poi intravedere, nella forma più discreta, una ricerca *in itinere* appena avviata. Mi riferisco ad alcune citazioni bibliche che compaiono improvvisamente nell'epistolario manzoniano all'indomani del primo matrimonio con Enrichetta. La circostanza, ancorché passata finora inosservata, non può non colpire, perché in precedenza tutti i riferimenti culturali disseminati da Manzoni nella sua corrispondenza appartenevano esclusivamente alla tradizione letteraria. Le prime spigolature si possono eseguire addirittura sulla lettera al Fauriel del 7 marzo 1808, di un mese solo posteriore alla data delle nozze.⁸ Il tema principale di essa – l'invito pressante all'amico perché dia esecuzione alla promessa fatta, raggiungendo la nuova fami-

27), p. 69.

⁶ Poscritto del vescovo dimissionario André Constant alla lettera di Pierre Jean Agier all'abate Eustachio Degola, datata 24 dicembre 1810, in A. MANZONI, *Carteggio. I (1803-1821)* a c. di G. Sforza e G. Gallavresi, Hoepli, Milano 1912, p. 259.

⁷ In *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 143.

⁸ *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, pp. 72-3.

gliola in Italia – risveglia stavolta la memoria religiosa di Manzoni, che scrive, all'inizio, estrapolando dai vangeli, «le temps approche, [...] il faut vous mettre en chemin, *ut impleantur Scripturae*», quindi, assemblando l'*incipit* e l'*excipit* del salmo 69, «venez venez, *veni veni et noli tardare*». Ora, entrambe le citazioni si adattano perfettamente al contesto, ma appaiono nondimeno spie emblematiche della ricerca in corso. Non si vorrebbe peccare di eccessiva sottigliezza, ma è noto che la prima formula ricorre nei vangeli per porre in evidenza l'avverarsi in Cristo di quanto era stato predetto nell'Antico Testamento, e comprovare, quindi, da un lato l'identità del Messia, dall'altro la natura ispirata del Libro Sacro. In Manzoni potrebbe richiamare, se non altro, un'esigenza razionale di certezze, di riscontri, di prove storiche, di conferme alla veridicità della Rivelazione. La seconda, non a caso ripresa più volte nelle antifone liturgiche del tempo d'Avvento, recando, nei modi commossi della preghiera, tutto il senso e quasi l'impazienza di un'attesa, adombra l'invocazione di un soccorso più intimo e personale, quello che una fede matura chiamerebbe Grazia.

Né sfugga, nella medesima lettera, l'espressione «culte de *Dulie*», che riguarda la venerazione dei santi, questione sappiamo quanto controversa tra cattolici e riformati. E si aggiunga, inoltre, per completare la rassegna, l'immagine «*cum fustibus et lanternis*», che ci riporta alla cattura di Gesù nell'orto degli ulivi, inserita un po' più a forza in altra lettera al Fauriel, del 10 novembre 1808.⁹

Questi prelievi costituiscono le prime avvisaglie di un processo che si è già messo in moto e che avrà bisogno di un intero biennio per risolversi in un'adesione piena e decisa al vangelo predicato dalla Chiesa. Quando perciò, a distanza di molti anni, scrivendo il 7 settembre 1842 a Marco Coen, ebreo, che fra tante esitazioni gli aveva manifestato il proposito di convertirsi alla religione cattolica, Manzoni lo esorterà a vincere ogni incertezza e accogliere senz'altro la buona ispirazione ricevuta, parlerà con diretta cognizione di causa, avendo vissuto le medesime dinamiche:

Il Dio de' suoi padri Le ha concesso il dono ineffabile di conoscere il senso e l'adempimento della promessa fatta a loro: Lei sente il dovere di corrispondere a un tal dono; vede benissimo che le difficoltà, le quali potrebbero in qualunque caso esser preponderanti, in questo non son nulla: non Le manca che la risoluzione. Questa, Uno solo la può dare; e la dà infallibilmente a chi desidera e prega; e insieme fa dal canto suo quello che può. Veda adunque (Le parlo con quella libertà che m'è non solo concessa, ma imposta dalla Sua confidenza), veda di non continuare a combattere, quando il Signore Le abbia già dati aiuti sufficienti per vincere. Quelli che Le

⁹ *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 86.

potrebbero ancora essere necessari, son forse preparati in ricompensa al primo sforzo generoso che Lei sia per fare. E chi sa quali nuove grazie son preparate, non solo a Lei, ma a chi è da Lei, con tanta ragione, amato e venerato? Chi sa che Lei non sia il primo chiamato in una famiglia, sulla quale Iddio voglia estendere la sua misericordia? Intanto il dovere d'ubbidire a Lui, Le impone un altro dovere caro e facile: d'essere, in tutto il rimanente, figlio più tenero, più rispettoso, più sottomesso che mai, e di far vedere che non antepone all'autorità paterna, se non quella che n'è l'origine e la consacrazione. In quanto al mondo e ai suoi giudizi, che si può temere attaccandosi a Quello che lo ha vinto? E del rimanente, anche in questo tristo mondo, non saran pochi quelli che, conoscendo il dono di Dio, si rallegheranno di Lei e con Lei. E da questi, (ché sicuramente Lei ne vede molti intorno a sé) potrà fin d'ora aver consigli e coraggio; giacché il Signore ha voluto che la sua forza arrivi spesso a un uomo per mezzo degli altri, e divenga anche strumento e vincolo di carità.¹⁰

Questa lettera, che dipana il travaglio di un'anima, coi suoi impulsi e le sue resistenze, gli sforzi e gli aiuti, la scommessa e le occasioni, getta molta più luce, sulla conversione di Manzoni, di tante testimonianze, ben altrimenti evasive, strettamente catechistiche o romanzate, e comunque indirette, che gli 'agiografi' ottocenteschi del grande scrittore sono riusciti a carpire dalla sua viva voce o ci hanno più spesso tramandato sulla base approssimativa o fantasiosa del 'sentito dire'. La conversione di Manzoni fu, insomma, tutt'altro che un evento bruciante, una folgorazione sulla via di Damasco: piuttosto che a quella di Saulo di Tarso, somiglia al cammino lento e tormentato di Agostino, impegnando tutto l'uomo, cuore e volontà, ma anche cultura e ragione, in un confronto serrato, affrontato con la serietà, la determinazione e la coerenza che contraddistinguono in mezzo a mille l'eccezionale tempra morale di Manzoni. Ma proprio perché questo dibattito interiore si svolge in modo così rigoroso e coinvolgente, la conversione avrà ripercussioni telluriche, anche sui fondamenti culturali del 'sentir e meditar' manzoniano. Avremo presto modo di verificarlo, ma intanto valga a darcene un'idea, sommaria epperò quanto mai incisiva, un altro stralcio epistolare, tratto dalla lettera a Diodata Saluzzo di Roero dell'11 gennaio 1828. La contessa aveva segnalato a Manzoni un giudizio assai lusinghiero dell'abate Lamennais in margine alla recente edizione ventiseptana dei *Promessi Sposi*. La risposta dell'autore è la miglior introduzione alla vita e all'opera del Manzoni convertito; *confessio fidei* e insieme esame di coscienza, è ben degna di comparire, epigrafe ideale, *in limine* al percorso che ci attende:

¹⁰ MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. II, p. 245.

Vi è in quell'articolo una lode magnifica, che mi confonde e mi spaventa, *il est religieux, et catholique jusqu'au fond de l'âme*. Egli è vero, che l'evidenza della religione cattolica riempie e domina il mio intelletto. Io la vedo a capo e in fine di tutte le questioni morali; per tutto dove è invocata, per tutto donde è esclusa. Le verità stesse che pur si trovano senza la sua scorta non mi sembrano intiere, fondate, inconcusse, se non quando sono ricondotte ad essa, ed appaiono quel che sono, conseguenze della sua dottrina. Un tale convincimento dee trasparire naturalmente da tutti i miei scritti, se non fosse altro perciocché, scrivendo, si vorrebbe esser forti, e una tale forza non si trova che nella propria persuasione. Ma l'espressione sincera di questa può, nel mio caso, indurre un'idea pur troppo falsa, l'idea d'una fede custodita sempre con amore, e in cui l'aumento sia un premio di una continua riconoscenza; mentre invece questa fede io l'ho altre volte ripudiata, e contraddetta col pensiero, coi discorsi, colla condotta; e dappoiché, per un eccesso di misericordia, mi fu restituita, troppo ci manca che essa animi i miei sentimenti e governi la mia vita, come soggioga il mio raziocinio. E non vorrei avere a confessare di non sentirla mai così vivamente, come quando si tratta di cavarne delle frasi; ma almeno non ho il proposito d'ingannare.¹¹

Quale che sia la portata delle infedeltà, passate e presenti, di cui l'uomo Manzoni umilmente si accusa nel «timore cristiano» di aver dato di sé, attraverso gli «scritti», un'immagine troppo più santa del vero, non c'è riga, in effetti, della sua opera d'invenzione, di riflessione e di ricerca storica, che non riverberi, da un certo punto in avanti, le «verità» religiose cui l'«intelletto» manzoniano, non meno della coscienza, si ancora con una fedeltà e un rigore indefettibili.¹²

Ne abbiamo un primo avvertimento nella produzione idillica che precede la stagione celebrativa degli *Immi Sacri*, negli sciolti *A Parteneide* e nel frammento inaugurale della *Vaccina*. Lo stesso riaccreditamento del genere idillico s'intreccia con la conversione in atto e merita qualche indugio. Nella sua metodica sperimentazione delle forme liriche della tradizione umanistica, Manzoni aveva già saggiato – come si ricorderà – le riposanti scale armoniche dell'idillio. Ma l'*Adda* era rimasta senza seguito: a uno spirito poetico quale il suo – serio, problematico, morale – le soavi effusioni di pastori in ozio davanti a fondali squisitamente arcadici non potevano che ripugnare, come false, stucchevoli e mollemente evasive. Tant'è che, mentre il Fauriel ha già da un pezzo in cantiere la traduzione della *Parthenäis* del Baggesen con annesso saggio introduttivo sulla poesia idillica, Manzoni ancora nei primi mesi del 1809 progetta di scrivere, nientemeno, un poema epico sulle origini di Venezia. Distratto da questa non

¹¹ MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, pp. 475-6.

¹² L'ha dimostrato *ad abundantiam* A. CHIARI nel saggio eponimo che apre il suo *Manzoni il credente*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1979, pp. 9-56.

lieve prospettiva, si capisce che egli non faccia gran caso, sulle prime, all'importanza del lavoro cui aveva posto mano il Fauriel, incoraggiandolo semmai a portarlo a termine in fretta per dedicarsi a opere più degne della sua intelligenza e della sua dottrina. Nella lettera del 1° marzo 1809, in particolare, dal tenore delle conclusioni che tira sul conto della poesia idillica, vengono abbastanza chiaramente allo scoperto le forti riserve che spiegano la refrattarietà di Manzoni ad applicarsi nuovamente a questo genere:

Quant à ce que vous me dites de l'Idylle des Italiens, je suis parfaitement de votre avis; je crois entrevoir deux raisons de notre pauvreté (en comparaison des autres genres) dans celui-ci; l'une est que beaucoup d'hommes d'un grand mérite ne s'y sont appliqués, que comme à une chose secondaire; l'autre est l'extrême difficulté de réunir dans ces sortes d'ouvrage, l'intérêt et la bonne Poesie. Car pour l'idille *bourgeois*, pour ainsi dire, comme l'est quelquefois celui ou celle de Gessner, je ne le crois pas susceptible d'être bien fait en Italien; si ce n'était dans un dialecte comme paraît être celui de Rao dont vous me parlez. Pour l'idylle à la manière de Théocrite et de Virgile, qui peint des mœurs si loin des nôtres, je ne sais pas s'il intéresserait beaucoup écrit originairement en Italien.¹³

A decretare l'impraticabilità dell'idillio, almeno in Italia, concorrono – come si vede – due preoccupazioni incrociate, che Manzoni è andato mettendo a fuoco *a latere* della stesura del carme *In morte di Carlo Imbonati* e di *Urania* e che resteranno altrettanti punti fermi della sua poetica romantica: da una parte la questione della lingua letteraria, per la quale egli non ammette soluzioni diverse da quella – diremmo – nazional-popolare, rifiutando alla stessa stregua il ricorso al dialetto come l'adozione del linguaggio aulico della tradizione; dall'altra il problema dei contenuti dell'opera, che non possono essere estranei alla cultura e all'esperienza del pubblico, pena la mancanza assoluta di quell'«interesse» che è invece la molla psicologica indispensabile all'utilità sociale della letteratura.

Senonché, pochi mesi dopo Manzoni cambia completamente avviso, abbandona l'idea della *chanson de gestes* sulla fondazione di Venezia, scrive la rapsodia *A Parteneide* e concepisce il disegno, in chiave di idillio, della *Vaccina*. Del precedente progetto non sopravvive se non l'impianto poematologico e, verosimilmente, l'impiego dell'ottava. Che nella momentanea 'conversione' di Manzoni all'idillio abbiano avuto un peso determinante le conversazioni col Fauriel sulla natura di questo genere di poesia, in parallelo con la stesura delle *Réflexions*, non pare in alcun modo dubitabile, tanto più dopo l'esame approfondito che alle tesi del coltissimo e infor-

¹³ In *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 109.

matissimo ideologo parigino ha riservato Mario Sansone.¹⁴ Nel suo poema 'alpino' il Baggesen aveva tentato di innestare motivi tipicamente idillico-borghesi nell'apparato più sostenuto e nobilitante dell'invenzione epico-mitologica. Per difendere la piena legittimità di una simile, inedita combinazione, Fauriel comincia intanto a smantellare l'impalcatura tradizionale della classificazione retorica dei generi letterari, sostituendo al criterio tutto estrinseco della forma dell'opera, cioè dell'invaso dentro cui la materia viene di volta in volta versata, quello più intimo e qualificante della dominante psicologica, vale a dire del sentimento che la fruizione del testo produce nel lettore. Propria dell'idillio è la rappresentazione dell'uomo felice, che risolve la tensione, in cui consiste generalmente la vita, tra una condizione di pena, di dipendenza, di affanno, di timore, di tormento..., e l'aspirazione insopprimibile ad attingere una dimensione di serenità, di pace e di pienezza. Quando, nell'esistenza di un individuo, si viene ad annullare la distanza che separa normalmente il suo 'destino reale' da quel 'destino possibile' che è nei desideri più profondi del suo essere, egli accede a quello stato di grazia in cui, beato, si acquieta. Trasmettere questa esperienza appagante è la prerogativa, appunto, dell'idillio. Di esso l'egloga pastorale costituisce solo una sottospecie, una declinazione storicamente fortunata ma parziale e, nelle sue premesse, perfino discutibile e riduttiva. A prescindere, infatti, dai limiti posti all'invenzione dal suo scenario estremamente convenzionale e codificato, la poesia bucolica veicola, in realtà, una visione pessimistica della volontà umana e della storia, confinando, in primo luogo, lo stato di grazia della condizione idillica in una mitica età dell'oro, dai contorni alquanto favolosi e al di fuori del tempo, e insinuando, quel che è peggio, che l'uomo non possa essere felice se non affidandosi alle leggi naturali dell'istinto, con disprezzo della ragione e delle facoltà morali. Fauriel non si accontenta di questo vagheggiamento elegiaco di un eden avvicinabile ormai solo per via fantastica, vuole riscattare la storia, la cultura, l'intelligenza. Per lui, uomo di salde convinzioni stoiche,¹⁵ l'unico idillio che abbia senso e promuova davvero un'elevazione dell'animo umano verso traguardi più nobili e degni, è quello che si conquista attraverso l'esperienza del mondo e la previa decisione 'virtuosa' di rimuovere da sé tutti quei vizi, quelle vanità, quei bisogni fittizi e quelle passioni artificiali, che sono il risvolto negativo dell'incivilimento. Per l'uomo moderno la semplicità e l'innocenza non

¹⁴ Cfr. M. SANSONE, *Manzoni francese...*, pp. 108-42; nonché ID., *Carte vecchie e nuove sul Manzoni*, a c. di M. Dell'Aquila, Schena, Fasano (Brindisi) 1998, pp. 7-20.

¹⁵ Per una lettura in chiave stoica della teoria faurieliana dell'idillio, cfr. D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 17-8.

possono essere più il portato della necessità o dell'ignoranza, ma il frutto di una scelta di vita libera e consapevole.

Riletto in questa chiave, l'idillio poteva riacquistare, in effetti, una certa attrattiva anche agli occhi di Manzoni, che aveva fondato la sua poetica del 'sentir e meditar' proprio sulla dialettica tra essere e dover essere. Ma perché l'«acerbo sentimento» che scaturiva dalla percezione di quel «contrasto»¹⁶ si tramutasse, intorno al 1809, nel sentimento 'idillico' del possibile superamento di ogni scompenso, ci voleva, col concorso non trascurabile delle gioie domestiche provate da Manzoni figlio, sposo e padre, il catalizzatore determinante della conversione, con la promessa di una verità finalmente appagante e di una felicità concretamente sperimentabile. «Inquietum est cor nostrum – aveva scritto sant'Agostino nel celebre attacco delle *Confessioni* (I, 1) – donec requiescat in te [, Domine]». E si ricorderà quel che Manzoni confida al Fauriel il 21 settembre 1810 sul conto della propria rinascita alla fede, «qu'a mesure que j'ai avancé mon cœur à toujours être plus content et mon esprit plus satisfait»: parole che evidentemente non si riferiscono soltanto agli ultimissimi mesi. Manzoni trova nell'idillio in quei termini rivisitato la risoluzione positiva della tensione morale culminata nel decalogo dell'Imbonati: lo sbocco, in qualche modo, di tanto spasmodico sforzo verso un ideale di esistenza. Se il carme era tutto immerso nel clima volontaristico dell'ascesi, aperto anche all'eventualità di un fallimento («s'io cadrò su l'erta»), la breve stagione idillica di Manzoni ci trasporta – diremmo – nel «più spirabil aere» della «meta» raggiunta, della «cima» toccata. All'uomo virtuoso non è dato soltanto il carico dei doveri da assolvere, ma anche la ricompensa di una felicità terrena che è l'anticipo – per citare ancora dal *Cinque Maggio* – del «premio / che i desideri avanza».

D'ora in avanti la ricerca della felicità, correttamente riposta in ciò che la può dare, o più spesso inseguita nelle ingannevoli chimere del mondo, starà sempre al centro dell'opera manzoniana come il movente principale di tutte le azioni che hanno luogo nella storia dei popoli e dei singoli individui, dei potenti come della gente di «piccol affare». E sarà il lascito più importante di questa tangenza momentanea con la beatitudine assaporata, ma poeticamente solo lambita, dell'idillio, quando Manzoni riproporrà una concezione ben altrimenti dinamica, e perfino drammatica, degli eventi e dei destini umani, non fosse per l'azione sommersa, rabberciatrice e redentiva, della Provvidenza... Ma la felicità dell'idillio è appunto l'aspirazione che accompagna il processo manzoniano di conversione, ri-

¹⁶ Secondo che si legge nella celebre lettera del 9 febbraio 1806, in *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 4.

flette l'impulso originario e il fine ultimo del suo *itinerarium* (*mentis et cordis*) *ad Deum*. Per questo il ritorno del poeta alla vena idillica ha una connotazione vieppiù manifestamente religiosa. Il segnale più forte, negli sciolti *A Parteneide*, viene dalla duplice, estesa e dichiarata ripresa del capolavoro dantesco, in un orizzonte totalmente diverso da quello infernal-grottesco dell'esordio giacobino del *Trionfo della Libertà*. Stavolta sono infatti due momenti topici della seconda cantica ad essere presi di mira. Il primo è il sogno «presso a la mattina» del canto IX, durante il quale Dante viene sollevato a volo, ad opera di Lucia, dalla valletta dei Principi dove si era addormentato fino all'ingresso del Purgatorio. Manzoni lo doppia per sottolineare un'istanza analoga di purificazione, di distacco vittorioso e liberatorio dalla pesantezza delle cure terrene:

E quando in sul mattino
 Leve lo spirito dal sopor si scioglie,
 (Allor per l'aria de' pensier celesti
 Libero ei vola, e da le basse voglie
 De la vita mortal quasi il divide
 Un deserto d'oblio), sempre in quell'ora,
 Più che mai bella quell'eterea virgo
 mi vien dinnanzi.
 (vv. 78-85)¹⁷

La quale vergine, poi, avvistata sulle alpi Orobie nell'atto di cogliere fiori, «fra i color mille, onde splendea distinta / la verdissima piaggia» (vv. 59-60), e di sorridergli «come si suole / ad aspettato» (vv. 69-70), è modellata sulla falsariga della Matelda dantesca di *Purg.* XXVIII, 37-69; il che conferisce al paesaggio in cui Manzoni ambienta la visione i contorni simbolici del paradiso terrestre, luogo per eccellenza dell'idillio cristiano.

La rapsodia concepita in risposta all'ode del Baggesen dovrebbe risalire all'estate del 1809. Alla *Vaccina*, ideata subito dopo, è probabile che Manzoni abbia posto mano più avanti, forse addirittura all'inizio del 1812 – e dunque nelle immediate vicinanze degli *Immi Sacri* – quando comunica al Fauriel lo stato dei lavori e soprattutto la scelta del metro:

Je vous dirai aussi un petit mot de ce travail dont je vous ai parlé a Paris. Je n'y ai pas trop pensé, ainsi je n'ai fait jusqu'à présent que le plan, et le commencement du premier Chant. Il est en octaves, auxquelles je me suis dé-

¹⁷ *A Parteneide*, in A. MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a c. di F. Gavazzoni, Einaudi, Torino 1992, p. 245. E già prima aveva scritto: «Ma l'inquieto immaginar, che sempre / Benché d'alto caduto in alto aspira, / Sovra l'aspro sentiero a vol si mosse / [...] e si librò sicuro / Sovra i vestigi e i desiderj umani» (vv. 36-41), p. 244.

cidé par la crainte qu'une suite trop prolongée de vers blancs ne devint assommante.¹⁸

È difficile pensare che, se Manzoni avesse cominciato ancora a Parigi, nell'autunno del 1809, la stesura del poema, l'amico e ispiratore Fauriel, nonché leggerne via via le ottave composte, non avrebbe avuto neppure notizia del metro adottato. Peraltro, nella corrispondenza successiva alla lettera del 5 ottobre 1809, dalla quale si ricava quel poco che è dato conoscere intorno agli ingredienti idillici dell'opera manzoniana,¹⁹ significativamente non si trovano più accenni alla *Vaccina* prima del 27 febbraio 1812, quando Manzoni ne scrive al Degola per «disingannarlo» circa la «supposta» natura «apologetica» del poema: «L'operetta ch'io *ho pensata a Parigi e che ora sto lavorando*, non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione v'è introdotta coi suoi precetti, e coi suoi riti».²⁰ Lo stacco fra il concepimento e l'esecuzione della *Vaccina* non vi potrebbe essere espresso in maniera più netta; e quell'«ora», in particolare, induce a supporre che l'inizio del primo canto, di cui Manzoni vorrà presto rendere partecipe il Fauriel unitamente all'impiego dell'ottava, risalga appunto ai primissimi mesi del 1812, se non precisamente al febbraio.

È un fatto che, pur replicando, dagli sciolti *A Parteneide*, il motivo dantesco delle visioni mattutine, il proemio della *Vaccina* rispecchia una situazione di spirito di sicuro più matura, qual è quella di una fede ormai compiutamente ritrovata. Così, il non essere l'opera propriamente apologetica, non impedisce «che almen fra tanti il primo suo concetto / torni al Fonte Divin d'ogni intelletto» (vv. 23-24). Si noti: è la formula poetica più antica del Manzoni cristiano e insieme un segnale chiarissimo di svolta, chi solo torni con la mente al cielo neoclassico di *Urania*: qui il Manzoni poeta non si mette più sotto la protezione delle Muse e delle Grazie pagane, ma s'indirizza al fondamento stesso della sua nuova vita di credente. Ad annodare, poi, ulteriormente l'ispirazione idillica alla vicenda della conversione, concorre l'alone di sacralità e anzi di autentico misticismo che avvolge la materia visionaria e ineffabile del poema:

¹⁸ Lettera del 6 marzo 1812, in *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 172.

¹⁹ Cfr. in *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, p. 125. Sull'argomento si veda F. GAVAZZENI, *Manzoni tra Parini e Fauriel*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura offerti a Domenico De Robertis*, a c. di F. Gavazzeni e G. Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli 1993, pp. 363-5; e inoltre G. LANGELLA, «Torna a fiorir la rosa». *Dal Parini al Manzoni, passando per l'Imbonati*, negli Atti del convegno su *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini* (17-19 novembre 1999), a c. di B. Martinelli, C. Annoni e G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 225-6.

²⁰ In MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, p. 125.

Ma se le viste cose a narrar prendo,
 Gran parte la memoria m'abbandona,
 Che i terrestri pensier sopravvegnendo,
 Al primo tocco di leggièr s'adona;
 E quel pur che a fatica in carte io stendo
 Del concetto minor troppo mi suona [;]
 Ch'io sento come il più divin s'invola,
 Né può il giogo patir della parola.

[...]

Perch'egli è sacro e fuor del mortal regno
 E troppo oltre il narrar quel che ho veduto.
 (vv. 49-60)²¹

Vorremmo saperne di più, naturalmente, sul conto della *Vaccina*, per intendere meglio il senso di queste allusioni; ma se l'*ouverture*, su cui il poema precocemente si arena, delude affatto la nostra curiosità, ci traghetta, in ogni caso, con la sua fervida vena religiosa, verso la stagione imminente degli *Immi Sacri*. Alla quale, però, Manzoni potrà finalmente approdare solo dopo aver superato l'ennesima *impasse* linguistica di cui questi versi sono il documento cosciente. Già nella rapsodia *A Parteneide* egli aveva cercato invano di accostarsi all'«eterea virgo», per udire «come in cielo si parla», ché «l'ali de la mente» erano cadute «affaticate» (vv. 74-75). Il poeta riuscirà nell'intento il giorno in cui, muovendo dall'annuncio evangelico della risurrezione, adotterà le parole con le quali Dio si era manifestato agli uomini e la Chiesa continuava ad annunciarne la gloria e l'amore infinito: il linguaggio della rivelazione e della liturgia, della Bibbia e della preghiera. E sarà la grande rivoluzione degli *Immi Sacri*.

²¹ In MANZONI, *Poesie prima della conversione*, p. 257.

Bruno Gallotta

MANZONI E LA MUSICA

Con questo titolo fu pubblicato, nell'ormai lontano 1984, un lungo articolo, quasi un saggio, di Quirino Principe.¹ A distanza di oltre vent'anni, non si può dire, per quanto ne sappiamo, che sull'argomento si siano registrati altri contributi degni di nota. In realtà, sulla base anche di precedenti interventi,² alcuni dati risultavano già allora definitivamente acquisiti. In apparenza, ad Alessandro Manzoni la musica in se stessa, almeno come argomento speculativo di carattere estetico e filosofico, sembrava non interessare più di tanto. Questo non toglie che lo scrittore, figura centrale per tanti aspetti dell'arte italiana, letteraria in particolare, abbia potuto rivestire un ruolo significativo, magari indiretto, anche per la storia musicale del nostro paese.

Sicuramente, nel panorama della prima metà dell'Ottocento, a fronte di un ampio dibattito sulla musica che coinvolgeva poeti, letterati, filosofi e studiosi in genere, gli interventi del Manzoni risultano sporadici e isolati. Nulla di paragonabile al corposo materiale lasciatoci da Leopardi, che pure non era un particolare appassionato di musica, nello *Zibaldone*; per non parlare di Ermes Visconti, Giovita Scalvini e Ludovico Di Breme. Lo stesso Ugo Foscolo si dilunga maggiormente sull'argomento, mentre sul versante del teatro d'opera, oltre a Mazzini con la sua *Filosofia della musica*

¹ In «Musica Domani», 51, 1984, pp. 8-14, soprattutto la parte riguardante i testi del Manzoni posti in musica o che comunque hanno ispirato la produzione musicale. In particolare evidenza, con un'ampia analisi, le opere su libretti tratti dai *Promessi Sposi*: quella di Enrico Petrella (1869; librettista Ghislanzoni), e la seconda di Amilcare Ponchielli (1872, librettista Praga, dopo un primo tentativo nel 1856). Fra i lavori più recenti, si può aggiungere il Balletto di Roberto Hazon (1985).

² F. L. ARRUGA, *Incontro fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, in «Contributi dell'Istituto di filologia moderna», Milano 1968, vol. I, pp. 235-90. Altro materiale si ritrova in F. PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli il pugnale*, Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti, EDT, Torino 1981, e L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano 1997.

(1836), Gioberti e Tommaseo, interventi di un certo spessore si registrano con Ippolito Nievo e Massimo d'Azeglio.³

Qualche pensiero al riguardo da parte dell'autore dei *Promessi Sposi* è comunque giunto sino a noi. Se la domanda «Dov'è nella natura il modello della musica?»⁴ sembra voler riproporre una questione che Leopardi e Visconti, per restare in Italia, superano senza problemi, nondimeno una successiva riflessione si rivela non priva d'interesse. Dice dunque lo scrittore che la musica «non esprime nessuna idea, e ne fa nascere a migliaia»,⁵ in linea con quanto a suo tempo affermato dall'Alfieri, e ricollocandosi in una posizione più aggiornata all'interno del dibattito in corso.

Questo sul piano generale. In termini più specifici è molto significativo che egli abbia sempre mantenuto un vivo interesse per il teatro d'Opera. A confermarlo è la sua frequente citazione di un detto del Tommaseo, secondo il quale il linguaggio dei librettisti «era lingua più illustre che il poema di Dante».⁶ E infatti, è in ambito operistico che l'influenza di Manzoni si è fatta sentire, soprattutto, ma non solo, riguardo al melodramma di Verdi.

Naturalmente il richiamo vale in primo luogo per opere come *Nabucco* e i *Lombardi alla prima crociata*, documenti di un afflato morale collettivo e di volontà di riscatto nazionale, che certamente stabiliscono un collegamento diretto con l'*Adelchi*.

Ma più in generale è stata rilevata, a partire dalla pubblicazione dell'opera poetica manzoniana, la graduale affermazione di un'ampia tematica comune, estesa anche ad opere di Donizetti e Bellini. Fioriscono, per esempio, tutta una serie di protagoniste chiaramente ispirate alla figura di Ermengarda, mentre il Coro assume forza e incisività espressive, talvolta come entità collettiva, soprattutto in chiave patriottica, e in altre occasioni come voce dell'autore partecipe dal punto di vista morale. Facile riportarsi al «Va, pensiero...» del *Nabucco* (III Atto), a «O Signore, dal tetto natio» (*I Lombardi alla prima Crociata*; IV atto), e a «Patria oppressa...» del *Macbeth* (IV Atto). Anche «Guerra guerra» nella *Norma* di Bellini, a questo riguardo, possiede tutti i requisiti espressivi del caso.

Non mancano temi e motivi affini a quelli presenti nei *Promessi Sposi*: la vita del paese, con la presenza di gente semplice ma animata da sentimenti veri, la giovane innocente alle prese col potente di turno, infine

³ Vedi B. GALLOTTA, *Importanza storica e attualità del pensiero di Leopardi sulla musica*, «Civiltà musicale», 1998, pp. 31-49.

⁴ Citato in V. PALADINO, *Visconti, Leopardi e le polemiche romantiche sulla musica*, «Otto/Novecento», 1993, pp. 5-19.

⁵ In A. CHIARI, F. GHISALBERTI (a c. di), *Tutte le opere*, Milano 1968, vol. XI, tomo 3, p. 194.

⁶ Citato in ARRUGA, *Incontro fra poeti e musicisti...*, p. 265.

squarci di vita nei conventi e, come scrive Arruga, movimenti di popolo minaccioso o devoto.

Non vi è dubbio che alcuni di questi elementi fossero già presenti, in un diverso contesto storico-culturale, alla fine del Settecento, all'interno di commedie sentimentali e drammi giocosi semiseri. Si pensi alla *Cecchina* di Goldoni resa celebre da Piccinni (1760), che rappresenta il capostipite del genere.

Vi è anzi qualche studioso che sostiene addirittura un percorso inverso. Sarebbe stato Manzoni, per alcuni aspetti, a subire l'influenza del melodramma settecentesco e contemporaneo. Arruga (*Incontro fra poeti e musicisti...*, p. 262) indica alcuni punti precisi derivati dall'opera seria d'impronta metastasiana, contaminata però dallo stile tragico di Vittorio Alfieri: la maniera di costruire le entrate in scena, i monologhi, le progressioni drammatiche.

Per quanto riguarda motivi e situazioni comiche, i *Promessi Sposi* celebrerebbero affinità e legami con l'opera buffa. Viene portato come esempio il tentativo di matrimonio nella notte di Renzo e Lucia, confrontato, per affinità di situazione e in parte di linguaggio, con quello di Rosina e del Conte di Almaviva nel *Barbiere* di Rossini. Anche in altri episodi, lessico, situazioni, e ritmo testuale, possono considerarsi in un'ottica vicina al melodramma buffo e semiserio.

Tuttavia, se un certo reciproco influsso per linguaggio, personaggi e situazioni drammatiche può essersi verificato fra Manzoni e il teatro melodrammatico prima di Verdi, le differenze in ordine alle finalità estetiche e culturali, sono nette.

La *Gazza ladra* di Rossini (1817), per esempio, presenta buona parte degli ingredienti indicati sopra, che d'altra parte sono caratteristici dell'Opera semiseria del periodo: ambientazione rurale, presenza di contadini e popolani rappresentanti il "villaggio", registro espressivo patetico-sentimentale della giovanissima protagonista (Ninetta), commistione fra momenti comici e drammatici. Questi ultimi vedono talvolta l'innocente (ma non monacale) e bella fanciulla, calunniata e ingiustamente arrestata, prima dell'inevitabile lieto fine.

Ma l'atmosfera e l'ambiente, sebbene denuncino un certo sentore di borghesia agraria, s'inquadrano comunque, con la rigida gerarchia sociale e l'intervento risolutivo di un alto personaggio nobile, nel clima della restaurazione post-napoleonica, e non certo nella sensibilità morale e religiosa del romanticismo manzoniano.

In tale prospettiva deve collocarsi sicuramente anche la *Sonnambula* di Bellini (1831), pur con tutto il tragitto percorso dal musicista siciliano nei

confronti di Rossini. Siamo sempre di fronte, nonostante l'espressione e la vocalità più immediate e dirette, a un lavoro dai tratti ancora idillico-fiabeschi, lontani da ogni problematica sociale e patriottica.

L'Elisir d'amore di Donizetti (1832), una commedia sentimentale con un intreccio differente rispetto ai lavori poc'anzi citati, si mostra da un certo punto di vista più realista e concreto (forse meno suggestivo), con uno spaccato sociale più marcato. È nota l'ammirazione che Donizetti nutriva nei confronti di Manzoni, il cui nome ricorre spesso nell'epistolario del compositore. E tuttavia si fatica a cogliere qualcosa di direttamente manzoniano nella vicenda tratteggiata da Felice Romani,⁷ pur con quella simpatica e oleografica atmosfera di "villaggio" (basco, nel libretto), diffusa però in tanta letteratura pre-romantica e romantica di primo Ottocento.

In realtà, se proprio si vogliono trovare delle corrispondenze più dirette fra Manzoni e il melodramma precedente Verdi, che vadano oltre determinati aspetti specifici, si potrebbe pensare al *Guglielmo Tell* di Rossini. In questo lavoro certa tematica patriottica, e la partecipazione del Coro intesa come espressione collettiva-popolare, sembrano rispondere bene ad alcune istanze manzoniane, così come il richiamo e l'ispirazione alle vallate svizzere presente nell'*Overture*.

Nondimeno si deve riconoscere che anche la propensione per motivi che saranno poi tipici del Risorgimento (la rivolta contro il dominio straniero, l'unità della Patria, ecc.) era presente e diffusa in certi ambienti sin dall'ultimissimo periodo napoleonico. Basti pensare che a Napoli, nel 1815, per la rappresentazione al Teatro dei Fiorentini dell'*Italiana in Algeri* di Rossini, una turcheria in forma di dramma giocoso a carattere farsesco composta nel 1813, la censura borbonica avvertì la necessità di togliere il famoso *Rondò* della protagonista Isabella («Pensa alla patria, e intrepido», II Atto). Buona parte del grande successo che questo brano riscuoteva, era dovuto al fatto che il pubblico, estrapolandolo dal contesto comico e quindi travisandone il senso, tendeva a interpretarlo in chiave patriottica, come richiamo per un'Italia unita.

Tutto questo per dire che, per quanto riguarda temi, motivi e aspirazioni nel melodramma della prima metà del XIX secolo, non è soltanto questione di rapporti con l'opera di Alessandro Manzoni (poesie, tragedie, *Promessi Sposi*), quanto di inquadramento di entrambi in quello che potremmo definire lo spirito del tempo. Certo, Manzoni contribuiva potentemente a promuovere il suddetto spirito. Al contrario il già citato coro della *Norma* di Bellini, il *Mosè* di Rossini, la *Marcia Tartara* degli *Esiliati in*

⁷ Quest'ultimo per nulla favorevole alla poetica manzoniana (PRINCIPE, *Manzoni e la musica*, p. 9).

Siberia di Donizetti, erano lavori concepiti secondo intendimenti esclusivamente estetici, che risentivano soltanto a livello inconscio delle spinte emotive suggerite dal contesto storico.

Questo naturalmente non vuol dire che la poetica manzoniana, ampiamente conosciuta negli ambienti musicali, non abbia svolto un ruolo importante nelle scelte espressive di alcuni compositori, anche prima di Verdi. Ma questa azione va inserita all'interno di una sensibilità generale comunque presente e diffusa.

* * *

Chiarito questo, si può invece concordare tranquillamente con altri studiosi⁸ sul ruolo decisivo svolto dal melodramma verdiano, grazie al quale la spiritualità, i sentimenti, l'impegno morale e civile di Manzoni, sono stati trasmessi a un pubblico assai più vasto rispetto ai lettori del romanzo storico italiano.

Non vi è dubbio alcuno, infatti, che la cultura dell'Italia risorgimentale si identifichi assai più con le opere di Verdi che con il romanzo e le poesie di Manzoni. Ma attraverso Verdi, perlomeno in alcuni melodrammi, si esprime anche l'autore dei *Promessi Sposi*.⁹

D'altra parte è universalmente riconosciuta l'importanza che l'opera italiana ha rivestito a livello nazional-popolare nella formazione di una coscienza unitaria del nostro paese. Persino per quanto riguarda la lingua italiana, essa ha svolto un ruolo giudicato dai linguisti fondamentale.

Nella sostanza veniva a realizzarsi quanto aveva auspicato Giuseppe Mazzini nel suo scritto *Filosofia della musica*, titolo che non deve trarre in inganno, poiché si tratta di riflessioni sulla funzione del melodramma, più che di astratte speculazioni estetico-filosofiche. Secondo Mazzini l'arte aveva senso e ragione d'esistere soltanto come strumento di redenzione e progresso universali, e lo strumento più idoneo a tal fine nell'Italia dell'epoca, era considerato il melodramma. Mancava, a suo dire, nonostante una certa simpatia per Donizetti, il musicista capace di rendere veramente efficace tale forma teatrale. Ma di lì a poco sarebbe arrivato Verdi, a realizzare il suo auspicio.

Anche Manzoni dal canto suo, sin dal 1806, in una lettera scritta al Faurel, si era pronunciato per un'arte che si ponesse come fine centrale non soltanto il divertimento, ma anche l'educazione del popolo e il suo riscat-

⁸ PORTINARI, *Pari siamo!*..., p. 137.

⁹ Per i rapporti personali, del tutto episodici, tra Verdi e Manzoni, e l'ammirazione nutrita dal primo nei confronti del secondo, vedi ARRUGA, *Incontro fra poeti e musicisti*..., pp. 275 e ss., e PRINCIPE, *Manzoni e la musica*, pp. 13-4. Lo stesso Verdi confessa di aver musicato in gioventù «qualche coro delle tragedie di Manzoni, ed il *Cinque Maggio* [...]». Lavori che il musicista volle sempre celare.

to civile e morale.¹⁰ Sulla stessa linea era il pensiero del Berchet, e del gruppo che faceva capo al «Conciliatore».

È indubbio che questo compito sia stato svolto in gran parte nel nostro paese dagli operisti, consapevolmente (Verdi soprattutto) o meno. Il melodramma era l'unica forma artistica in grado di affermarsi come linguaggio e comunicazione, e di trasmettere in modo semplice e chiaro a un pubblico relativamente vasto, grazie alla sua struttura archetipico-simbolica, i grandi temi dell'esistenza umana, sia che riguardassero le passioni amorose o quelle politiche.

Va rimarcato che lo stesso Leopardi, pur in un'ottica decisamente diversa e per molti tratti antiromantica, loda senza riserve un musicista come Rossini (criticato da Mazzini), proprio perché molto vicino col suo stile moderno al grande pubblico, a dispetto dei critici. E gli stessi concetti vengono riproposti a riguardo della poesia in generale, bisognosa di un uditorio assai più vasto di quello cosiddetto "colto", per mantenersi viva e dare un senso alla propria esistenza.¹¹

* * *

Al di là di sentimenti e stati d'animo generali, di personaggi e di situazioni, nonché di procedimenti drammatici, la presenza di Manzoni negli sviluppi operistici dell'Ottocento, è stata individuata da molti studiosi soprattutto per la ricorrenza nei libretti di un certo lessico e di determinate espressioni. Il riferimento è quindi alla produzione poetica, lirica e drammatica dello scrittore.

Si tratta in effetti di un linguaggio dai contorni "medievali": la «fida scorta», il «brando vendicator», le «memorie acerbe» (Arruga, p. 263), ma la possibilità di scelta sarebbe sterminata. Quirino Principe (p. 14) ha individuato vere e proprie citazioni da Manzoni in alcuni libretti verdiani, per esempio nell'*Ernani*.

Il linguaggio poetico è molto caricato, sovente pesante, icastico e incisivo, slegato dal contemporaneo linguaggio parlato. È fuori discussione che i due cori dell'*Adelchi* e quello del *Conte di Carmagnola*, le *Odi* e gl'*Inni Sacri*, abbiano rappresentato dei veri paradigmi per librettisti e compositori, sia dal punto di vista espressivo, che per la forma.

La loro versificazione è tipica di quella di moltissimi cori, arie e romanze melodrammatiche, con ottonari, decasillabi, senari doppi o dodecasilla-

¹⁰ Vedi G. VECCHI, M. PADOAN, *Pensiero romantico, estetica musicale e melodramma italiano*, Bologna 1976, in particolare pp. 41-55.

¹¹ B. GALLOTTA, *Musica ed estetica in Leopardi*, Rugginenti, Milano 1997.

bi (coro dell'*Adelchi*, Atto III), e soprattutto con la combinazione settenario sdrucciolo-settenario piano (il *Cinque Maggio*, per esempio), forse originata dal verso alessandrino.

Dal punto di vista della forma complessiva, tuttavia, siamo in presenza di testi poetici che, considerati anche lo stile e il contenuto, oltre alla metrica, possono essere inseriti nel più ampio contesto della Ballata romantica, all'epoca molto diffusa.

Il linguaggio di questo genere di ballata, definibile in alcuni casi anche romanza drammatico-sentimentale, è del tutto simile a quello di molti melodrammi, in stretta corrispondenza con il tipo di musica e con il contenuto drammatico.¹² Basterà per tutti l'esempio della romanza «Deserto sulla terra» di Verdi (*Trovatore*, Atto I), chiaramente derivata dalla ballata-romanza di Berchet.

Anche in questo caso, quindi, Manzoni è certamente la voce più importante e influente al riguardo, ma non la sola. La compagnia infatti è piuttosto numerosa, con Berchet, Prati, Aleardi, Tommaseo, Carrer, per arrivare sino a Carducci. A dimostrazione che lo stesso Manzoni è interprete di un'epoca.

Quando le cose cominciano ad evolvere, nel senso di nuove esigenze, nuova mentalità, nuove aspirazioni, anche nuove situazioni sociali e culturali, questo tipo di poesia e di letteratura in genere, perde d'importanza, lasciando il campo ad altre forme espressive. Nell'opera i mutamenti sono più lenti, ma già la *Traviata* di Verdi apre nuovi orizzonti. Una vicenda contemporanea rispetto al pubblico spettatore, pur nell'eternità di certi temi, richiede nuove soluzioni, sia musicali che librettistiche.

Nasce l'opera moderna d'ambientazione borghese, e il linguaggio che era stato anche di Manzoni e da lui così efficacemente trasmesso, viene gradualmente superato, a vantaggio di uno stile più realistico e di conversazione.

¹² Tutto questo, secondo gli studiosi, rientra in quello che viene definito «Forma del melodrammatico» o «Immaginario melodrammatico», con caratteristiche espressive forti, ridondanti, d'immediata comunicazione, a struttura direttamente archetipica, e del quale il teatro musicale rappresenta soltanto un settore. Vedi per l'argomento P. BOOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, e B. GALLO (a c. di), *Forme del melodrammatico*, Guerini, Milano 1988.

APPUNTI DI ONOMASTICA MANZONIANA

Fra gli aspetti linguistici del romanzo *I promessi sposi* sui quali si sono esercitati gli studiosi manzoniani nel corso del tempo, occupa un posto forse marginale, ma certamente di non scarso rilievo, lo studio dell'impianto antroponimico dell'opera, che nel contesto del presente volume è forse il caso di ripercorrere in alcune delle sue tappe, soprattutto per quanto concerne la fonte di determinati antroponimi.¹ Arduo sarebbe stilare un elenco completo di chi si è cimentato con alterne fortune nell'analisi onomastica del testo manzoniano, ma ci si potrà limitare a dar conto di un ristretto numero dei contributi maggiormente significativi,² citando anche alcuni di quelli più curiosi, e a metterli brevemente a confronto, in modo da riassumere la questione, in maniera senza dubbio parziale, ma il più possibile esaustiva.

1. Cesare Angelini è stato uno dei primi ad occuparsi dell'argomento con apprezzabili risultati, facendo sentire più volte la sua voce.³ In uno dei suoi vari interventi, egli confuta in modo garbato, ma deciso, le argomentazioni di Filippo Crispolti,⁴ che suggerisce una troppo speciosa spiegazione alla base della scelta di *Perpetua* per il nome della serva di Don Abbondio.⁵ Il Crispolti ritiene di aver individuato la fonte onomastica del Manzoni in «un'ordinanza della Curia saluzzese del secolo XVII in cui il vescovo prescrive a un parroco *expellenda perpetua ancilla; perpetua* dal per-

¹ Per una breve panoramica di tre dei più rilevanti contributi in merito, cfr. G. FOLENA, *Antroponimia letteraria*, «RION», II/2 1996, pp. 356-68.

² Fra i quali merita di essere menzionato almeno in nota quello di A. BALDINI, *Soprannomi dei bravi*, in Id., «*Quel caro magon di Lucia*»: *microscopie manzoniane*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 140-4.

³ Cfr. per esempio C. ANGELINI, *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, Mondadori, Milano 1966, pp. 3-4; 92; 115; 279-80 e Id., *Variazioni manzoniane. Notizie*, Rusconi, Milano 1974, pp. 65-6.

⁴ F. CRISPOLTI, *Indagini sopra il Manzoni*, Garzanti, Milano 1940.

⁵ C. ANGELINI, *Indagini sopra il Manzoni*, in Id., *Capitoli sul Manzoni...*, pp. 275-81: 279-80. Si tratta di critiche che risalgono al 1941 («Primato. Lettere e Arti d'Italia», 1° febbraio 1941, p. 9), ma che si possono leggere anche nel saggio C. ANGELINI, *Perpetua*, in Id., *Variazioni manzoniane...*, pp. 65-76: 65-6.

petuarsi dell'*ancilla* nell'ufficio di servire il suo padrone. Il Manzoni avrebbe avuto sott'occhio il documento, e l'aggettivo *perpetua*, cacciando il sostantivo *ancilla*, s'è fatto lui sostantivo, nome». ⁶ È forse pleonastico rilevare come l'Angelini non fosse affatto convinto della spiegazione fornita dal Crispolti e basta proseguire nella lettura del suo contributo per rendersene conto:

Un'opinione rispettabile. Alla quale tuttavia ci sia lecito di preferirne un'altra che coltiviamo da tanti anni: ⁷ che quel nome il Manzoni l'abbia spiccato dal Canone della Messa, dov'è allineato con quelli dell'altre donne del romanzo: *Perpetua, Lucia, Agnese, Cecilia...*; e il Canone della Messa al pio Manzoni doveva essere più familiare dell'ordinanza curiale saluzzese. ⁸

2. Partendo da premesse diverse, convergono verso il medesimo approdo le ricerche di Ornella Castellani Pollidori, che trova nella preghiera «Nobis quoque peccatoribus» una lista di santi, con i nomi

di tre personaggi principali, Lucia, Agnese e Perpetua; quello d'un personaggio secondario ma ugualmente di rilievo perché legato a un episodio di alto valore poetico, Cecilia; e infine quelli di due comparse, Stefano, un compaesano di Lucia, e Felicità, la servetta del dottor Azzecagarbugli in *Fermo e Lucia*. ⁹

Più avanti, si ipotizza un'attenzione di pari intensità prestata da Manzoni al «messale ambrosiano», che comprende un elenco parzialmente diverso, del quale fa parte anche Tecla, antroponimo assegnato alla moglie di Tonio. In quest'altra lista, però, «Lucia e Agnese non si susseguono immediatamente, come in quella romana e manca Alessandro, che, unito a Pietro, poteva contribuire ad agganciare l'attenzione del Manzoni». ¹⁰

Ancora una volta, dunque, si individua nel messale la fonte onomastica del romanzo. La Castellani Pollidori però non si limita a questo ed elabora una interessante analisi relativa ai casi di Felicità e *Perpetua*, uno dei nomi

⁶ ANGELINI, *Perpetua*, pp. 65-6.

⁷ Esattamente dal 1924, come lo stesso autore ricorda (cfr. C. ANGELINI, *Nell'atelier del Manzoni*, in ID., *Capitoli sul Manzoni...*, p. 3).

⁸ ANGELINI, *Perpetua*, p. 66. La stessa argomentazione è sviluppata altrove in maniera più o meno simile: «il testo nel quale sono allineati come in una litania i nomi delle donne del romanzo: l'Ordinario della Messa, nella preghiera del Canone [...]. Vi si invoca la partecipazione dei peccatori alle gioie celesti insieme coi santi e con le sante, con "*Perpetua, Lucia, Agnese, Cecilia...*"» (C. ANGELINI, *Nell'atelier del Manzoni*, in ID., *Capitoli sul Manzoni...*, pp. 1-6: 3-4). Bruno Migliorini segnala la scoperta di Angelini a Ornella Castellani Pollidori, che ne dà conto in un poscritto del suo O. CASTELLANI POLLIDORI, *Il messale fonte onomastica dei Promessi Sposi*, «Studi linguistici italiani», I/2 1960, pp. 177-9: 179, d'ora in avanti Imfo.

⁹ Imfo, p. 177.

¹⁰ Imfo, p. 178.

per i quali Manzoni si decise solo in un secondo momento, visto che lo stesso personaggio inizialmente doveva chiamarsi *Vittoria*. Secondo la Castellani Pollidori «il più banale Vittoria dell'inizio di *Fermo e Lucia*, se diceva chiaro il carattere energico e autoritario della governante di Don Abbondio, non aderiva al personaggio con la “vis comica” necessaria¹¹ a farne la gustosa macchietta che poi, grazie a Perpetua, s'è, manco a dirlo, perpetuata» (Imfo, p. 177). Non si spiega come mai *Vittoria* sarebbe «banale» e nemmeno in che modo *Perpetua* aderirebbe «al personaggio con la “vis comica” necessaria a farne [una] gustosa macchietta», ma si offre al lettore almeno un'altra possibile ragione alla base del mutamento *Vittoria* – *Perpetua*. Si tratta di un motivo di carattere biografico, ossia dell'adozione di *Vittoria* quale nome di battesimo per la settima figlia dello scrittore, nata il 17 settembre 1822: avendola Manzoni chiamata *Vittoria*, avrebbe poi sentito «la necessità di ribattezzare il personaggio» (Imfo, p. 178). Nulla prova che sia andata proprio così, ma l'ipotesi è senz'altro plausibile. Insieme al nome di Perpetua, l'autore avrebbe «assunto anche Felicità», visto che «le due sante cartaginesi son sempre associate nel culto», e questo spiegherebbe come mai i due antroponimi fossero poi stati assegnati a personaggi dai «ruoli affini» (Imfo, p. 178). L'autrice riferisce inoltre di una fantasiosa serie di interpretazioni onomastiche proposte da Felice Scolari,¹² prima di tornare al Canone, dove si segnala la presenza di *Lorenzo*, incluso in un'altra lista di Apostoli e Martiri. Si rileva come lo stesso nome fosse già presente nel *Fermo e Lucia*, ma assegnato a un sagrestano, divenuto poi *Ambrogio*, e si formula l'ipotesi che, nel passaggio dal personaggio minore al protagonista dei *Promessi Sposi*, il *Lorenzo* iniziale sia divenuto *Renzo* per «l'influsso di Fermo, nome breve e scorrevole, per non dire [...] bisillabo e di cinque lettere, come appunto Renzo» (Imfo, p. 178).

¹¹ Secondo Angelini si sarebbe trattato di «nome troppo trionfale e poco ancillare», salvo poi riconoscere che in fondo quel nome ben si adatta alle caratteristiche del personaggio: «Nelle sue decisioni, nei suoi pareri Perpetua non è mai sconfitta; ogni suo intervento la fa crescere di statura e significato. E per poco non ci torna a mente che aveva pure la sua ragione d'essere anche il nome di Vittoria avuto al suo primo battesimo nel *Fermo e Lucia*. Non è più Vittoria ma è sempre vittoriosa» (ANGELINI, *Perpetua*, pp. 65 e 74).

¹² F. SCOLARI, *Nomi, cognomi e soprannomi nei Promessi Sposi: saggio onomastico: noterelle manzoniane*, A. De Mohr & C., Milano 1908. L'autore ipotizzava l'uso di lunari e calendari da parte del Manzoni, che sarebbe stato influenzato da intenti simbolistici nella scelta del nome di Lucia, ma avrebbe scelto quello di Agnese senza un motivo particolare. La Castellani Pollidori cita Scolari come esempio di interpretazioni poco plausibili, soprattutto a proposito dei nomi di Perpetua e Agnese (Imfo, p. 178).

3. La triade dei contributi di maggior rilievo, almeno per quanto concerne l'identificazione del messale come fonte onomastica del Manzoni, si chiude con un breve scritto di Contini, che perviene allo stesso risultato, ma estende l'indagine ad altri nomi maschili presenti nel romanzo.¹³ Se Angelini dialogava a distanza con il Crispolti, e la Castellani Pollidori faceva riferimento alle improbabili interpretazioni dello Scolari, il testo di Contini prende l'abbrivio dalle considerazioni di Antonio Baldini a proposito delle incertezze di Manzoni «in fatto di nomi», con specifico riferimento a quelli dei bravi.¹⁴

Anche Contini rileva la presenza del binomio Lucia-Agnese nella medesima fonte già individuata da Angelini e dalla Castellani Pollidori,¹⁵ ma va oltre, tentando di spiegare «come mai la bambina [anonima nel *Fermo e Lucia*] si precisa in Cecilia e come mai [...] si modifica in Perpetua la Vittoria del *Fermo e Lucia* [...]» (Om, p. 203). Per farlo, parte da un mutamento definito «in negativo», ovvero dal caso della domestica dell'Azecca-garbugli nel *Fermo e Lucia*, cioè Felicità, che diventa innominata nei *Promessi sposi*.¹⁶ Facendo ancora riferimento a Baldini, Contini spiega come Felicità sia un personaggio contiguo al male e quindi portatore di un nome incongruo, e perciò da modificare o sopprimere, soprattutto se messo a confronto con quelli inclusi nel «canone onomastico di sante» fra le quali rientra invece a pieno titolo il personaggio della piccola Cecilia, «già virtualmente presentata nella gloria celeste» (Om, p. 203). Per quanto concerne le possibili obiezioni a proposito della «santità» di Agnese e di Perpetua, si sottolinea come, «ad onta delle loro peccadiglie», non ci sia alcun dubbio che «l'autore le collochi dalla parte dei giusti» (Om, p. 203). Non si esclude «una qualche categoria di sacralità» (Om, p. 204) nemmeno per l'onomastica maschile, a proposito di Lorenzo-Renzo,¹⁷ ma

¹³ G. CONTINI, *Onomastica manzoniana*, «Corriere della Sera», 20 agosto 1965, ora in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 201-5, d'ora in avanti, Om.

¹⁴ BALDINI, *Soprannomi dei bravi*. Come si sa, alcuni dei nomi dei bravi sarebbero stati desunti dai gridari del tempo e altri sarebbero stati «faticosamente elaborati dall'autore, salvo poi a depennarne il maggior numero dalla redazione stampata» (Om, p. 201).

¹⁵ È singolare il fatto che ognuno dei tre studiosi sia venuto a conoscenza dei risultati ottenuti dagli altri due, o da uno degli altri, solo a ricerca ultimata: Contini cita in una nota le «belle pagine» di Cesare Angelini e della Castellani Pollidori (Om, p. 205), la Castellani Pollidori riconosce ad Angelini il «primato» nella scoperta, con un *Poscritto* aggiunto al testo, su segnalazione di Bruno Migliorini (Imfo, p. 179), e l'Angelini fa riferimento alla definizione di «Canone femminile» del Contini apparsa «[...] in una più ampia onomastica manzoniana» (ANGELINI, *Nell'atelier del Manzoni*, p. 4).

¹⁶ La tendenza verso l'anonimato sarebbe cifra stilistica tipica del Manzoni, cfr. Om, p. 205.

¹⁷ «Risalendo, e non di poco, il medesimo Canone della Consacrazione, un nuovo elenco di santi si trova incluso, subito dopo il Memento dei vivi, nella preghiera *Communicantes*: ivi

anche, e qui risiede forse la maggior differenza rispetto agli interventi precedenti, per un nutrito gruppo di «comprimarî», i cui nomi compaiono, in forma estesa e ovviamente in latino, nelle Litanie dei santi (Om, p. 204).¹⁸ Gli stessi nomi li ritroviamo nel romanzo, sebbene in diverso ordine e «quasi tutti [...] in forma di ipocorismi»: Tonio e Gervaso, Menico, il [...] sagrestano Ambrogio, Bortolo» (Om, p. 205). A proposito del «sagrestano Ambrogio», Contini prova anche a sondare le ragioni per le quali l'originario sagrestano Lorenzo «si scala ad Ambrogio» (Om, p. 204), così come aveva fatto la Castellani Pollidori (Imfo, p. 178): prima di far notare che il nome Lorenzo compare sia nella preghiera *Communicantes*, sia nelle Litanie dei santi, l'autore accenna a due ipotesi complementari. Egli segnala infatti il possibile «abbandono del color locale» nel passaggio da *Fermo*, nel quale sembra essere «un aroma lombardo e anzi lariano»,¹⁹ a *Lorenzo*, maggiormente diffuso in tutta la penisola,²⁰ senza dimenticare

ha il suo luogo il nome che cerchiamo, "memoriam venerantes... Laurentii"; come ha il suo luogo nelle Litanie dei santi» (Om, p. 204). Poco prima, Contini non manca di rilevare come «nel canone maschile dei santi è Alessandro, il patrono stesso dello scrittore» (Om, p. 203).

¹⁸ «"... Sancte Bartholomae... Sancte Laurentii... Sancte Gervasi et Protasi... Sancte Ambrosii... Sancte Antoni... Sancte Dominice..."» (di essi il solo Bartolomeo, preceduto da Filippo – come, sia insinuato per curiosità, fu battezzato uno dei maschi Manzoni –, figura, quale apostolo e martire, anche nella *Communicantes*)» (Om, p. 204).

¹⁹ Contini ricorda che «san Fermo passava per bergamasco ed è l'eponimo d'un paese alle porte di Como» (Om, p. 204). Il nome è effettivamente più diffuso in Lombardia, dove è presente più volte come toponimo: «Accentrato nelle forme fondamentali *Fermo* e *Firmo* in Lombardia e sporadico nel Nord e in Toscana, presente in tutta l'Italia negli alterati e nei derivati, si è affermato e diffuso con il culto di vari santi e sante di questi nomi, in particolare di San Fermo martire con Rustico a Cartagine durante l'impero di Decio o di Massimiliano, le cui reliquie sono conservate e venerate a Verona (di qui è insorta la tradizione leggendaria che fossero originari di Bergamo e martirizzati a Verona), patroni di Caravaggio BG, San Fermo di Grone BG, San Fermo di Varese, San Fermo della Battaglia CO, Albiate MI [...]. Alla base sono i nomi gentilizi e personali latini *Firmus* e *Firminus*, *Firma* e *Firmina*, formati o derivati dall'aggettivo *firmus* 'fermo'; costante, perseverante', che in età e in ambienti cristiani venne riferito alla fermezza e alla perseveranza nella fede, e ebbe una notevole diffusione» (E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Mondadori, Milano 1986, pp. 167-8). Per lo stesso antroponimo e la sua diffusione, cfr. anche E. DE FELICE, *I nomi degli italiani. Informazioni onomastiche e linguistiche, socioculturali e religiose. Rilevamenti quantitativi dei nomi personali dagli elenchi telefonici*, SARIN-Marsilio Editori, Roma-Venezia 1982, pp. 185 e 255, dove si ricorda che «ha in Lombardia 705 delle 1.208 occorrenze complessive, accentrate nel Milanese, nel Comasco e nel Bergamasco», sempre per «il culto di S. Fermo» del quale si è già detto. De Felice specifica, in nota, di non ritenere che «alla diffusione e alla continuazione più recente di *Fermo* in Lombardia abbia contribuito il nome del protagonista – cambiato poi in *Renzo* – della prima stesura, dal titolo *Fermo e Lucia*, del romanzo manzoniano *I promessi sposi* [...]» (ivi, p. 255, nota 44).

²⁰ «**Lorènz**o [...]. Diffuso nel tipo fondamentale *Lorenzo* in tutta l'Italia, e variamente distribuito nelle forme secondarie, continua l'antico gentilizio e soprannome etnico latino *Laurentius* e *Laurentia*, ossia 'cittadino, oriundo di Laurento', in latino *Laurentum*, nome prelatino di un'antichissima città del Lazio [...] che i Romani collegavano, per etimologia

una «ingegnosa» ipotesi formulata dal Baldini, ovvero che «Lorenzo, festeggiato il dieci agosto, succeda al santo del giorno precedente», San Fermo (Om, p. 204).

4. Il nesso onomastico *Lorenzo*→*Ambrogio*, derivato dallo scambio dei due nomi operato dal Manzoni, presenta un curioso legame con un episodio della vita e dell'opera di Sant'Ambrogio che forse vale la pena rievocare, rifacendoci al volume *Antenati e santi* di Mitterauer:

Il motivo dei voti, dell'imposizione del nome dei santi e della consacrazione religiosa è di antica tradizione, nella Chiesa occidentale. Sant'Ambrogio racconta che la vedova Giuliana ricordava al figlio Lorenzo che suo padre l'aveva promesso al santo per la consacrazione religiosa.²¹

Interessanti sono le motivazioni per le quali sant'Ambrogio avrebbe riferito dell'avvenimento:

Coerentemente alla dottrina ambrosiana dell'intercessione [...] i genitori desiderosi di una discendenza avevano rivolto le loro preghiere al santo martire. Che non fosse stato quest'ultimo, ma Dio, dietro la sua intercessione, ad esaudire la preghiera e a donare l'eredità, corrisponde esattamente alla posizione che Ambrogio formulava in modo teoretico-teologico.²²

Considerando la fede religiosa del Manzoni, e le sue frequentazioni dei testi sacri e liturgici, è forse troppo azzardato accostare tale episodio alla

popolare, con *lauretum* 'bosco di lauri' [...]. Nel tardo Impero il nome si affermò in ambienti cristiani con il culto di molti santi e sante, e in particolare di San Lorenzo arcidiacono di Roma martire nel 258, arrostito, secondo la tradizione, su una grande graticola, patrono di moltissime città italiane e anche di altri paesi [...]. [...] *Rienzo* e *Rienzi*, propri dell'Emilia Romagna e della Toscana, sono nomi di matrice ideologica o letteraria, ripresi dal tribuno e capopopolo romano Cola di Rienzo, ossia Nicola di Lorenzo, ucciso in un tumulto nel 1354, protagonista di varie opere letterarie e musicali come il romanzo «*Rienzi*» del 1835 dello scrittore inglese E. G. Bulwer-Lytton [...]» (DE FELICE, *Dizionario dei nomi...*, p. 238). Singolare appare che la forma abbreviata, *Renzo*, presenti 121.000 occorrenze, mentre quella standard ammonti a 118.000. La diffusione di *Renzo* è infatti più estesa, come si rileva anche scorrendo la tabella delle *150 forme maschili di più alto rango in Italia* approntata da De Felice: Renzo, rango 44, risulta più diffuso di Lorenzo, rango 47 (DE FELICE, *I nomi degli italiani...*, p. 25).

²¹ M. MITTERAUER, *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, traduzione italiana, Einaudi, Torino 2001, p. 359. Nella prima parte del volume il passo è riportato per esteso: «Ricordati a chi devi l'esistenza: tu sei più un figlio delle mie preghiere che dei miei dolori. Considera quale compito tuo padre ti ha assegnato chiamandoti Lorenzo. Noi abbiamo indirizzato le nostre preghiere a quel santo, del quale abbiamo poi scelto il nome. Le nostre preghiere sono state esaudite, e quindi tu devi restituire al martire ciò di cui gli sei debitore. Egli ha ottenuto te per noi, e tu ora devi rendere ciò che noi gli abbiamo promesso da te attribuendoti il suo nome» (MITTERAUER, *Antenati e santi...*, p. 102).

²² MITTERAUER, *Antenati e santi...*, p. 102.

parte del romanzo in cui lo stesso Lorenzo-Renzo suggerisce a Lucia di trasformare il voto di non sposarsi, che ella intendeva fare alla Madonna, nella promessa di chiamare Maria la loro prima figlia?

Parlo da buon cristiano; e della Madonna penso meglio io che voi; perché credo che non vuol promesse in danno del prossimo. Se la Madonna avesse parlato, oh, allora! Ma cos'è stato? una vostra idea. Sapete cosa dovete promettere alla Madonna? Promettetevi che la prima figlia che avremo, le metteremo nome Maria: ché questo son qui anch'io a prometterlo: queste son cose che fanno ben più onore alla Madonna: queste son divozioni che hanno più costruito, e non portan danno a nessuno (*I promessi sposi*, cap. XXXVI).²³

Il timore che si tratti di pura suggestione è forte, anche perché ci si riferisce a un'«antica tradizione»,²⁴ una pratica troppo comune per ipotizzare un qualsiasi legame fra i due episodi, quello narrato da Sant'Ambrogio e quello immaginato da Manzoni, ma pur volendola rigettare nell'ambito di quelle fantasiose spiegazioni saggiamente confutate dall'Angelini e dalla Castellani Pollidori, ci sia consentito di farne almeno menzione.

5. Un altro contributo al quale vale la pena di accennare è senz'altro quello di Verina Jones.²⁵ La Jones discute di «pluralità di significati e motivazioni» a proposito dell'onomastica del romanzo, dopo aver affermato che il «criterio apparente nella scelta dei nomi è quello della verosimiglianza, dell'ordinarietà, della quotidianità» (Anom, p. 112). Si tratterebbe di *effets de réel*, dunque, non privi però di possibili valenze connotative: si va dalla motivazione professionale insita in *Tramaglino*,²⁶ a quella di *Mondella*,²⁷ o all'interpretazione di *Lucia* come nome parlante, quasi una sorta di «*senhal* orientato nel senso della leggenda devota» (Anom, p. 115). Proprio a proposito di *Lucia Mondella*, la Jones propone l'ipotesi di una possibile fonte storica per la scelta di tale coppia di antroponimi: la biografia di Federico Borromeo ad opera di Francesco Rivola, nella quale

²³ Promessa poi mantenuta, come si legge nell'*explicit* del romanzo: «Prima che finisse l'anno del matrimonio, venne alla luce una bella creatura; e, come se fosse fatto apposta per dar subito opportunità a Renzo d'adempire quella sua magnanima promessa, fu una bambina; e potete credere che le fu messo nome Maria» (cap. XXXVIII).

²⁴ Cfr. *supra*.

²⁵ V. JONES, *Alcune note di onomastica manzoniana: il nome di Lucia*, «RION», I/1 1995, pp. 112-17, d'ora in avanti, Anom.

²⁶ Così com'era stato per *Spolino* e com'è già stato rilevato da altri, cfr. Om, pp. 201-2.

²⁷ Anom, p. 114, ma pure E. DE MICHELIS, *I nomi nei Promessi sposi, come scelti*, in Id., *La vergine e il drago. Nuovi studi sul Manzoni*, Marsilio, Padova 1968, pp. 313-39: 334, al quale la stessa Jones rinvia (Anom, p. 116). Anche il primo cognome assegnato a Lucia, *Zarella*, potrebbe aver alluso ad «una fase della lavorazione della seta, la tessitura, che non può appartenere a una contadina/setaiola dell'alta Lombardia secentesca» e proprio per questo sarebbe stato scartato a vantaggio di *Mondella* (Anom, p. 114).

al «cap. XXIV del terzo libro [...] si narra come da un gruppo iniziale di aspiranti monache Borromeo ne scelga quattordici, le più meritevoli. Di queste quattordici vengono elencati i nomi», fra i quali compare *Lucia Mantella*. Un caso di quasi omonimia col personaggio del Manzoni? Confrontando la fonte e il romanzo, la Jones dimostra l'influsso della prima sul secondo, ribadendo però «la natura polisemica dell'onomastica manzoniana» (Anom, p. 117).

6. In questo necessariamente parziale *excursus* sull'argomento non può mancare un accenno al bel saggio *Lucia e la signora di Monza tra fisiognomica e onomastica*, di Angelo R. Pupino,²⁸ nel quale si mettono a confronto le due figure femminili di Lucia e Gertrude, procedendo ad un'articolata e raffinata analisi di carattere fisiognomico-antroponimico²⁹ e stilistico che individua nei due personaggi una sorta di coppia oppositiva di archetipi femminili, quello della Madonna (Lucia) e quello della prima donna, Eva (Gertrude). Per quanto concerne le interpretazioni degli antroponimi, ci soffermeremo ancora sul cognome di Lucia, perché ci sembra opportuno segnalare che Pupino, pur riconoscendo la validità delle motivazioni professionali individuate nel cognome *Mondella*, partendo dalle «espressioni milanesi» *mondà i gallet* e *mondell*,³⁰ dimostra come queste esercitino «anche altre suggestioni, peraltro non dissonanti, tanto più se la loro comune radice sarà suffissata in modo da ascrivere alla suddetta Mondella sia una funzionalità transitiva (colei che monda) che una funzionalità intransitiva (colei che è monda)».³¹ L'autore non è solo in questa lettura del cognome *Mondella*, infatti anche Angelini scrive di Lucia sottolineando come evochi «un paesaggio tutto mondizia e luce»,³² e come lui altri, in modi e tempi diversi, si sono già espressi in proposito³³ e probabilmente si esprimeranno in futuro.

²⁸ A. R. PUPINO, *Lucia e la signora di Monza tra fisiognomica e onomastica*, in *Il nome proprio nei testi e traduzioni dell'Otto e Novecento*, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di «Onomastica & Letteratura», a c. di B. Porcelli – D. Bremer, Pisa, 21-22 febbraio 2002, «il Nome nel testo», V 2003, pp. 79-101.

²⁹ Un rapido richiamo al legame nome-fisionomia è anche in ANGELINI, «Rifare la dicitura» o la fondazione della lingua, in ID., *Capitoli sul Manzoni...*, pp. 111-33: 115.

³⁰ La prima rinvia alla professione di Lucia, mentre la seconda si riferisce ad un tipo di grano, quello «gentile bianco», come riportato nel *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (I.R. Stamperia, Milano 1839), del quale esiste una copia nella biblioteca del Manzoni (cfr. PUPINO, *Lucia e la signora di Monza...*, p. 97, nota 63).

³¹ PUPINO, *Lucia e la signora di Monza...*, p. 97.

³² ANGELINI, *La «storia» del romanzo*, in ID., *Capitoli sul Manzoni...*, pp. 91-112: 92.

³³ Si rinvia ancora a JONES, Anom, per quanto riguarda il prenome di Lucia, pp. 113-5, e per il suo cognome, pp. 115-7.

7. Vorrei chiudere riferendo del rapporto particolare di due scrittori di narrativa, Diego Mainardi e Piero Chiara, con Manzoni e con l'onomastica manzoniana, alla quale si sono accostati per motivi e con esiti diversi.

Mainardi è autore di una sorta di opera metanarrativa, *Il poligono della siccità*,³⁴ nella quale l'antroponimia manzoniana assume un ruolo determinante, visto che uno dei protagonisti, l'Untore, gira per i territori del Poligono della Siccità, in Brasile, con l'obiettivo di distruggere ogni forma di vita umana, ma in primo luogo tutti i personaggi di nome *Catarina Rosa*, in una specie di vendetta transtestuale verso le discendenti, solo per contiguità onomastica, della ben nota *Caterina Rosa* della *Storia della colonna infame*, accusatrice dei lontani omologhi dello stesso Untore. L'intento è dissacratorio, ma non certo nei confronti del Manzoni, che anzi riappare più vivo che mai in tali pagine, quanto piuttosto verso i miti del *sertão* e della letteratura folcloristica brasiliana, con i suoi autori, come la voce narrante dichiara esplicitamente già a metà del romanzo, partendo proprio da annotazioni di carattere onomastico:

Fra tutti i personaggi di questo romanzo, gli unici i cui nomi non sono basati su paesi del *sertão* sono le varie Catarina Rosa. [...] Catarina è la versione portoghese del nome italiano Caterina, mentre Rosa ha lo stesso significato in entrambe le lingue. [...] Caterina Rosa è la prima delatrice degli untori milanesi. Nell'associare questo infausto personaggio storico italiano alla tradizione *sertaneja*, l'intenzione dell'autore è quella di creare un avventato parallelo tra i disastrosi effetti delle sue credenze sulla magistratura dell'epoca e l'assimilazione di credenze simili da parte della letteratura regionalista brasiliana. Come la giustizia milanese si degradò conferendo potere di parola a Caterina Rosa, omologandone il furore persecutorio, così la letteratura regionalista si è degradata conferendo lo stesso potere al *sertanejo*.³⁵

Nella conclusione del romanzo il riferimento a Manzoni diverrà del tutto esplicito e la figura del narratore-autore finirà con l'identificarsi completamente con quella dello scrittore lombardo, partendo sempre dal nome di *Caterina Rosa*: «Caterina Rosa e i *sertanejos* sono la stessa cosa. La giustizia secentesca e la letteratura sono la stessa cosa. Alessandro Manzoni e l'autore sono la stessa cosa».³⁶

L'intento dissacrante di Piero Chiara, invece, prende di mira proprio il Manzoni, soprattutto per l'onomastica del romanzo *I promessi sposi*, che Chiara critica apertamente, ritenendola troppo lontana dal vero, special-

³⁴ D. MAINARDI, *Il poligono della siccità*, traduzione italiana, Einaudi, Torino 1977 (*Polígono das secas*, 1995¹).

³⁵ MAINARDI, *Il poligono della siccità*, p. 68.

³⁶ MAINARDI, *Il poligono della siccità*, p. 135. Il confronto con Manzoni occupa buona parte della stessa pagina.

mente per quanto concerne il mancato uso di nomi locali. Ecco cosa dice a proposito degli antroponimi scelti per i protagonisti:

Tramaglino, dal medioevale *trimaculum*, rete triplice, a tre maglie, trama-glietto, tramaglino, cioè strumento di pesca usato anche sui laghi lombardi dove è chiamato dialettalmente *tramag*. Perché invece di chiamarlo con un cognome locale come Casiraghi, Gilardoni, Redaelli, lo ha assimilato ad un arnese? Per timore di incappare in qualche inconveniente con omonimi viventi o, piuttosto, per minimizzarlo? Del resto, anche il nome Mondella, che vuol dire castagna arrostita in Lombardia, non è un complimento per Lucia. Tanto valeva chiamarla Pesciolino o Peracotta. E poi quel cognome con finale in *o* non è lombardo, ma ligure o piemontese. Semmai Tramaglini, come Baggiolini o Maggiolini.³⁷

Chiara sembra essere fuorviato da criteri interpretativi tipici dell'etimologia popolare,³⁸ nelle critiche espresse nei confronti di un autore al quale dichiara però di aver dedicato sempre studio e attenzione.³⁹ Ma è poi così fuori strada? E il suo si può definire come il semplice sfogo di un cultore di onomastica letteraria, tradito da uno dei suoi modelli narrativi? Non completamente, come dimostrano le osservazioni di studiosi attenti e stimati, quali Folena e Angelini.

Il primo esprime un'opinione per molti versi analoga a quella di Chiara per quanto riguarda lo scarso collegamento al territorio degli antroponimi assegnati ai protagonisti del romanzo:

Renzo Tramaglino – Il cognome rimane trasparente, professionale, allusivo al mestiere ('dalla *spola* alla *trama*'), di carattere settecentesco, un po' da

³⁷ Citato in F. PARAZZOLI, *Introduzione* a P. CHIARA, «*I promessi sposi*» di Piero Chiara, Mondadori, Milano 1996, pp. VII–XV, p. XIII. Nella versione di Chiara del romanzo, una riscrittura dell'originale, i due si chiamano *Renzo Brambilla* e *Lucia Castagna*. La gran parte degli altri nomi è trasformata secondo il gusto di Chiara, con una propensione marcata verso l'allusività salace: sorta di desacralizzazione di un testo di cui liberarsi, perché aveva occupato la mente di Chiara per lungo tempo, senza mai abbandonarlo, facendo capolino qua e là nella sua opera narrativa, in forma esplicita o implicita (cfr. per esempio P. CHIARA, *La spartizione*, Mondadori, Milano 1986 (1964¹), p. 23; *La stanza del vescovo*, Mondadori, Milano 1994 (1976¹), p. 160; *Vedrò Singapore?*, Mondadori, Milano 1993 (1981¹), p. 178; *Viva Migliavacca!*, in *Id.*, *Viva Migliavacca! e altri 12 racconti*, Mondadori, Milano 1984 (1982¹), pp. 223–68: 244; *Tutto si accomoda, volendo*, in *Id.*, *Il capostazione di Casalino e altri 15 racconti*, Mondadori, Milano 1986, pp. 74–87: 76).

³⁸ Almeno per quanto concerne *Mondella* non sembrano sussistere dubbi sulla scarsa attenzione prestata da Chiara ad altre possibili letture del cognome, come risulta da diversi studi sull'argomento, fra i quali sarà sufficiente segnalare quelli già citati nel presente contributo (cfr. *supra*).

³⁹ Cfr. D. DE CAMILLI, *Incontro con Piero Chiara*, «Italianistica», III/2 1974, pp. 385–9: 387, e G. TESIO, *Piero Chiara*, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 4.

commedia, ma assolutamente non più locale; e tutti i personaggi protagonisti del romanzo non hanno nomi locali.⁴⁰

Il secondo, invece, soffermandosi sui «nomi belli» dei due ‘promessi sposi’, scrive:

[...] lui, odoroso di tramagli e di pesca – Renzo Tramaglino – come conviene a chi è «nato e cresciuto alla seconda sorgente dell’Adda», tra Pescarenico e Pescate e Acquate. Nomi che il Manzoni doveva assaporare con lunghi schiocchi di lingua, come gli altri dei paesi d’intorno: Maggianico, Pasturo, Introbio, Barzio, Primaluna, che creano il fondale turchino del paesaggio.⁴¹

Il lacerto sembrerebbe confermare il “sapore” piscatorio di *Tramaglino* ipotizzato da Chiara, nonostante il nome sia professionalmente motivato e il mestiere di Renzo non sia certo legato alla pesca. Del resto, oltre all’ambientazione di una parte del romanzo, anche la presenza del sostantivo ‘tramagli’ all’inizio del IV capitolo⁴² potrebbe aver contribuito ad orientare sia Chiara sia Angelini verso una simile *interpretatio*,⁴³ la qual cosa ci induce a concludere che il gioco onomastico delle interpretazioni, e soprattutto quello relativo al testo manzoniano, sembra poter continuare all’infinito.

⁴⁰ FOLENA, *Antroponimia letteraria*, p. 362.

⁴¹ ANGELINI, *La «storia» del romanzo*, in ID., *Capitoli sul Manzoni...*, pp. 91-112: 92.

⁴² «È Pescarenico una terricciola, sulla riva sinistra dell’Adda, o vogliam dire del lago, poco discosto dal ponte: un gruppetto di case, abitate la più parte da pescatori, e addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare» (*I promessi sposi*, cap. iv).

⁴³ Devo ammettere qui di non aver tenuto conto dell’interpretazione di Angelini nelle precedenti occasioni in cui mi sono occupato della questione onomastica Chiara-Manzoni, per la quale mi permetto di rinviare al mio *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, Edizioni ETS, Pisa 2003, pp. 67-8.

Dario Tomasello

SE MANZONI FA “TESTO” NEL ROMANZO ITALIANO DEL '900:

IL NATALE DEL 1833 DI MARIO POMILIO

La storia della fortuna novecentesca di Manzoni ha conosciuto una pagina clamorosamente celebre grazie al romanzo di Mario Pomilio intitolato, con rimando inequivocabile al più controverso e travagliato degli *Inni sacri*, *Il Natale del 1833*.¹

È stato giustamente ricordato come questo componimento manzoniano testimoni l'irrisolubilità del male e della morte:

È un'interrogazione al Dio nascosto, insondabile, che ha ucciso la sposa: «Ti vorrei dir: perché?».

Perché? Preme quella *totale* incomprensibilità del mondo che Manzoni tiene a bada nelle tragedie. Dunque in questi versi e in altri dell'abbozzo vedrei affacciarsi un tipo di tragico che Manzoni scrittore non aveva affrontato, secondo me, né col *Carmagnola* né con l'*Adelchi*. Il tragico dell'enigma [...] Ora Manzoni si è affacciato, secondo me con il *Natale del 1833*, su questa radicale ambivalenza e incomprensibilità del mondo. Si è trovato cioè a fare le domande al Dio nascosto: ma l'interrogare coincide qui col percepire, *immanente*, la rete dell'enigma.²

La ricerca del punto critico, il limite oltre il quale le certezze pacificanti e salvifiche della fede rischiano di dissolversi nell'abisso del dubbio è altresì perseguito da Pomilio sin dal primo romanzo, *Luccello nella cupola*,³ in cui si dipana la storia del conflitto interiore di Don Giacomo, giovane prete ispirato da un'idea diversa di apostolato, dopo l'inquietante confessione della profuga istriana Marta: la drammatica rivelazione della «pre-

¹ M. POMILIO, *Il Natale del 1833*, Rusconi, Milano 1983.

² G. LONARDI, *Manzoni e l'esperienza del tragico*, Mucchi, Modena 1995, pp. 15-7.

³ M. POMILIO, *Luccello nella cupola*, Bompiani, Milano 1954. Su questo romanzo e sul percorso variantistico che lo riguarda, ha scritto pagine preziose G. AMOROSO, *Varianti di Pomilio*, in *Narrativa italiana 1975-1983 con vecchie e nuove varianti*, Mursia, Milano 1983, pp. 413-28. Per una ricognizione complessiva dell'opera di Pomilio, cfr. A. MANGANARO, *Mario Pomilio*, La Nuova Italia, Firenze 1984; S. CARONIA, *Mario Pomilio*, in AA.VV., *La realtà e il sogno. Narratori italiani del novecento*, a c. di G. Mariani e M. Petrucciani, Lucarini, Roma 1987, pp. 559-65.

senza del male», intuita nella controluce allusiva della visione di un rondone prigioniero nella cupola della chiesa.

Le suggestioni di uno stile improntato alle vertigini della teodicea si prolungano nel successivo testo, *Il testimone*,⁴ ambientato a Parigi. Nella vicenda del commissario Duclair è affrontato il problema della responsabilità individuale con un evidente riferimento a Manzoni, come lo stesso autore avrà modo di sottolineare alcuni anni più tardi:

Se si fosse tenuto conto della *Storia della colonna infame*, o meglio di quelle tre mirabili pagine introduttive dove il Manzoni parla delle «passioni pervertitrici della volontà» come uniche responsabili dei fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, si sarebbero riconosciute le radici tipicamente italiane della mia storia parigina.⁵

È una discesa agli inferi che anticipa, financo nel riferimento palese al testo della *Storia della colonna infame*, gli esiti del più tardo e manzoniano tra i romanzi di Pomilio.

Dopo la parentesi «politica» costituita da *Il nuovo corso*⁶ e *La compromissione*,⁷ le intenzioni dello scrittore abruzzese secondo una lucida intuizione critica di Salvatore Battaglia, si spostano «mano a mano da una struttura di tipo ideologico verso un progetto di esperienza totale, in cui le contraddizioni politiche e intellettuali si vengono a consertare con le insoddisfazioni dell'esistenza».⁸

In una fase successiva, Pomilio perviene, prima ancora di cedere alla fascinazione sperimentalista del «romanzo che non si lascia scrivere»,⁹ al suo libro più noto: *Il quinto evangelio*,¹⁰ destinato ad oltrepassare «la categoria stessa del romanzo» per inseguire «segretamente il sogno d'un'opera totale capace d'adunare molti generi insieme e d'essere una biblioteca».¹¹

In questo contesto, l'autore recupera appieno, insieme alle sollecitazioni di un'indagine metanarrativa, gli incalzanti quesiti di un cristianesimo inteso come problema aperto e centrale della propria esistenza:

Riflettendoci bene, le tranquille certezze ideologiche e filosofiche sono tutte dall'altra parte, presso i settori non cristiani, presso i quali la cancellazione delle esigenze metafisiche comporta un curioso dogmatismo del rifiuto,

⁴ M. POMILIO, *Il testimone*, Massimo, Milano 1956.

⁵ M. POMILIO, *Intervista* ad Alberto Bevilacqua, «Oggi», 23 aprile 1969.

⁶ M. POMILIO, *Il nuovo corso*, Bompiani, Milano 1959.

⁷ M. POMILIO, *La compromissione*, Vallecchi, Firenze 1965.

⁸ S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, p. 549.

⁹ M. POMILIO, *Il cane sull'Etna*, Rusconi, Milano 1978.

¹⁰ M. POMILIO, *Il quinto evangelio*, Rusconi, Milano 1975.

¹¹ F. ZANGRILLI, *Incontro con Mario Pomilio: intervista*, «Italian Quarterly», nn. 99, 100, 101 – Winter, Spring, Summer 1985, pp. 30-1.

un agnosticismo tutto in orizzontale e al limite un mare di coscienze appagate. Al contrario, e in virtù appunto della centralità del discorso cristologico, quello cristiano è tutto mosso e fermamente, e magari, sì, tutto rischi, ma anche tutto aperture.¹²

È il più chiaro preludio al *Natale del 1833*, in cui nel ripercorrere la «lunga contesa cominciata dal giorno della scomparsa di Enrichetta», Pomilio propone l'immagine di un Manzoni intento alla revisione del manoscritto della *Storia della colonna infame* e misura, con calibrata attenzione, il legame sottile tra la crisi spirituale dello scrittore e la scelta di rinunciare al romanzo, alla finzione della ricostruzione narrativa in favore dell'opera storica. Su Manzoni e sul suo dilemma esistenziale e stilistico si appunta un interesse volto a individuare la sconfessione del romanzo nel momento stesso della sua stesura, se è vero poi che Manzoni verrà componendo il suo trattato *Del romanzo storico*,¹³ sin dal 1828 (a ridosso cioè della ventiseptana) sotto forma di missiva a Goethe. La ricerca di Manzoni, di lì in poi, muoverà verso una storiografia totale, in aiuto della quale la poesia provvisoriamente s'era sino ad allora sottomessa.

È un percorso che conduce nella sua inesorabilità lo scrittore lombardo a parlare del romanzo storico come della fase terminale, più difficile e scomoda, di un lungo e funzionale errore: «e non c'è per l'errore nessun posto più incomodo, e dove meno fermarsi, che vicino alla Verità».¹⁴

Tuttavia, sulla scorta dell'esempio manzoniano, nemmeno la Verità serba una destinazione comoda per chi la cerchi coerentemente, secondo Pomilio, che ipotizza una fase in cui Manzoni sia stato tentato di fare suo il dilemma angoscioso proposto nell'introduzione alla *Storia della colonna infame*: negare la Provvidenza o addirittura accusarla.

Lo scrittore abruzzese ricostruisce una traccia delicata e coerente nella parabola dell'intera e vasta produzione manzoniana:

¹² M. POMILIO, *Scritti cristiani*, Rusconi, Milano 1979, p. 63.

¹³ Ripreso successivamente nel 1839 e pubblicato per la prima volta nel 1850 nella prima edizione delle *Opere varie* (Redaelli, Milano 1845-1855), questo testo porta alle estreme conseguenze il principio secondo il quale lo scrittore deve assumere come unico argomento il vero. Manzoni giunge a sconfessare come insopportabile ibridazione la sua stessa opera romanzesca: «gli uomini diverranno sempre più bisognosi di vero, sempre ne vorranno di più, e verrà tempo che non vorranno altro che vero».

¹⁴ «Il sentimento della unità indissolubile di storia e poesia produsse la grande arte manzoniana, mentre la successiva distinzione netta tra storia e arte fece tacere per sempre la creatività poetica manzoniana» (A. FABRIZI, *Manzoni storico e altri saggi sette-ottocenteschi*, Società editrice fiorentina, Firenze 2004, p. 43). Su questo punto cfr. M. SANSONE, *La crisi della poetica del vero*, in AA.VV., *Studi in onore di Antonio Piromalli*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994, pp. 503-45; G. TELLINI, *Manzoni. La storia e il romanzo*, Salerno, Roma 1979; C. RICCARDI, *Il "reale" e il "possibile". Dal Carmagnola alla Colonna infame*, Le Monnier, Firenze 1990.

La seconda stesura del *Natale del 1833*, l'ideazione d'un nuovo *Giobbe*, la prima riscrittura della *Colonna infame* (che vedremo perché, rimase interrotta), sono tutte di questi mesi e hanno origine tutte dalla medesima radice. E tra accensioni, ripiegamenti, riprese, rinunzie non fanno che ritrarre ciascuna l'assillo d'un'anima che, di nuovo ferita e bruscamente stanata dalla nicchia di rassegnazione cui per un attimo s'era adattata, ritenta da ogni parte il tema della sofferenza. Ma questo ha cessato d'essere un fatto personale, non è più solo impastato della disillusione d'uno spirito strappato impensatamente alla sua serenità e costretto a confrontarsi col lutto e la sventura: o meglio, è quello stesso tema, ridisegnato però su una trama più vasta e nella coscienza del dolore come comune condizione.¹⁵

È un saggio immaginario, una metafora ulteriore di quel tema della crisi creativa che è al centro della seconda fase della produzione narrativa dello scrittore. Attraverso l'immaginario carteggio che la madre Giulia intrattiene con l'amica Mary Clarke («una di quelle inglesi tenere, trepide, ingenua, irrequiete, delicatamente romantiche, inguaribilmente idealiste che si videro in giro per l'Europa dell'Ottocento, compagne di poeti e altri simili irregolari»), è messo in moto un meccanismo di esplorazione più attento agli «accadimenti del sentire» che alle vicende esterne. Il sondaggio dei sentimenti di Alessandro da parte della madre «che più va a tastoni all'interno del cuore del figlio, più si dà l'aria di colmare i vuoti e pretende di capire per noi», è lo strumento d'indagine adottato per sprofondare in «densità sommerse che non si potrebbe attingere altrimenti».

Dalla «sventura», che la parola manzoniana pronuncia in una lontananza nella quale il dolore «sembra remoto quasi entro un calco», ci viene incontro un Manzoni «in punta di piedi, circoscritto e segreto», chiuso in un'inaccessibilità alta, in un'aria inviolabile che può essere solo illuminata dai riflessi prodotti negli altri personaggi, dalle sfumature adagate intorno, grazie al contrappunto dei «dettagli» e dei «sottintesi», messi in circolazione da Costanza Arconati («donna energica, fedele, invadente e moralista»), ad azionare un inesausto meccanismo di esplorazione che di volta in volta, muovendo dalla sfera appartata del silenzioso dramma dello scrittore lombardo, riprende una serie di atteggiamenti dell'uomo attraverso letture d'anima in cui «contano più le penombre, le cose non dette, gli interstizi tra frasi e frasi, gli interrogativi lasciati in sospeso».

Questa scansione sotterranea, fragile e al contempo tenace, vicina agli impercettibili trasalimenti del cuore, arrestata talora al virginale pudore e talaltra spinta inesorabilmente verso l'analisi dei turbamenti ideologici e morali, precisa la «terribile abitudine a Dio» di Alessandro, circonda con

¹⁵ M. POMILIO, *Come Giobbe*, in P. MAZZAMUTO (a c. di), *Il caso Manzoni*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 131-2.

misurato sguardo, con calcolata e affettuosa distanza critica il mistero della creazione poetica (l'abbozzo dell'inno *Il Natale del 1833*, appunto: frammenti vergati su grandi fogli bianchi e simili a «lagrime rapprese») e distingue, dopo la tremenda prova subita, il tempo nuovo di un'esistenza ormai «indocile tra l'umiltà e la trasgressione».

Negli intrecci della corrispondenza di Giulia e della sua interlocutrice, in quella tramatura lenta, che al commento alterna il dubbio, abbaglianti meraviglie, trepidazioni, affanni, s'insinua la complessa presenza del cronista interprete, di Pomilio scrittore di storia e d'invenzione, che dispone le parti, alimenta o discosta al giusto momento le informazioni di Giulia, s'inoltra massicciamente nel dato, cosparge il testo di citazioni di autentiche missive manzoniane (come nel coevo testo della Ginzburg¹⁶), isola le testimonianze e le tenta nelle infinite risorse narrative, aggredisce la biografia del grande romanziere fino a farla deflagrare nelle particelle più ardenti, in atomi liberati dalla calamita opprimente del vero ma con la consapevolezza del necessario inganno. Forzando docilmente la mano al suo Manzoni e rappresentandolo fantasticamente nell'atto di riesumare la *Colonna infame*; fingendolo – con spessori creativi a tutto vantaggio dell'operazione romanzesca – mentre rievoca nelle vecchie carte una verità trafitta di «sensi» e si confronta, sulle note austere e sofferte della propria esperienza, con il tema del «dolore degli innocenti», Pomilio si riserva un personale angolo di autoascolto.

Certo, l'autore intende spiegare le «nuove temibili crepe frammezzo alle sue certezze», affacciatesi al Manzoni, ma ripercorre ancora una volta le difficili traiettorie del *Quinto evangelio*, rimettendosi in sintonia con un procedere stilistico inteso alla manipolazione degli eventi, al «modo solito agli scrittori, che operano in genere per vie mediate e inseguono le loro verità per tramite dei loro fantasmi».

La forza trasfiguratrice dell'osservazione manzoniana, che sorpassa mediante la «vista interiore» il «semplice sentire», che delinea «personaggi» là dove esistono soltanto «meri nomi», che riesce a far brillare un «potenziale altamente tragico» dalla materia scoprendone il volto nascosto, è precisamente atto di chiarezza che Pomilio compie nei riguardi del suo laboratorio narrativo, dei suoi strumenti d'artista. Ed ecco la proposizione teorica, il nucleo riflessivo di un lavoro che non si arresta semplicemente di fronte alla raccolta del reale, all'impatto con le coordinate culturali che vi si intersecano, ma che in libertà impasta gli ingredienti, moltiplica i fattori, sconvolge le linee, ritrovando un'altra dimensione di immagini

¹⁶ N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983.

(«occorre in breve l'ardimento tipico del romanzo, che per raggiungere la verità esplora l'impossibile e chiama in aiuto l'immaginazione là dove i documenti non sono bastanti»).

Pomilio non ha più bisogno di soste dimostrative, sente la funzione dei fatti e del mondo interiore nell'immediato convertirsi in movimento; in specie, annulla il piano riflesso quando, esorbitante, si accampa minaccioso. Infatti, verificati gli stimoli di una vena creativa ormai matura, certamente caratterizzata da timbri sveltiti, Pomilio mostra la sua simpatia – cresciuta lungo il suo itinerario di scrittore – per una pagina compatta, essenziale, per una sintassi più scattante, mobile, poggiata su membrature qualificanti (quasi mai su postille), su un livellamento più frequentemente paratattico.

Non è passata invano l'esperienza accumulata nei romanzi precedenti, con il privilegio di uno stile sempre più lavorato e capace di comporre le tante direttrici, i molti impulsi: dalla stagione pomiliana della grande riflessione storica intorno a problemi etico-politici, sociali, religiosi (e del loro animare la voce dell'individuo) giunge l'invito a far rifluire i piani di scrittura subordinati (e anche quelli nei quali agisce la presenza dell'autore) nel filo traente del racconto, nell'idea che lo plasma.

L'abbondante riduzione di scompensi tra romanzo e saggio è punto nodale da cui transita la stesura del *Natale del 1833*. A tal riguardo, il continuo riferimento alla tenuta della scrittura, alle tecniche della creazione artistica, concede a Pomilio l'esercizio di una teoresi letteraria, non meno importante della stessa conduzione del racconto che risulta fondata sulla reinvenzione dei fatti, sulla possibilità epifanica del loro riordino, nel pieno rispetto della storia, nell'accettazione del «vero positivo»: è una «mezitizia», in fondo, una «rinuncia» cui dà soffio consolatorio proprio l'accanimento della ricerca, la dignità dell'indagine, il puntiglioso amore per il groviglio della vita, per la sua transitorietà, caducità.

La verità, celata nel «dissidio» manzoniano,¹⁷ nelle contraddizioni stesse di chi sta sperimentando la «vita della fede sulla trama del dolore», è obiettivo arduo per lo scrittore che sente il bisogno di fermarsi, di non

¹⁷ La rappresentazione della lacerazione interiore di Manzoni era pure esplicitata dal protagonista del racconto *Lo spettro* di Ferruccio Ulivi, in cui Manzoni appariva «Povero sant'uomo legato su un braciere ardente» combattuto tra «spasimi, sofferenze insondabili»: F. ULIVI, *E le ceneri al vento*, Mondadori, Milano 1977. Contemporaneo all'indagine pomiliana, l'interesse di Ulivi per lo scrittore lombardo è testimoniato più ancora che da numerosi spunti narrativi, dal respiro profondo di un'ispirazione che informa le sue pagine, come ha notato Giuseppe Amoroso: «Ed è al Manzoni che si deve tornare per scoprire una breccia attraverso la quale poter spiare la pudica eppur combattiva presenza di Ulivi nei riguardi del male» (G. AMOROSO, *Ferruccio Ulivi*, in AA.VV., *La realtà e il sogno*, p. 759).

gravare di troppi significati il riserbo del suo personaggio: il pericolo di confondere i «segnali discreti» della confessione manzoniana nel «lucichio un po' pomposo di tante vicende di perfezione cristiana» consente un'esatta profilatura del personaggio, ne definisce pure una certa, inquietta, modernità, quel suo essere – come a suo tempo ebbe modo di mettere acutamente in rilievo Giorgio Petrocchi – «prototipo e simbolo anche del cristiano di questa fine del Novecento».¹⁸

¹⁸ G. PETROCCHI, *Manzoni prototipo dei cristiani "ultimi"*, «Il Tempo», 28 gennaio 1983.

Giuseppe Russo

MANZONI-SIENKIEWICZ:
UN APPROCCIO COMPARATISTICO

Esistono almeno due valide ragioni per legittimare un'operazione comparatistica tra Alessandro Manzoni e Henryk Sienkiewicz, primo premio Nobel per la letteratura (1905) del mondo slavo. La meno rilevante è di carattere meramente didattico: si tratta di due autori 'imposti' nella scuola dell'obbligo dei rispettivi paesi in quanto ritenuti particolarmente rappresentativi della medesima stagione letteraria, che in buona parte coincide con l'epoca aurea del romanzo ottocentesco. Da questo punto di vista, gli studenti italiani sono alquanto avvantaggiati perché il romanzo manzoniano, per quanto ponderoso, è pur sempre uno, mentre ai giovani polacchi tocca la lettura di una trilogia che riempie complessivamente sulle 2.400 pagine, comprensibilmente diluite in un triennio.

La seconda è, per così dire, una ragione più tecnica. Né l'uno né l'altro autore nascono romanzieri, ma entrambi decidono ad un certo momento della loro parabola di scrittura di cimentarsi su questo territorio per ragioni non troppo dissimili, ed entrambi optando per un genere ancora molto popolare ma già sul viale del tramonto come il romanzo storico, e scegliendo lo stesso secolo (il Seicento) come laboratorio operativo. Il lombardo, come ben sappiamo, non ripeterà in seguito esperienze narrative, mentre il sarmatico ci proverà gusto e non smetterà più fino alla morte. Dunque, ci troviamo di fronte ad un'esigenza unica e comune a due autori esponenti di culture diverse, esigenza che trova soluzioni estetiche parzialmente affini e parzialmente differenti. La massima autorità in fatto di comparatistica ha pontificato che «non ci è lecito eliminare né la differenza individuale né la prospettiva unitaria; né la singola emozione estetica né l'inquietudine generatrice. Il compito del comparatista è di ordine dialettico».¹ Siamo proprio dinanzi ad un caso di questo genere. Ma prima di procedere è necessario impegnare qualche riga per ricordare rapida-

¹ C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice*, traduzione italiana a c. di A. Gargano, Il Mulino, Bologna 2001², p. 28.

mente la figura e l'opera dell'autore polacco, non essendovi certo necessità di questo genere per l'altro.

1. Di famiglia appartenente ad antica nobiltà rurale, Henryk Sienkiewicz (1846-1916) si sentì sempre piuttosto vicino alla borghesia dell'Europa occidentale, e a quella francese in particolare. Iniziò come giornalista della «Gazeta Polska», per la quale fu corrispondente dagli Stati Uniti, e solo intorno ai trent'anni pubblicò i suoi primi lavori di narrativa (il romanzo breve *Hania* e la novella *Stary Shuga*). Negli anni '80 arrivò il grande successo con la serie di romanzi storici, culminati nel *Quo vadis?* (1894-1896) e in *Krzyżacy* (1900: il titolo non indica i Crociati ma i cavalieri dell'Ordine Teutonico). Trascorse i suoi ultimi anni, durante la Grande Guerra, mettendo le proprie risorse finanziarie a disposizione di un comitato per i Polacchi caduti in guerra, da lui fondato in territorio elvetico. Morì senza rivedere la sua patria rinascere dalle ceneri del conflitto, ma regalandole i 100 volumi delle sue opere.

Oggi confezionato dal mercato editoriale italiano solo come autore del *Quo vadis?*, cent'anni fa Sienkiewicz era invece molto conosciuto e i suoi lavori principali erano stati tradotti da studiosi eminenti dell'Italia umbertina, come Federigo Verdinois e Domenico Ciàmpoli, che a lungo concentrarono i loro sforzi in una campagna di promozione dei romanzi sienkiewicziani. Tra i primi risultati così conseguiti vi furono la pubblicazione a puntate sul «Corriere di Napoli» della traduzione del *Quo vadis?* realizzata da Verdinois (1895-1896, versione iniziata dal testo russo e quindi proseguita sull'originale polacco, lingua che inizialmente Verdinois non conosceva e che apprese per l'occasione) e quella di *Bez dogmatu* svolta da Ciàmpoli e distribuita in sette numeri della «Rivista politica e letteraria» (1896), con titolo modificato in *Oltre il mistero*.² Nell'ultimo anno del XIX secolo Ciàmpoli riuscì a dare alle stampe anche una splendida traduzione della *Famiglia Połaniecki*, mentre l'anno giubilare 1900 conobbe una moltiplicazione straordinaria di pubblicazioni sienkiewicziane, resa possibile sia dal successo inaudito della riedizione in volume della versione del *Quo vadis?* (1899, presso la libreria-tipografia napoletana Detken & Rocholl: 11 edizioni in sei mesi) che dall'interessamento dei primi editori di un certo rilievo, come Treves, Bompiani o Baldini & Castoldi, che puntarono

² Il titolo originale significa «senza dogma», o meglio «senza vincoli». Come raccolta bibliografica e documentaristica su Sienkiewicz in genere, a parte quella tradizionale del sommo critico sarmatico (J. KRZYŻANOWSKI, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956), va ricordata almeno la recente rassegna di studi: AA.VV., *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, Warszawa 1999.

inizialmente sulle novelle (gli *Szkice węglem*) dell'autore per poi dedicarsi anche ai romanzi.

Divenne allora possibile avvicinare il pubblico italiano all'*opus maior* dell'autore: la trilogia sulle guerre che insanguinarono il Seicento polacco, completata già nel 1901 grazie alla slavista Irma Rios e all'instancabile Verdinois, ma non come operazione editoriale unitaria (ciascun romanzo fu dato alle stampe da un diverso editore). Solo alla fine degli anni Sessanta, per una coraggiosa decisione delle Edizioni Paoline, il nostro Paese ha conosciuto una versione organica della trilogia di Sienkiewicz, verosimilmente destinata a rimanere l'unica. È questa trilogia che può essere accostata ai *Promessi Sposi* per una sommaria analisi comparatistica.

Il primo romanzo, *Col ferro e col fuoco* (*Ogniem i mieczem*, terminato nel 1884), tratta la guerra interna contro i cosacchi e i tartari ribelli (1647-1649). Il secondo, intitolato *Il diluvio* (*Potop*, 1886), piange la rovinosa invasione dell'esercito svedese di Carlo Gustavo (1654-1660), avvenimento tremendo per la storia polacca in quanto provocò l'estinzione del casato regnante dei Wasa, ma animò anche quel capitolo glorioso che fu la resistenza durante l'assedio di Czêstochowa. Il terzo, *Pan Michał Wołodyjowski* (1888),³ affronta la guerra contro i Turchi fino alla vittoriosa battaglia di Chotim (1673) e all'assunzione al trono del condottiero Jan Sobieski, in seguito liberatore di Vienna da analogo assedio.

Al di là dei singoli nuclei narrativi che devono necessariamente conformarsi ad un progetto ben preciso in quanto rielaborano avvenimenti storicamente accaduti e ricchi di documentazione, nei tre romanzi Sienkiewicz affronta anzitutto un problema estetico: disegnare un affresco sociale complessivo nel quale il rispetto della verosimiglianza non pregiudichi in alcun momento i principi della fascinazione e i meccanismi dell'intreccio. Il tutto riferito ad un passato ormai lontano ma del quale restano le tracce in negativo, ossia quei caratteri patologici di un popolo che hanno determinato le sciagure raccontate ma che, non essendo stati combattuti con terapie adeguate, ancora sussistono e possono provocarne di nuove.

Si tratta di un problema chiaramente comune alla lavorazione del testo manzoniano: un'esigenza anticipatrice di ansie già quasi naturalistiche, e pertanto non presente nella stagione del romanzo storico europeo di stampo evocativo inaugurata da Walter Scott e già terminata con Alexan-

³ Tradotto nel 1901 da Baldini & Castoldi col titolo *Il signor Michele Wołodyjowski*, mentre le Edizioni Paoline, forse terrorizzate dal nome del protagonista e dalle difficoltà che il lettore avrebbe incontrato nel pronunciarlo anche solo mentalmente, snaturarono il titolo in un ariostesco quanto banale *Donne ed eroi* (Catania 1968).

dre Herculano. Ci troviamo, insomma, in quell'autunno della narrativa che separa il racconto di gesta eroiche dall'analisi delle condizioni di vita del popolo, con l'inevitabile proliferazione di conseguenze che tale spostamento determina. In termini di assiologia della letteratura, potremmo dire che il gusto ancora goticheggiante del romanzo storico di conio anglosassone (non particolarmente amato né da Manzoni né da Sienkiewicz) sta ormai lasciando posto a nuovi oggetti d'attenzione, che comportano un impegno decisamente maggiore per chi scrive: la focalizzazione plurale (gruppi dirigenti, esercito, clero, figure femminili, popolo), la ricerca linguistica, l'armonia tra motori diversi coagenti nell'opera (quello diegetico, quello del narratore onnisciente, il *background* storicamente connotato). Questa esigenza non esisteva nell'orizzonte estetico del Romanticismo maturo, mentre inizia a farsi sentire negli autori che conducono il romanzo verso le sue ambizioni naturalistiche. Sia Manzoni che Sienkiewicz la avvertono – questo è il primo tratto comune di importanza cruciale – e la affrontano in modi non troppo dissimili.

Dunque, i cinquant'anni che separano il ritorno di Manzoni al suo unico progetto narrativo (dopo il matrimonio con Teresa Stampa e l'inizio di una fase più serena, sia dal punto di vista biografico che artistico) dalla pubblicazione del primo volume della trilogia di Sienkiewicz non hanno una particolare rilevanza ai fini della certificazione di una comune ansia rappresentativa e dell'individuazione delle soluzioni utili, che oggi possiamo inquadrare – seguendo in parte le indicazioni di Hans Robert Jauss sui processi di «identificazione estetica»⁴ – come declinazioni sorelle di un medesimo nucleo tematico preesistente. Sorelle o forse cugine, poiché alcune differenze nei rispettivi approcci esistono, e dipendono certo dalle diverse culture di provenienza, ma forse in misura ancora maggiore da certe inclinazioni caratteriali che spingeranno il lombardo lontano da nuovi tentativi romanzeschi e verso problemi puramente storici, direzione opposta a quella intrapresa da Sienkiewicz.

Come ampiamente risaputo, anche dopo il completamento definitivo del suo romanzo Manzoni continuò ad essere ossessionato dal problema del rapporto tra la verità storica (documentata, e perciò adducibile come prova contro l'opera di finzione in improbabili tribunali letterari) e la «verosimiglianza» generata dal complesso dei meccanismi romanzeschi. Ancora nello scritto teorico del 1845 definisce «persuasione» di moda, ossia qualcosa di peggio di un'illusione, quella secondo la quale «la storia e l'in-

⁴ Cfr. H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, edizione italiana a c. di B. Argenton ed A. Varvaro, vol. I, Il Mulino, Bologna 1987, in particolare i capp. IX-X.

venzione potessero star bene insieme»,⁵ e ripete ciò più volte pur avendo chiaramente violato egli stesso tale regola nel proprio romanzo, come d'altronde inevitabile. Sienkiewicz non ebbe mai di questi problemi: pur non risparmiando forze nel lavoro di documentazione storica (sul Seicento per la trilogia, ma anche sul Quattrocento per *Krzyżacy*, sull'assedio di Vienna per *Na polu chwały* e sulla campagna napoleonica in Russia per *Legiony*), non rimase mai ostaggio di complessi verso le epoche trattate ed agì con la necessaria libertà, senza inutili scrupoli.

Questa è certo una difformità di indole, oltre che di temperamento artistico. Ma anche la letteratura intanto sviluppatasi in Europa potrebbe aver svolto un ruolo. Esattamente a metà dell'arco cronologico che separa i *Promessi Sposi* da *Col ferro e col fuoco*, in Francia comparve la *Salammbô* di Flaubert, con noto séguito di polemiche riguardo la credibilità di quella Cartagine alquanto idealizzata. Alle critiche sull'attendibilità storico-filologica che Sainte-Beuve gli mosse, Flaubert rispose alla sua maniera: «Me ne infischio, io, dell'archeologia! Se il colore non è unito, se i particolari stridono [...] se i caratteri non sono uniformi, se non c'è, in una parola, armonia, io sono nel falso. Se no, no!».⁶ Sienkiewicz leggeva a malapena il francese ma conosceva Flaubert; Manzoni conosceva perfettamente il francese ma probabilmente non ha mai letto *Salammbô*, nemmeno quando era ormai dedito alla sola teoria; ciò potrebbe aver avuto delle conseguenze. Ma ora torniamo alla scelta comune ai due autori riguardo la collocazione temporale dei loro lavori narrativi principali.

Se è chiaro, in base a quanto ricordato all'inizio di questo intervento, il motivo per cui Sienkiewicz optò per il Seicento come teatro storico della sua trilogia maggiore, occorre ribadire alcune tra le ragioni per le quali anche la scelta di Manzoni cadde sul XVII secolo. Sono in realtà ben note: la dominazione ispanica, la sostanziale latitanza di una diffusa sensazione di vergogna per tale situazione, la colpevole leggerezza con la quale il potere straniero viene accettato, ossia l'inclinazione a piegarsi dinanzi alla nuova classe dirigente quale che essa sia, purché ci sia un pezzo di pane anche per il piegantesi. Tutti caratteri individuabili come mali atavici, quasi fisiologici, del popolo italiano, nessuno dei quali appare di facile cura. Rispetto al Medioevo *tremendum et fascinans* privilegiato da un Walter Scott – ha giustamente osservato Asor Rosa – «Manzoni preferisce la trattazione di un periodo più vicino, dal quale possano provenire insegnamenti e am-

⁵ A. MANZONI, *Del romanzo storico, e in genere de' componimenti misti di storia e invenzione*, in Id., *Tutte le opere*, vol. II, a c. di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1973, p. 1762.

⁶ Lettera del dicembre 1862 a Sainte-Beuve, ora in appendice a G. FLAUBERT, *Salammbô*, a c. di C. Bo e G. B. Angioletti, Rizzoli, Milano 1989², p. 373.

monumenti al lettore italiano contemporaneo: questa è già una scelta morale, anzi, etico-politica, non estranea all'impianto creativo dell'opera». ⁷

La stessa osservazione può essere fatta per la trilogia di Sienkiewicz, non meno carica di intenzioni morali, che in particolare nel *Diluvio* tendono di tanto in tanto ad essere presentate in maniera esplicita e non mimetica. Da questo punto di vista, forse, Manzoni fu più attento ad evitare certe prese di posizione nel testo, di quelle che tendono sempre a disturbare la lettura, ma va precisato che ebbe molto più tempo a disposizione per affinare la sua opera, mentre Sienkiewicz dovette affrontare problemi gravi fin dall'inizio: le inattese difficoltà economiche seguite al ritorno in Polonia dopo i lunghi soggiorni all'estero, la tubercolosi della moglie che si aggravò improvvisamente mentre l'autore era appena a metà del primo volume, ecc. Insomma, Manzoni ebbe modo di esercitare uno stile di vita complessivamente più agiato rispetto a Sienkiewicz, cosa che ha avuto non poche ripercussioni anche sulle rispettive scritture; ciò in aggiunta alle differenze stilistiche, intellettuali e caratteriali. D'altra parte, la dialettica dell'analisi comparatistica invita a ricercare anche nelle biografie quei tratti di difformità che permettono alle realizzazioni letterarie di somigliarsi senza per questo giungere a confondersi l'una con l'altra. Perciò si parla di unità e di molteplicità, ma non di identità o di equivalenza.

Una differenza strutturale esistente fra le due opere è anche quella che riguarda la pubblicazione: concepita a puntate per un quotidiano cracoviano quella di Sienkiewicz (con obbligo di presentazione alla redazione entro scadenze fisse), distribuita in dispense la 'quarantana' di Manzoni, con minori ansie compilative.

C'è infine una differenza in termini di *Wirkungsgeschichte* a proposito del genere adottato: mentre in Italia il romanzo storico quasi non esisteva prima dei *Promessi Sposi* e dopo conobbe una fioritura perfino eccessiva, in Polonia è accaduto il contrario. Henryk Rzewuski e soprattutto l'instancabile Józef Ignacy Kraszewski (morto proprio durante la pubblicazione della trilogia sienkiewicziana) avevano riempito intere biblioteche con la loro sovrapproduzione di prose storico-epiche, ma con pochi risultati davvero meritevoli di memoria. Dopo Sienkiewicz, invece, il genere si avvia al suo irreversibile declino, di cui il capolavoro di Stefan Żeromski (*Ceneri*, edito nel 1904; tradotto in italiano solo nel 1975) porta quasi la fiaccola.

2. Un altro nucleo tematico comune ai due autori riguarda un problema strettamente diegetico: l'impossibilità del ritorno all'origine una volta ve-

⁷ A. ASOR ROSA, *La storia del "romanzo italiano"*, in AA.VV., *Il romanzo*, vol. III (*Storia e geografia*), Einaudi, Torino 2002, p. 265.

rificatisi i movimenti tellurici della Storia, congiunta al desiderio di trovare comunque un ordine simile a quello alterato dagli avvenimenti, non solo per sete di continuità (anche se oggettivamente si tratta di due autori conservatori, e da svariati punti di vista), ma in quanto desiderio morale di limitare le interferenze della Storia nella vita. Questo problema, nell'Ottocento, tende ad assumere le sembianze di un soggetto attivo nella narrazione, di un personaggio talmente caratteristico che può essere ritenuto appartenente alla categoria del *personnage régnant* elaborata da Hippolyte Taine in *De l'idéal dans l'art* (1867). Padre Cristoforo, sebbene entro certi limiti, svolge questa funzione, così come Zagłoba nella trilogia sienkiewicziana.

Ovviamente le due figure nascondono anche urgenze autoriali diverse. Il frate cappuccino viene generalmente inquadrato anzitutto come un agente della Provvidenza, il che è assolutamente vero; ma ciò che concretamente fa per riavvicinare le sorti degli altri personaggi ai presunti disegni celesti è molto simile a ciò che fa Zagłoba per convincere e persuadere le persone a lui vicine a combattere analoghe ingiustizie e far trionfare la virtù. Fin dallo scontro dialogico con don Rodrigo (cap. VI), fra Cristoforo usa espressioni come «restituire al diritto la sua forza e sollevare quelli a cui è stata fatta una così crudel violenza»; e di fronte al contrattacco del perfido governatore, incrementa rabbiosamente la sua energia argomentativa, poiché «in que' casi, fra Cristoforo valeva veramente per due».

Anche Zagłoba, nel *Diluvio*, lavora incessantemente al mantenimento della coesione fra simili e alla concentrazione delle loro risorse contro un nemico assimilato alle categorie del demoniaco; si sforza di ricordare le ragioni morali della lotta contro l'invasore; auspica perfino la conversione del cattivo, il traditore principe Radziwiłł (parte I, cap. XII). E quando vede i suoi numerosi tentativi riparatori fallire dinanzi al voltafaccia della parte più corrotta dell'aristocrazia, guidata da Wittemberg, prorompe in un fragoroso: «Questo poi no, non lo permetterò mai!».⁸ Anche lui, in quel momento, vale doppio.

Dunque, questo elemento non è poi così difforme tra le due figure. Certo, diverso è il motore dell'azione: ispirato in Cristoforo, icastico in Zagłoba; ma l'insieme delle strategie comportamentali risulta complessivamente simile. Semmai, il principale elemento che allontana i due personaggi è nella loro stessa elaborazione. Padre Cristoforo è un personaggio drammatico. Proviene da una tradizione non narrativa ma drammaturgica che, nella storia del teatro italiano, può esser fatta risalire al Della Valle,

⁸ H. SIENKIEWICZ, *Il diluvio*, a c. di A. Corradini, Edizioni Paoline, Catania 1968, p. 853.

se non addirittura al Trissino. Non è certo ravvisabile una figura a lui analoga nei romanzieri italiani delle epoche premanzoniane come Girolamo Brusoni, Poliziano Mancini o lo stesso Alessandro Verri. Zagłoba invece è una figura comica, vulcanica e sprezzante. Il suo personaggio è sviluppato sulla base di antecedenti facilmente individuabili in Dumas padre, e la critica tende da sempre ad affiliarlo alla genia dei Falstaff, dei Gil Blas e dei moschettieri parolaî, molto più abili nell'uso della chiacchiera che in quello dell'arma bianca.

Eppure figure di questo tipo riescono particolarmente simpatiche, se concepite in chiave umoristica come Zagłoba, oppure sviluppano sentimenti di intensa solidarietà morale, se elaborati in forma tragica come fra Cristoforo. Questi soggetti corrispondono ad attese esistenti e diffuse, ed i loro sforzi di ricucire gli strappi che hanno lacerato gli avvenimenti incontrano l'approvazione di una vasta parte del pubblico. Deve dunque trattarsi di un'esigenza particolarmente avvertita alla metà dell'Ottocento, ed in realtà ereditata anche dalla generazione immediatamente successiva. Ancora Eça de Queiroz (in *Alves & C.*, ma ancor più in *O primo Basílio*, libro un tempo assai noto in Italia) proverà ad imporre la presenza di questo personaggio, o criterio regolatore, in grado di riavvicinare la conclusione della vicenda allo *status quo ante*, o almeno ad un ordine parente allo stato ormai alterato, secondo una prospettiva estetica quasi nostalgica della *fabula* a lieto fine, che nei *Promessi Sposi* coagula in forme alquanto deprecabili. Ma quale che sia la concretizzazione che tale desiderio assume, direi che ci troviamo – vista la sua ampia circolazione nelle letterature europee della seconda metà del XIX secolo – all'interno di quella «teoria delle correlazioni tipologiche» elaborata da Zhirmunski,⁹ applicata però al mondo della prosa realistica anziché nell'orizzonte dell'epica, con privilegio per la soluzione antropomorfica (elaborazione di uno o più 'personaggi riparatori' dei guasti causati dalla Storia) dell'esigenza.

In realtà, non deve sorprendere l'irruzione di questo tipo di personaggio sul palcoscenico del romanzo successivo all'epoca romantica. La narrazione storica del genere di Scott o di Zagoskin, nella generalità dei casi, celebra il mutamento dell'ordine sociale in virtù dell'opera di un eroe individuale o di un intero popolo che si solleva contro un attore della Storia ritenuto non più sopportabile (un tiranno interno, un oppressore straniero, la consumazione dello spazio a disposizione della nazione con conseguente necessità d'espansione, ecc.). L'ingresso nell'epoca del Realismo origina invece il desiderio di disegnare un affresco più o meno completo

⁹ Cfr. V. ZHIRMUNSKI, *Vergleichende Epenforschung*, Akademie Verlag, Berlin 1961, in particolare pp. 116-7.

di un ordine sociale, disinteressandosi dei fermenti sovvertitori del sistema e delle ipotesi di rottura, che passano in una seconda fila di priorità per poi riavanzare nel nuovo secolo. Da questo punto di vista, da Manzoni a Tolstoj la direttrice è unica, e questa esigenza (in senso lato, restauratrice) permarrà nella storia della letteratura almeno fino alla Prima Guerra Mondiale, dopo la quale perderà attualità.

Come è stato osservato di recente da una studiosa americana, «il realismo ottocentesco non è altro che una serie di incontri immaginati tra un protagonista e un ordine sociale spigoloso, dove ogni parte rimodella l'altra per produrre nuovi mezzi di gratificazione lasciando l'ordine perfettamente intatto».¹⁰ Forse l'avverbio usato dalla Armstrong è eccessivo, ma certo la tensione verso il ripristino dell'ordine alterato da qualche accidente è diffusa, e appartiene al momento aurorale dell'epoca borghese, quello maggiormente ricco di ambizioni etiche. Quando si incarna in un personaggio, questo ha nel romanzo il proponimento di aggiustare ciò che si è rotto perché crede nel potere di rimettere a posto le cose. Nel XX secolo le cose non possono più essere rimesse a posto, questa operazione perde totalmente il proprio senso, e il personaggio alla fra Cristoforo, alla Zagłoba o alla Sebastião (nel caso di Eça de Queiroz) scompare repentinamente dal repertorio dei soggetti romanzeschi attivi.

3. L'ultima ansia comune ai due autori qui ricordati, che come le altre preesiste ad essi e trova soluzioni diverse ma non estranee, è la cosiddetta 'questione della lingua'. Non staremo certo a ripercorrere la *via crucis* del problema linguistico nella vicenda intellettuale manzoniana, fin troppo nota e studiata dalla critica, nonché gravida di contraddizioni tra l'epoca in cui Manzoni era stato un autore e gli anni in cui il senatore prevalse sull'artista e sedette al suo posto nella Commissione parlamentare sul problema della lingua nazionale voluta da Emilio Broglio. Ci limiteremo a ricordare qual era il suo obiettivo all'epoca dei *Promessi Sposi* e quale fu la strategia adottata per realizzarlo.

Sebbene nella famosa *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua* (1869) ripeta più volte che la ricerca di una lingua già esistente da utilizzare per la stesura del romanzo si tradusse in uno sforzo tanto ampio quanto vano, Manzoni stesso in quelle pagine – parlando di sé in terza persona, come si parla di un autore che non c'è più – afferma di essersi sentito quasi costretto a «ricavar dalla sua memoria le locuzioni toscane

¹⁰ N. ARMSTRONG, *Morale borghese e individualismo*, in AA.VV., *Il romanzo*, vol. I (*La cultura del romanzo*), Einaudi, Torino 2001, p. 298.

che ci fossero rimaste dal leggere libri toscani d'ogni secolo»,¹¹ il che equivale ad un'ammissione: la prosa letteraria delle epoche precedenti esercitò una sensibile influenza, un aiuto verosimilmente non inferiore a quello ricevuto dalla preziosa domestica Emilia Luti, fiorentina da svariate generazioni, assunta in casa Manzoni proprio quando era iniziata la fase di revisione linguistica. Probabilmente ciò è insufficiente per poter parlare di 'ricerca su un doppio registro', dotto e popolare, ma deve indurre al sospetto che la tradizione abbia avuto un ruolo superiore a quello denunciato.

D'altra parte, molti critici sostengono che lo scopo di Manzoni non era quello di creare una sorta di linguaggio in provetta utile per tutte le circostanze, ma al contrario «entrare in possesso di una vastissima gamma di possibilità espressive che consentissero la piena assunzione in poesia delle varie "occasioni" narrative». ¹² Dunque ancora una forma di unità nella molteplicità, con un'insistenza per l'adozione del registro classicheggiante (sviluppato sulle basi della tradizione della prosa colta sei-settecentesca) riguardo il tratteggio della cornice storica, una preferenza per le forme provenienti dalle genealogie del parlato comune riguardo i dialoghi, ed un'attenzione costante alle colorazioni intermedie per le altre situazioni verbalmente rilevanti, da elaborare all'interno di un'orbita compresa fra due equinozi linguistici abbastanza fissi. L'obiettivo era questo, e se avesse avuto a disposizione un solo testo contenente tutte queste soluzioni (così fa intuire chiaramente egli stesso, nella *Relazione* suddetta ma anche altrove), Manzoni lo avrebbe adoperato volentieri, anziché moltiplicare le ricerche in tante direzioni.

Henryk Sienkiewicz si trovava di fronte alla medesima esigenza, ma aveva a disposizione proprio ciò che a Manzoni mancava: un solo testo contenente i diversi registri linguistici necessari (o almeno quelli principali), una sorta di scatola magica da aprire e adoperare con cautela, ma fiduciosi del risultato conseguibile. Si tratta dei *Pamiętniki (Ricordi)* di Jan Pasek:¹³ un piccolo nobile quasi illetterato, uomo di campagna vissuto (1630-1701) all'epoca della lotta contro gli Svedesi e coinvolto in quella guerra nonché in altre successive. Pasek riempì trent'anni di pagine con le sue impressioni dai campi di battaglia, i dialoghi con i comandanti (tut-

¹¹ *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi per diffonderla*, Rechiederi, Milano 1869, p. 97.

¹² D. CONSOLI, *La letteratura italiana*, III (*Arcadia. Illuminismo. Romanticismo*), Sansoni-Accademia, Milano 1973, p. 268. Ma tante altre citazioni analoghe, che qui preferiamo trascurare, sarebbero facilmente elencabili.

¹³ Si rinvia alla recente edizione universitaria: J. CH. PASEK, *Pamiętniki*, a c. di A. Popławska, Greg, Kraków 2002, munita di un eccellente apparato critico.

ti provenienti dall'alta e più antica aristocrazia), le conversazioni con i commilitoni. La sua raccolta di memorie – edita in Polonia solo nel 1821 poiché fino ad allora ritenuta priva di dignità letteraria – è perciò caratterizzata da continui metalogismi, perifrasi, improvvisi mutamenti di registro, con ovvia predilezione per le forme squisitamente parlate, non essendo i *Pamiętniki* stati composti per una pubblicazione. Una vera giostra di moduli espressivi su un'unica piattaforma linguistica carica di latinismi, calchi dal tedesco, opposizioni di aggettivi secondo il gusto barocco, e così via. Insomma, quasi tutto quel repertorio linguistico seicentesco di cui Sienkiewicz aveva bisogno era depositato in questo piccolo ma prezioso volume.

Ovviamente l'uso che ne fece non fu passivo: Sienkiewicz intervenne su quel materiale altrimenti inerte per restituirvi la necessaria dinamicità. Ampliò e personalizzò lo spettro di forme disponibili, innestò semi destinati ad ulteriori gemmazioni laterali, introdusse perfino qualche *nuance* volutamente fuorviante. Ma quel materiale gli era pur sempre stato donato dalla tradizione, e l'autore dovette lavorare più che altro all'adattamento alle sue esigenze di qualcosa che già esisteva, piuttosto che vagare nel vuoto.

Una direzione apparentemente opposta a quella manzoniana, centripeta più che centrifuga. Ma, come detto, anche nei *Promessi Sposi* la tradizione riuscì ad imporre una presenza forte lungo la circonferenza dei cerchi più esterni al bersaglio linguistico. In ogni caso possiamo considerarla una soluzione diversa per il medesimo problema, una strategia di lavoro finalizzata al raggiungimento dello stesso obiettivo estetico, ciò che vale anche per gli altri punti analizzati in questo esperimento comparatistico.

ALESSANDRO MANZONI, IL CINEMA, LE 'ARTI VISUALI'

Non tutti sanno che il grande Don Lisander fu chiamato in causa per quel che fu il primo caso nella storia del cinema italiano di diretta concorrenza tra due Case di produzione cinematografica, caso che ebbe anche strascichi ed esiti legali e fece all'epoca molto scalpore e che, per l'appunto, riguardò proprio due trasposizioni sullo schermo, fatte in contemporanea, del romanzo manzoniano.

Si era nel 1913, ricorreva in quell'anno l'evento del quarantennale della morte del Manzoni, evento che anche il cinema intese celebrare, così che due Case di Manifattura cinematografica, entrambe tra l'altro torinesi, diedero avvio, va da sé l'una all'insaputa dell'altra, alla realizzazione di un film tratto da *I Promessi Sposi*.

Le due riduzioni dei *Promessi Sposi*, realizzate e distribuite in contemporanea, nel 1913, furono l'una prodotta dalla Società Anonima Ambrosio di Torino e l'altra dalla Pasquali e C., anch'essa Casa di produzione torinese.

Il film dell'Ambrosio, della lunghezza di 1800 m., in sei atti, fu messo in scena con la regia di Eleuterio Rodolfi, con la riduzione del romanzo operata da Arrigo Frusta, ed ebbe interpreti Gigetta Morano (Lucia), Mario Voller-Buzzi (Renzo). Il film della Pasquali, della lunghezza di 2000 m., anch'esso dunque in sei atti, fu realizzato da Ubaldo Maria Del Colle ed Ernesto Maria Pasquali, essendo stato ridotto il romanzo ad opera di Eugenio Perego e Renzo Chiosso ed ebbe interpreti Cristina Ruspoli (Lucia) e Giovanni Ciusa (Renzo).

La Pasquali fece in tempo a uscire con il suo film due mesi prima dell'Ambrosio, in Italia come negli Stati Uniti; la società organizzò il 27 giugno una proiezione in anteprima per beneficenza al Teatro Carignano a Torino, probabilmente in un'edizione non ancora completa: alla proiezione presenziò anche la principessa Letizia di Savoia, che, come scrisse la stampa torinese, volle complimentarsi con Ernesto Pasquali nel palco reale. Il giorno antecedente la «prima» romana, in luglio, la Pasquali, con po-

sitivi riscontri di stampa, presentò il film anche a Palazzo Margherita, «alla presenza di S. M. la regina Madre e degli altri dignitari di Corte».

La Pasquali fece stampare anche, in concomitanza col film, un *abrégé* del romanzo che fu venduto nei cinema, così come per entrambi i film ci furono un foglio pubblicitario, foto di grande formato, una *brochure* e l'attenzione delle riviste che ne riportarono alcune foto.

In alcuni casi (al teatro «Costanzi» di Roma e al Teatro «Chiarella» di Torino) le due versioni vennero programmate una dopo l'altra e a volte proiettate insieme, nella stessa giornata; così che alcuni recensori furono in grado di fare tra loro un confronto diretto:

Nobile pellicola questa dei *Promessi sposi*, checché se ne voglia dire: il libro riappare nuovo e grande, la sua bellezza si sparpaglia su umili cose, la figura del poeta ritorna in tutta la sua bontà e ci ridesta tante illusioni. Che facile, piana lettura è questa, e che degni esemplari ci dà della scuola italiana [...]. Io sinceramente mi rallegro con il cav. Ambrosio di questa sua edizione [...] Mi rallegro non solo per la pellicola, ma per l'idea che l'ha informata [...]. Mi rallegro con l'avvocato Ferrari (Frusta) che ha studiato per la divisione il romanzo, e innestati i quadri sul massimo rilievo dei capitoli e nell'insieme formato, ordinato, distribuito il bozzetto. Non era compito facile per il rispetto dovuto all'arte. Mi rallegro pure con il Rodolfi che l'ha messo in scena. Tanto i quadri che illustrano la carestia, quanto quelli che ci riportano tutti gli orrori della pestilenza sono un breve riassunto di storia [...]. Le figure livide sono conformi al carattere che l'autore ne porge alle sue pagine, né la scena poteva rendersi più tetra e più drammatica. [...] Scelta molto bene la figura del Buzzi per il personaggio di Renzo. Egli ha una leggiadria svelta e nervosa nei movimenti quali si convengono all'amoroso giovinotto e attraverso tutta l'interpretazione il carattere è conservato con felice correttezza e lodevole misura.¹

Le due pellicole piacquero moltissimo, e furono entrambe apprezzate ed applaudite. Tanto da parte di Ambrosio, che da parte di Pasquali, il capolavoro romantico fu amorosamente studiato e sapientemente saccheggiato per lo schermo cinematografico. Brilla, in entrambe le pellicole, una luce di nobilissimo intendimento artistico e di sincero rispetto alla grande opera della letteratura italiana. [...] Superiore a quella dell'Ambrosio è l'interpretazione artistica della Pasquali. Anzi: più che interpretazione, è la scelta dei singoli personaggi che è stata felice. Fra Gigetta Morano, di cui noi ammiriamo sempre la bravura, ed alla quale plaudimmo a quattro mani per la sua squisita interpretazione di *Santarellina*, è preferibile Cristina Ruspoli, una Lucia Mondella indovinatissima e veramente squisita. Del personaggio di Renzo Tramaglino [...] trovammo che l'incarnazione fattane dal Ciusa, dona molto di più, e molto meglio di quella del Buzzi. L'attore Chiesa, dell'Ambrosio, è certamente il personaggio più a posto di tutta la pellicola. Ha

¹ E. BERSTEN, «Il Maggese Cinematografico», Torino, 25 ottobre 1913.

prestanza di figura, eleganza di gesto e momenti drammatici efficacissimi. Ma il Chiesa fece del Don Rodrigo un tipo più guascone del necessario, e meno autoritario e signore. Ugo Pardi, il Don Rodrigo di Pasquali, è più a posto, e per nobiltà di mimica e per signorilità di portamento. È un Don Rodrigo più caratteristico, più ... manzoniano. Don Abbondio, interpretato da Enrico Bracci (della Pasquali), è quasi perfetto. Non così il Don Abbondio dell'Ambrosio, sostenuto dall'attore Scalpellini, che fece del timido e perplesso curato, un tipo abbondantemente comico.²

Ma i due film realizzati nel 1913 non erano però stati i primi, poiché la prima riduzione cinematografica del romanzo manzoniano risale addirittura al 1908; il film, dall'omonimo titolo *I Promessi sposi* e della lunghezza di 235 metri, fu prodotto dalla Luca Comerio & C. di Milano con la regia di Mario Morais e venne proiettato in prima visione al Grande Salone «Lumières» di Roma, «con accompagnamento di grande orchestra», il 24 giugno del 1908.

L'anno successivo fu realizzato a Roma un film di 258 metri, prodotto dalla Cines, dal titolo *L'Innominato*, con la regia di Mario Caserini e nel 1911 fu realizzato *I Promessi sposi* dalla Film d'Arte Italiana a Roma, con la regia di Ugo Falena e la riduzione di Lucio D'Ambra. Le frasi cui i produttori cinematografici si affidarono per lanciare il primo film manzoniano nel 1908, sono già di per sé un'esplicita dichiarazione d'intenti e qualcosa pure dicono della direzione scelta dal cinema muto italiano fin nel suo primo decennio:

Fedele riproduzione – Cinematografia presa sugli ambienti veri.

Nuovissimo capolavoro cinematografico – Istruttivo morale.

Storia milanese del Secolo XVII – Leggere il riassunto dettagliato del capolavoro letterario. Mamme!!! Maestre!!! Non tralasciate di portare i vostri bambini a questo spettacolo istruttivo.

È che l'interesse che il cinema italiano manifesta fin dal 1908 per il romanzo manzoniano, capolavoro della nostra letteratura (e, d'altro canto, il disinteresse pressoché totale dei produttori stranieri per il romanzo manzoniano, all'estero meno noto) è da iscriversi nel fatto che il cinema muto italiano intese, fin dagli inizi, far capo, per le realizzazioni cinematografiche, a nomi da noi autorevoli nel campo letterario (romanzi, novelle, racconti, testi teatrali, molti anche dalle letterature straniere), a testi facilmente riconoscibili, alla ricchezza delle trame e degli intrecci narrati-

² VERITAS, «La vita cinematografica», Torino, 31 dicembre 1913.

vi, alla forte delineazione dei personaggi delle opere letterarie e alla capacità di traino che queste opere potessero avere per la nuova arte.

Inoltre che il soggetto manzoniano sia stato, fin dal 1908, trasposto sullo schermo e che a questa prima trasposizione seguiranno in breve altre edizioni cinematografiche (tanti altri saranno pure i soggetti e i temi letterari reiterati al cinema), se implica da un lato il fatto che il cinema ha scelto fin da subito soprattutto di 'essere narrativo' e si è poi evoluto in tal senso, implica anche la capacità di narrazione che è propria del cinema e che si è dimostrata una delle sue specificità.

D'altro canto il cinema aveva bisogno, come si è più volte rilevato, di darsi uno *status* pari a quello delle altre arti, al teatro ad esempio, e scelse di trasferire sullo schermo i soggetti di derivazione colta, il che consentì al cinema ulteriore legittimazione e l'opportunità di rivolgersi anche ad un pubblico medio-borghese. Il cinema mostra dunque interesse e trae soggetti da notissime nostre opere letterarie, dai *Promessi Sposi* manzoniani, dall'*Inferno* dantesco, dal *Pinocchio* di Collodi, quindi dalle opere di D'Annunzio, Deledda, Di Giacomo, De Amicis, Pirandello (cui si ispireranno anche cinematografie straniere, cito ad esempio *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier) e di altri nostri autori. Quando infatti sempre più cospicui capitali si cominciarono ad investire per le produzioni cinematografiche in Italia, il realizzare film da opere già in altro ambito famose, poteva assicurare in anticipo un *iter* di circolazione della pellicola, poiché ciò che premeva era di interessare e di condurre al cinema il maggior numero di spettatori, nell'ottica del profitto perseguito dalle case di produzione. Grande fu dunque l'incidenza che le opere letterarie ebbero sul cinema italiano soprattutto negli anni Dieci e Venti e se in ciò il cinema cavalcava l'onda lunga di opere già conosciute, forniva tuttavia di esse necessariamente una versione del tutto nuova, perché nuovo era il racconto per immagini in movimento di questi 'racconti', nuovo era il racconto che il cinema faceva di queste storie.

Nel 1922 fu fatta un'altra edizione cinematografica de *I Promessi sposi*, con la regia di Mario Bonnard, in due episodi, il primo della lunghezza di 1640 metri ed il secondo della lunghezza di 2176 metri, prodotto a Roma dalla Bonnard – Film e distribuito dalla U.C.I. Il film di Bonnard ottenne la medaglia d'oro alla rassegna cinematografica di Torino, svoltasi nell'estate del 1923 e lusinghieri giudizi critici:

Mario Bonnard, direttore artistico, ha seguito passo passo il romanzo e ne ha rispettato il significato, i fatti, i tipi, facendone, insomma, opera di schietta italianità. Pecche ve ne sono: il lago di Como, che è il lago di Albano; gli arredamenti che non sono sempre esatti, ecc.; ma il film, che voleva

essere di volgarizzazione, ha raggiunto pienamente e felicemente lo scopo [...]. Certo, chi vuol gustare meglio: "Addio, monti sorgenti ...", "Scendea dalla soglia ...", le pedanterie di don Ferrante, i soliloqui di Renzo, ecc., deve leggere ancora una volta il romanzo, che non sarà mai di troppo, poiché è gloria di nostra lingua.³

Anche fuor d'Italia il film di Bonnard meritò consensi:

Un bon film italien adapté de l'oeuvre célèbre de Manzoni. On a réussi une charmante utilisation archaïque du lac de Côme et comme toujours dans le films de nos amis le paysage a une part émouvante. (Avez-vous remarqué que le goût peut-être excessif du studio nous a presque complètement détournés de la nature? La mise en scène des *Fiancés* est correcte, tour à tour pittoresque et luxueuse. La révolte est bien, mais la description littéraire de la peste est une page si formidable que l'illustration animée nous parut un peu faible.⁴

Non mancarono però i consueti giudizi più severi, soprattutto da parte di critici che si interrogavano sulla necessità e sulla validità di fare ancora una volta riduzioni cinematografiche del celebre romanzo manzoniano:

Lo scopo che i realizzatori si erano promessi era certamente così arduo da far indietreggiare ogni persona dotata di qualche scrupolo. Quanto più l'opera che si vuol ridurre è nota ed amata, tanto più questo genere di adattamenti è destinato a lasciare delusi gli spettatori [...]. Meglio sarebbe scegliere soggetti originali, arrischiarsi magari in veri e propri plagi di un'opera notissima, ma non assumersi l'insostenibile responsabilità di una traduzione impossibile. Non ci dilungheremo a rimproverare i risultati di un errore di principio imposto forse dalle condizioni di lavoro e del mercato. Osserviamo soltanto che, per gustare nel suo intero valore, i pregi di una riduzione per lo schermo, bisogna dimenticare l'originale e scacciare dal proprio animo ogni velleità di confronti non solo col testo, ma soprattutto con lo spirito dell'opera. Ma come si può fare questo con *I promessi sposi*?⁵

E ancora:

Per quali scopi si fanno queste riduzioni? O per volgarizzare tra il popolo le opere, in maniera più facilmente comprensibile ed assimilabile, o per giocare sulla fama e sulla notorietà dell'opera stessa e far cassetta automaticamente. Se il cinematografo fosse "pura arte" e non "industria" potrebbe contemplarsi il primo caso. Ma siccome il cinematografo è prima industria e poi arte [...] non può rimanere che il secondo caso, qualora la riduzione sia affidata a persona incompetente e l'inscenatura successiva a chi, non avendo cultura bastantemente profonda in materia, non capisce l'essenza del capolavoro e tanto meno, quindi, può infonderne lo spirito negli attori. Tutte

³ R. D'ORAZIO, «La rivista cinematografica», Torino, 10 aprile 1924.

⁴ R. TREVISE, «Cinéa-Ciné», Paris, 15 ottobre 1924.

⁵ E. REBIZZI, «L'Ambrosiano», Milano, 23 aprile 1925.

queste considerazioni ci vengono dettate da questi *Promessi sposi*, che formalmente e materialmente ricordano il romanzo manzoniano, mentre con esso ben poco hanno a che fare in quanto a concezione e filosofia [...]. Infine, non possiamo né dobbiamo nascondere che, così com'è, il film piace al pubblico e soddisfa: il pubblico, specie quello del cinema, s'infischia allegramente di epoche e costumi, caratteri e filosofia, letteratura e storia; vuol saziarsi la vista – se non il cuore, e tanto meno la mente – con visioni grandiose e commoventi, o comiche, a larghe tinte, ottenute con ricchezza di particolari, con sfarzo di mezzi. Ama il kolossal e, nei *Promessi sposi* ne ha per la sua spesa.⁶

Il problema sollevato da questi critici lontani nel tempo è un problema che è stato più volte dibattuto anche negli anni a venire e che è ancora oggi d'attualità, continuando ad esserci riedizioni o, per dirla con un termine moderno, *remake*, nel cinema. Rifare a distanza di anni un film che già è stato fatto magari più di una volta, può voler dire essere consapevoli di rivolgersi ad un pubblico diverso, essere consapevoli di avere tecniche diverse, energie creative diverse, nuovi *budget*, nuove *chances*, fidando nel contempo su temi già collaudati per narratività, per spettacolarità, la qual cosa, 'quest'ultima', addirittura porta a rimettere a volte in circolazione copie vecchie, passate ad un nuovo *maquillage*, sonorizzate ad esempio, laddove erano state realizzate all'epoca del muto, come appunto accadrà in seguito all'edizione de *I Promessi sposi* del 1922.

Molti anni dopo infatti, nel 1940, il film di Bonnard venne ripresentato in una versione sonorizzata e notevolmente ridotto di metraggio, essendo stati riuniti i due episodi in un unico programma.

È anche vero che la riedizione di un film, essendo fatta a distanza di tempo, veicola istanze sociali, culturali, letture, interpretazioni e problematiche diverse, per cui il cinema è a sua volta (e ogni volta) anche specchio delle diverse rappresentazioni di un dato periodo, di una data società.

Pur restando sempre quella la trama, pur restando il racconto lo stesso, il livello produttivo, autoriale, interpretativo, quello fruitivo, quello storico, sono ogni volta diversi e comportano per lo storico del cinema, ma anche per una storia della cultura in senso lato, istanze, significati, cambi di registro, nuove tecniche, imprescindibili diversità. Nel 1941 il cinema s'interessò di nuovo al romanzo del Manzoni e il regista Mario Camerini realizzò per la Lux Film un'altra edizione de *I Promessi sposi*. Il film, alla cui sceneggiatura furono chiamati egregi letterati, (in un primo tempo vi lavorò anche Ugo Ojetto, ma la sua riduzione fu ritenuta troppo letteraria), vi furono impegnati infatti Perilli, Baldini, Bontempelli, Verga-

⁶ ELLE.GI, «La vita cinematografica», Torino, dicembre 1923.

ni, Cecchi, pure esso dovette tralasciare alcuni episodi e alcune figure, non contemplò infatti di narrare il racconto della vita di Padre Cristoforo, di Gertrude, dell'Innominato e del cardinale Federigo Borromeo. Camerini che già aveva dato prova negli anni Trenta delle sue ottime capacità di regista, ritenne infatti di operare diversi tagli al testo del racconto, eliminò la voce del narratore e puntò soprattutto a che fossero le immagini a parlare, riuscendo egregio nelle scene di massa. D'altronde il cast fu dei migliori, la musica di Ildebrando Pizzetti, filologica ed accurata la scenografia e la ricostruzione degli ambienti, fu richiesta anche la consulenza dei direttori del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, dell'Ambrosiana e della Pinacoteca di Brera.

La critica ne rilevò gli esiti più che soddisfacenti:

[...] il bel risultato è dovuto soprattutto alla estrema discrezione che Camerini ha messo nella sua opera illustrativa, preoccupato di non offendere il grande modello e insieme di dare, a un pubblico medio che non ha fatto particolari studi e, quanto ai *Promessi sposi* è forse rimasto a una prima lettura sui banchi della scuola, una certa interpretazione cinematografica degli episodi più noti e più appariscenti del romanzo. [...] L'impresa era delle più ardue per non dire delle più delicate, ma a me sembra che Camerini e collaboratori se la siano cavata assai bene. [...] Ripeto, l'impresa era ardua (qualcuno dirà disperata) e l'essersela cavata con tanta misura e buon gusto non è merito da poco. Naturalmente Camerini, così cauto e discreto per il resto, s'è un po' sbizzarrito nelle scene di massa, ha lavorato di fino intorno alla peste che si prestava benissimo a un vasto e pauroso quadro di composizione e insieme a sciogliere allegoricamente il nucleo drammatico del film il quale finisce appunto con quella pioggia torrenziale e provvidenziale che, sollevando gli uomini dal tremendo flagello, purifica anche le loro anime. Il quadro nel suo grigio orrore gli è riuscito benissimo; forse un po' troppo fosco e gremito rispetto specialmente a quello del Manzoni, arioso e composto come un antico affresco. Lo stacco è sensibile ma non dà fastidio.⁷

La versione de *I Promessi sposi* del 1941 meritò, dunque, per lo più consensi da parte della critica oltre che del pubblico, se si eccettua il giudizio del De Santis, che ne lamentò l'eccesso di riduzione del romanzo: il film aveva infatti tralasciato tra l'altro anche l'incontro di Renzo con il dottor Azzecagarbugli, l'incontro di don Rodrigo col Conte zio e con l'Innominato, la fuga di Renzo, la notte di don Rodrigo e aveva ommesso figure come don Ferrante e donna Prassede.

Ci fu anni dopo, nel 1960, anche un progetto di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini per un film *I Promessi sposi*, che non fu mai realizzato e c'è stato un film diretto nel 1963 dal regista Mario Maffei, in formato Pa-

⁷ A. FRANCI, «Illustrazione Italiana», 4 gennaio 1942.

noramica Eastmancolor, girato negli studi Titanus-Farnesina, gli esterni a Toledo, una coproduzione italo-spagnola, Cineproduzioni E. Bistolfi (Roma), Copercines (Madrid).

La strada è in tumulto; una folla urlante invade e saccheggia i negozi, rovescia e brucia le carrozze, picchia e travolge i gendarmi. Nella rivolta c'è tutta la passione del sangue spagnolo. Siamo infatti a Toledo, ma la gente vede strani costumi. La sommossa è in effetti solo cinematografica: una scena dei tumulti per il pane de *I Promessi Sposi*. Stupisce però l'assenza di tutto l'apparato cinematografico: non si vedono riflettori, non ci sono carrelli, non si scorge neppure la macchina da presa. Eppure la rivolta è in atto, centinaia di comparse si muovono secondo schemi ben prestabiliti. Solo dopo qualche ricerca si scopre un uomo con la giacca di pelle che, in mezzo al tumulto, salta di qua e di là con la macchina da presa a spalla, puntata sulla folla come un mitra. È il regista Maffei che sta girando queste sequenze con la tecnica della cine-attualità. Memore delle sue passate esperienze ha imbracciato lui stesso l'Artiflex e si muove tra la gente in tumulto con l'agilità di un cinereporter. "A mio avviso Renzo nell'opera manzoniana è spesso nella posizione del testimone oculare. Cioè l'autore riporta fatti ed eventi storici del tempo attraverso quello che si suppone abbia visto Renzo – spiega Maffei – quindi mi è sembrata una soluzione moderna risolvere queste pagine proprio con la tecnica di ripresa del cinegiornale. In fondo se l'azione del romanzo si svolgesse ai tempi moderni forse noi preferiremmo inserire a questo punto scene di documentari su una rivolta o su un'epidemia. Cerco quindi di dare alle scene dei lanzichenecchi, della rivolta, della peste, cioè alle pagine più spiccatamente di cronaca storica, un tono formalmente documentaristico". Secondo Maffei esiste una solida validità dei *Promessi Sposi* anche oggi: "in fondo Renzo potrebbe essere un operaio, Don Rodrigo un grosso industriale, e di Don Abbondio il mondo è ancora pieno. Ma non ho avuto ambizioni così alte da voler trasferire una problematica moderna nell'opera manzoniana" – dice Maffei – "sono rimasto vicino al romanzo, attento soprattutto a fare spettacolo. Ma ho cercato al tempo stesso di esprimermi con un linguaggio attuale".⁸

È del 1947 invece il film *La Monaca di Monza*, che traspone sullo schermo la vicenda storica di Virginia de Leyva, cui il Manzoni si era ispirato per il celebre personaggio; il film, realizzato da Raffaello Pacini, ebbe interpreti Paola Barbara, Rossano Brazzi, Carlo Tamberlani, Carlo Duse, Wanda Capodaglio. Ad esso fece seguito nel 1962 *La Monaca di Monza*, una coproduzione italo-francese, regia di Carmine Gallone, interpreti Giovanna Ralli, Gabriele Ferzetti, Lilla Brignone, Elisa Cegani, Hélène Chanel, Gino Cervi, Fosco Giachetti, Emma Gramatica, Alberto Lupo, Evi Maltagliati, Corrado Pani, Giulia Rubini. S'intitola *La Monaca di Monza – Una Storia lombarda*, il film che Eriprando Visconti realizzò nel 1969,

⁸ ANONIMO, «La Fiera del Cinema», ottobre 1963.

interpreti Anne Heywood, Antonio Sabato, Hardy Kruger, Tino Carraro, Luigi Pistilli, Carla Gravina, Margarita Lozano, Caterina Boratto.

Nel 1973 il regista Nelo Risi realizzò il film *La colonna infame*, con la sceneggiatura di Vasco Pratolini, interpreti Helmut Berger, Vittorio Caprioli, Francisco Rabal, Lucia Bosé, Salvo Randone, Sergio Tofano e l'anno dopo Nanni Moretti girò in Super 8 un suo film, di tono decisamente parodistico, dal titolo *Come parli, frate?*, il quale film, secondo il critico Alessandro Cappabianca si colloca «in modo abbastanza omologo a quelle che sono le strutture manzoniane [...] quell'ironia che si coagula, formandone lo spessore attraverso le convenzioni letterarie del romanzo. Moretti ironizza su *I Promessi Sposi* così come Manzoni ironizza sul romanzo settecentesco».

Nel 1987 Luciano Odorisio, con la sceneggiatura di Piero Chiara e Carlo Lizzani, riporta sullo schermo *La Monaca di Monza*, interpreti Myriam Roussel, Alessandro Gassman, Renato De Carmine, Alina De Simone. Terminano dunque le edizioni propriamente cinematografiche de *I Promessi sposi* e quelle ispirate ad alcuni personaggi immortalati dal Manzoni nel suo celebre romanzo, ma non terminano in altri campi le riduzioni e le trasposizioni dai *Promessi Sposi* (o delle vicende biografiche dei suoi personaggi); la televisione italiana, ad esempio, ne trarrà e realizzerà diverse edizioni.

Dal 1961 prese avvio il secondo canale Rai, che cominciò a realizzare e a trasmettere una serie di sceneggiati tratti da opere letterarie (memorabili restano a tutt'oggi *I Miserabili*, *La Cittadella* di Cronin), conquistando a pieno con queste sue pregevoli realizzazioni il favore del pubblico televisivo, che ne decretò l'enorme successo. *I Promessi sposi* furono dunque trasposti in uno sceneggiato televisivo per la prima volta nel 1967, con la regia di Sandro Bolchi e rimangono anch'essi memorabili nella storia della televisione italiana per il rigore filologico, la pregevole messa in scena, l'ottima regia; l'opera, ovvero il *teleromanzo*, fu trasmessa in otto puntate, richiese tre anni di lavorazione e notevoli costi, la sceneggiatura ad opera di Riccardo Bacchelli e Sandro Bolchi, gli interpreti furono Nino Castelnuovo, Paola Pitagora, Tino Carraro, Massimo Girotti, Salvo Randone, Lea Massari, Luigi Vannucchi, Lilla Brignone, Sergio Tofano, Mario Pisu, Elsa Merlini, la voce narrante era di Giancarlo Sbragia. Fece seguito, nel 1989 un altro sceneggiato televisivo *I Promessi sposi*, con la regia di Salvatore Nocita e un cast internazionale, gli interpreti erano Alberto Sordi, Burt Lancaster, Franco Nero, Murray Abraham, Dario Fo, Danny Quinn e Delphine Forrest.

Nel 2001, un'altra edizione televisiva, dal titolo *Renzo e Lucia*, è stata fatta con la regia di Francesca Archibugi, per Canale 5, con Paolo Villaggio, Laura Morante, Stefano Dionisi e Michela Macalli e nel 2004 è stato realizzato uno sceneggiato televisivo sulla vicenda della monaca di Monza, interpretata dall'attrice Giovanna Mezzogiorno, per la regia di Alberto Sironi.

Come è noto, da *I Promessi sposi* sono state tratte e realizzate opere anche in teatro, nel melodramma musicale, nello spettacolo con marionette, nel varietà, nella parodia televisiva, nel musical, nel fumetto, trasposizioni con illustrazioni e perfino su figurine, e dunque ne sono derivate sia versioni colte sia versioni popolari e se n'è originato un vero e proprio universo multimediale.

Se dunque l'interesse delle altre arti e in particolar modo delle 'arti visuali' per *I Promessi sposi* tuttora continua, è anche vero che esso parte da molto lontano e, per certi aspetti, sembrerebbe essere già iscritto nella ricchezza visiva del romanzo stesso.

Alessandro Manzoni era appassionato di lanterne magiche e di libri illustrati, di cui la moglie possedeva nella Milano del 1830-40 una delle maggiori raccolte ed è più che noto che egli stesso aveva approntato fin dal 1827, per l'edizione a dispense del suo romanzo, delle *Istruzioni* ovvero delle *Indicazioni per le illustrazioni* per un'edizione de *I Promessi sposi* da corredarsi con 450 immagini. Manzoni infatti ebbe subito in animo di affidarsi a forme di diffusione popolari per far penetrare il suo romanzo in fasce più ampie di fruitori, progettando dopo la prima edizione del 1827, un'edizione illustrata del romanzo, che potesse rivolgersi ad un pubblico più ampio, e fidò per questo sulla tecnica allora ancora nuova della xilografia, tant'è che, fra il 1840 e il 1842 uscirà a dispense, presso la stamperia Guglielmini e Redaelli un'edizione curata dallo stesso Manzoni e riccamente illustrata da xilografie, la maggior parte delle quali erano ad opera di Francesco Gonin e in parte di altri, tra i quali Massimo D'Azeglio.

Il rapporto tra testo e immagine, quasi una vera e propria sceneggiatura e storyboard *ante litteram*, fu dunque ipotizzato dall'autore stesso, da lui indicato su 47 fogli con immagini «scelte, descritte, numerate e appostate» e finanziato dallo stesso Manzoni, il quale tra l'altro ebbe a impegnarsi a proprie spese nell'impresa editoriale, con esito economico fallimentare, non essendo all'epoca ben tutelato il diritto d'autore. La parentela dunque del Manzoni col cinema fu una parentela davvero molto d'*antan* che non solo prese avvio quando il cinema era ancora di là da venire, ma è una parentela che portò pure le edizioni Hoepli, nel 1915, a scegliere d'«illustrare» il libro con immagini provenienti dal cinema e corredare

un'edizione dei *Promessi sposi* con 24 tavole cinematografiche tratte appunto dal film realizzato nel 1913 dall'Ambrosio, dando dunque a tutti gli effetti dignità di accesso in un libro alle immagini cinematografiche. Come se perfino Don Lisander avesse potuto prevedere (e non dispiacersene affatto) anche questi esiti cinematografici del suo mirabile romanzo.

Loredana Castori

IL *TRIONFO DELLA LIBERTÀ*
TRA MONTI E SALFI

L'attività letteraria del Monti influenzò notevolmente il giovane Manzoni del *Trionfo della Libertà*.¹ Nel 1801, data di composizione del poemetto, Monti si trovava a Milano, dopo essere stato a Firenze e Bologna, e incontra al Longone Manzoni, il giovane che aveva letto e ben studiato le sue opere.²

L'esordio del Manzoni è classico, un classico «incerto» come quello che ispirò il Monti della morte di Ugo Bassville, ma anche e soprattutto della *Superstizione*, del *Fanatismo* e del *Pericolo*. Il poemetto sulla libertà rappresenta il mondo di un giovane poco più che sedicenne, appena uscito dal collegio dei frati, emotivamente suscettibile alle influenze degli intellettuali giacobini, assidui propugnatori degli ideali di Libertà, Uguaglianza e Fratellanza, che costituivano il fulcro intorno a cui ruotavano le idee dei rivoluzionari e, Manzoni, allora giovinetto non poteva non subirne il fascino.³ Così comincia a scrivere versi anticuriali, anche se la sua ira non era

¹ A. MANZONI, *Del trionfo della libertà*, a c. di C. Romussi, Sonzogno, Milano 1882 (edizione da cui verranno tratte tutte le citazioni), poemetto di novecento versi in terzine, in quattro canti, composto nel 1801 dopo la pace di Luneville. Cfr. V. MONTI, *Poesie 1797-1803*, a c. di L. Frassinetti, Prefazione di G. Barbarisi, Longo, Ravenna 1998.

² Cfr. il volume di G. TROMBATORE, *Saggio sul Manzoni*, parte prima, *La giovinezza*, Neri Pozza, Vicenza 1983. Nel primo capitolo il critico affronta proprio la tematica dell'esordio giacobino del Manzoni. «Nell'ottobre del 1791 fu messo in collegio; e donna Giulia, in compagnia di Carlo Imbonati, abbandonava qualche anno dopo [...] Milano. [...] Dai sei ai sedici anni – dal '91 al '96 e dal '96 al '98 coi Somaschi prima a Merate e poi a Lugano, dal '98 al 1801 al Longone di Milano, retto dai Barnabiti – egli trascorse in collegio tutta la sua fanciullezza». Cfr. anche M. SANSONE, *Carte vecchie e nuove sul Manzoni*, a c. di M. Dell'Aquila, Schena, Fasano 1998. Per quanto concerne i primi anni del Manzoni cfr. C. FABRIS, *Memorie manzoniane*, Cogliati, Milano 1901; G. CARCANO, *Vita di A. M.*, Rechiedei, Milano 1873; C. CANTÙ, *A. M. Reminiscenze*, Treves, Milano 1882. Dal 1797 al 1799 l'edificio del collegio di Longone era stato requisito dalla Cisalpina, solo dopo l'invasione degli austro russi (7 agosto 1799) il collegio ritornò a Milano. Cfr. TROMBATORE, *Saggio sul Manzoni*, p. 15.

³ «La notte del 3 marzo (1797) Monti fuggiva da Roma sulla carrozza del colonnello Auguste-Frédéric Viesse de Marmont, aiutante di Napoleone, e il 5 raggiungeva Firenze». Monti giunse a Bologna a ridosso delle elezioni cispadane (9 aprile) e, particolarmente interessante risulta la lettera di questo periodo al fratello Francesco Antonio, in cui si avverte il

diretta contro i fondamenti del cattolicesimo, ma contro l'abuso della religione, fatto dai suoi ministri.

Di particolare interesse risulta la lettera che Monti, pochi anni prima, invia a Milano a Giovanni Paradisi, in cui sostiene che la stampa è «ancora incatenata dall'opinione de' preti, [...] la prepotenza de' quali non permette che si possa pubblicare il proprio pensiero senza pericolo» e inserisce anche un capitolo di *Il Fanatismo* che può «rovinarlo se la verità non viene protetta, né altri può proteggerla che l'onnipotenza di Bonaparte».⁴

Il 19 giugno 1797 Monti spediva al Containi l'«annesso piego», contenente la lettera da consegnare al Salfi poi pubblicata sul «Termometro politico della Lombardia» (il 12 luglio) grazie alla quale si avvicinava all'«area della massoneria».⁵ Nella lettera al Salfi inviava i nuovi componi-

senso di incertezza e di inquietudine del poeta: «Non sono venuto a Bologna per perorare la causa del Papa e dei scellerati, ma per sostenere secondo le mie forze, quella del popolo; che è quella della ragione, e che sarà presto anche quella di tutto il mondo [...] Ecco la virtù dei santi de' nostri tempi; essi sono sempre liberali di buoni consigli, ma avari di buone opere, ed io sono veramente un gran ribaldo perché ho fatto sempre tutto il contrario, e i primi a provarlo sono stati quelli che più mi hanno oltraggiato. Ecco il mio Vangelo, fuori del quale detesto e detesterò eternamente la morale di questa terra. Dopo tutto questo, potete ben essere persuaso che il mio orgoglio ripugna orribilmente di discendere dalle preghiere, e nol farei, per Dio, se non dovessi occuparmi che di me solo, perché in qualunque angolo della terra io saprei trovare la mia esistenza.» (Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, a c. di A. Bertoldi, Le Monnier, Firenze, vol. I, p. 11). Nelle opere come nelle lettere di questo periodo predominano toni anticlericali e anticuriali. Interessante risulta il commento di uno dei più severi critici del Monti, Cantù: «Cessavano allora i componimenti dell'abate Monti per dar luogo a quelli del cittadino Monti, che con altrettanto calore e bellezza calpestavano gli idoli che aveva fino ad allora incensati, credendo far dimenticare le esagerazioni democratiche, sempre lasciandosi dominare dalle circostanze e dall'opinione corrente, anziché padroneggiarle. Così toglieva fede alle lodi coi vituperi e viceversa; e sperando quell'amnistia che la sovrana mediocrità non concorde mai al talento, ai suoi avversari apprestò il trionfo maggiore, col rinnegare la propria gloria, i propri sentimenti e mancare così a quell'unità, che forma il bello della vita come delle produzioni.» (Cfr. C. CANTÙ, *Monti e l'età che fu sua*, Treves, Milano 1879, pp. 20-1).

⁴ Il capitolo sul *Fanatismo* fu stampato in un opuscolo di pp. VII, in 8°, senza indicazione né di luogo né di tipografo né di anno, ma certo nel 1797 e forse a Milano. Giovanni Paradisi, figlio del poeta Agostini e della contessa Massimilla Prini, nacque in Reggio Emilia il 19 novembre 1760. Compiuti gli studi a Modena nel '90 era già professore di matematica. Nel '96 fu tra i capi della rivoluzione reggiana ed ebbe commissari presso il Bonaparte nella Cispadana fu presidente del consiglio dei Sessanta e nella Cisalpina fece parte del direttorio esecutivo dal 30 giugno del '97 al 16 aprile '98. Fu dei più costanti e sinceri amici del Monti. Cfr. MONTI, *Epistolario*, pp. 13-4.

⁵ Risulta quanto mai «significativo che il Monti riconoscesse nel Salfi il simbolo del nuovo pensiero rivoluzionario, perché non si può non tener presente che questi era una delle maggiori autorità nell'ambito della massoneria e soprattutto perché doveva apparire come un assertore di cultura anticlericale, anche se non privo di una religiosità neonaturalistica, in quanto autore del famoso *Saggio de' fenomeni antropologici* [...]» (cfr. N. MINEO, *La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Giardini, Pisa 1992, p. 108. Sul Salfi, oltre all'antica e sempre fondamentale biografia di C. NARDI, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi (1759-*

menti che dovevano provare l'autenticità della sua fede politica: versi di ispirazione antipapale e anticlericale, una «bassvilliana al rovescio», con i medesimi toni danteschi.⁶

Nella premessa ai due poemetti, il *Fanatismo* e la *Superstizione*, il Monti fa notare come, dei due «mostri», egli «per molti anni» ha contemplato «la fonte abbominevole» in cui «si fabbrica il male della terra e il disonore del cielo» ed esorta pertanto gli italiani alla «pratica [...] del Vangelo: quello è il codice dell'uguaglianza, della fratellanza, della virtù. Volete voi essere liberi? Cessate di essere superstiziosi: la superstizione è mille volte peggiore della medesima tirannia».⁷ Nonostante la polemica fosse tutta esteriore, e il suo combattere la Chiesa di Roma per lo più uno sfogo oratorio-giornalistico,⁸ tuttavia i componimenti di questo periodo acquistano valore documentario ed ebbero un grande successo anche grazie ad alcune espressioni presenti nel Foscolo e nel Manzoni.⁹ Nella nota al secondo canto *Del Trionfo della libertà* Manzoni focalizza la sua attenzione proprio sugli abusi della religione: «Io protesto che qui e dovunque parlo

1832), Libreria editrice moderna, Roma 1925, cfr. anche B. ALFONZETTI, *Teatro e Tremuoto: gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi 1787-1794*, F. Angeli, Milano 1994 e sempre dell'ALFONZETTI, *Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma 2001; cfr. anche gli *Atti del convegno di Cosenza del 23 e 24 febbraio 1980. Un calabrese per l'Europa*, a c. di A. De Lisio, Società editrice, Napoli 1981; cfr. anche A. GRANESE, *Divina libertà*, Edisud, Salerno 1999 e S. MARTELLI, *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Laveglia, Salerno 1996. Per quanto concerne la lettera al Containi, in realtà è priva di destinatario, ma non è difficile l'identificazione: «[...] Se le tue occupazioni ti lasciano un momento di libertà, prenditi per me la pena di presentare al cittadino Salfi l'annesso piego, dopo che l'avrai letto e sigillato, e di fare tu stesso testimonianza di quanto gli scrivo [...]» (cfr. MONTI, *Epistolario*, II, p. 22, 19 giugno 1797). L'«annesso piego» secondo Bertoldi e poi recentemente Mineo doveva contenere *Prometeo*, *Fanatismo* e *Superstizione* mentre secondo lo studio di Frassinetti e Barbarisi si trattava solo del *Prometeo* e del *Fanatismo*. (Cfr. MONTI, *Poesie...*, p. 45).

⁶ Il Monti intendeva così «pagare lo scotto per quel che aveva scritto prima e in un certo senso vi riuscì: però non c'era bisogno di pagarlo almeno in quel modo, col risultato che poco dopo egli si trovò a dover di nuovo contraddire se stesso». (cfr. G. BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*, Utet, Torino 1974, p. 26).

⁷ Cfr. BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*, p. 328. Cfr. anche MONTI, *Poesie...*, p. 48.

⁸ «L'edizione originale del *Fanatismo* dev'essere stato un opuscolo di p. VII (e 5 n. n.) in 8°, senza nota d'anno, di luogo e di tipografo, senza copertina e senza frontespizio, avente nella prima e nell'ultima pagina, in caratteri grandi e marcati, questo solo motto: IL FANATISMO.» (Cfr. L. VICCHI, *Vincenzo Monti: le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, E. Morandi, Fusignano 1887, p. 317, nota 1). Cfr. anche G. BUSTICO, *Bibliografia di Vincenzo Monti*, Olschki, Firenze 1924, p. 51.

⁹ «Nel Monti è pregiabilissima e si può dire originale e sua propria la volubilità e armonia mollezza cedevolezza, eleganza dignità graziosa, o dignitosa grazia del verso, e tutte queste proprietà parimenti nelle immagini, alle quali aggiungete scelta felice, evidenza, scolpitezza ecc. [...] Ma tutto quello che spetta all'anima al fuoco all'affetto all'impeto vero e profondo sia sublime, sia massimamente tenero gli manca affatto». (G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 1819).

degli abusi. Diffatti ognun vede che qui non si toccano principj di sorta alcuna. Altronde il Vangelo stima la mansuetudine, il dispregio delle ricchezze e del comando: e qui si attacca la crudeltà, l'avidità delle ricchezze e del comando; cose tutte che diametralmente si oppongono a questi principj ai quali per conseguenza diametralmente si opposero e s'oppongono coloro che vedendosi punti, a cui vantaggiosi essendo questi abusi...». ¹⁰ La «coerenza» del poemetto di Manzoni consiste proprio nell'imitazione del Monti, mentre il suo sentirsi giacobino lo spinge verso l'ideologia rivoluzionaria. Il *Trionfo* rispecchia infatti i sentimenti e le speranze dei giacobini italiani dalla pace di Luneville ai Comizi di Lione: Manzoni, seguendo Monti, aveva dimostrato di procedere verso una linea di poesia e di politica. ¹¹

Monti era stato avversato dai giacobini più accesi che gli rinfacciavano di essere stato l'autore della *Bassvilliana*, ¹² ma il merito della sua cantica non poteva essere dimenticato, anche se per i patrioti quelle terzine si scontravano con i loro principj di fondo: ¹³

...Oh lingua

¹⁰ Il poeta quando «donò lo scritto al Pagani, cancellò» la «nota e ne lacerò la fine, ed è lecito congetturare che allora forse piacevagli di far credere che fin dal 1801 si era separato da quelle dottrine» (cfr. MANZONI, *Del Trionfo della libertà*, p. 6).

¹¹ Cfr. TROMBATORE, *Saggio sul Manzoni*, pp. 32-6. Cfr. anche D. BULFERETTI, «*Del trionfo della libertà*» di A. M. e la Massoneria, in «Giornale storico della letteratura italiana», 71, 1918. Bulferetti considera non coerente ideologicamente il poemetto in quanto ritiene che i canti siano stati composti in tempi diversi e che Manzoni ha fatto «una specie di palinodia della libertà». La tesi del Bulferetti fu confutata da Sanesi (*Saggio di critica e storia letteraria*, Milano 1941).

¹² Cfr. Lettera di Monti a Salfi, 18 giugno 1797. Cfr. MONTI, *Epistolario*, pp. 19-22.

¹³ Cfr. *Bassville. Poemetto del cittadino Salfi*, Milano nella Stamperia de' Patriotti Francesi, Contrada degli Armatori 1798. Di questo poemetto si sta curando un'edizione commentata. Nella nota 9, p. 32 Salfi scrive a proposito della *Bassvilliana*: «[...] à troppo merito perché se ne possa dimenticare l'atrocità». La polemica sulla *Bassvilliana* cominciò con Francesco Saverio Salfi e continuò con le discolpe del poeta per proseguire, poi, con la difesa del Foscolo. La disputa occupò varie pagine dei giornali di quel periodo: «L'Estensore Cisalpino», il «Giornale senza titolo», il «Monitore italiano». Quest'ultimo giornale pubblicò, nel numero 17, il 21 febbraio 1798, la proposta di legge di Giuseppe Lattanzi (amico e collega del Gianni) contro quei pubblici funzionari che: «dall'anno primo della libertà (1792) (avessero) composti e pubblicati libri diretti ad ispirare odio verso la democrazia e predilezione al governo dei re, dei teocrati e degli oligarchi [...]», l'allusione alla *Bassvilliana* risultava evidente. Cfr. per i giornali di questo periodo R. DE FELICE, *I giornali giacobini italiani*, Feltrinelli, Milano 1962. Risulta particolarmente interessante anche il rapporto fra Massa e Monti che furono i redattori del «Compiler Cisalpino» e la puntigliosa polemica del Monti ai danni di Francesco Gianni che da poco aveva pubblicato il *Bonaparte in Italia*. Per le notizie sul «Compiler Cisalpino», oltre al già citato DE FELICE, p. XLII e 503, cfr. ancora G. A. MARTINETTI, *Vincenzo Monti nella repubblica Cisalpina* in «Il Monviso», nn. 89, 91-7, 3 dicembre 1884; per la ricostruzione del periodico cfr. MONTI, *Poesie...*, p. 72-6.

Di calunnie famelica, e più cruda
 Dell'arme rea, che sol vita gli tolse,
 E lasciò il nome intemerato e puro.¹⁴

Salfi dedica il poemetto *Bassville* ai «[...] veri, ed infelicamente rari, Amici de' Popoli e della virtù, che oscuri o calunniati, se non il braccio, operate per essi e mente e lingua [...]. Voi in esso contemplerete la morte per sé sublime e terribile [...] dell'innocente ed invendicato Bassville [...] dell'innocente e valoroso Duphot; perocché io reputo l'una, come il solo germe, nonché dell'altra, di quanti simili attentati sian per commettersi sotto l'ombra del Vaticano fino a che sussisterà un tanto scandalo sopra la terra. Rileverete però quanto biasimo debba tornarne a coloro, i quali potendo i già commessi punire, e prevenire gli ulteriori delitti, vogliano anzi risparmiare e difendere la stessa mano scellerata, che gli ha prodotti [...] e quanta gloria sia riserbata a quegli altri, che vogliano e possano quando che sia distruggere l'opera più antica ed intollerabile dell'ignoranza e della superstizione».¹⁵

Ranza fu uno dei più accesi rappresentanti del cristianesimo giacobino e, sul suo giornale «L'amico del popolo», pubblicò due articoli assai polemici contro Monti che «aveva infamata la libertà con tante menzogne, veleno e impudenza; e per averla infamata ugualmente con la sua condotta vituperevole nel Commissariato organizzatore dell'Emilia insieme al poeta Oliva».¹⁶ Nel 1798, tra il primo e il secondo articolo di Ranza, Foscolo pubblica la sua difesa: «in nome del patriottismo repubblicano, esortando a non deprimere la fama dei grandi intellettuali italiani, custodi del sapere che illumina».¹⁷

¹⁴ SALFI, *Bassville*, p. 21.

¹⁵ SALFI, *Bassville*, pp. 3-4.

¹⁶ «L'amico del popolo. Varietà istruttive compilate dal rep. Ranza», Tomo II, pratila, a. VI repubblicano. L'articolo di cui si parla è quello intitolato *Parallelo tra la Bassvilliana di Monti e quella di Salfi*. Nel II tomo del giornale, vi è un articolo, uscito nel giugno 1798 assai polemico intitolato *Il poeta camaleonte* dove oltre alla stroncatura del sonetto *La pianta che in Giudea mise radice* racconta come nel circolo popolare di Milano il Monti «avesse recitato ottave applauditissime sui crimini de' papi». Questo articolo viene citato anche dal Cantù (*Monti e l'età che fu sua*): Monti «stampò anche un sonetto dove "all'albero della croce d'ogni virtù pianta motrice" preferiva "l'arbore divino di libertà" allora il Ranza gli rinfacciò di aver confuso la croce cogli abusi che se ne faceva; e la gallica spada non averla abbattuta, bensì recise solo le escrescenze la libertà e l'uguaglianza alla vera religione evangelica, alla quale si riducono il teofilantropismo e la religione naturale».

¹⁷ Cfr. MINEO, *La ricerca del sublime...*, p. 119. Cfr. U. FOSCOLO, *Esame su le accuse contro Vincenzo Monti*, in Id., *Opere*, Ediz. Naz., vol. VI, *Scritti letterari e politici dal 1798 al 1808*, a c. di G. Gambarin, Le Monnier, Firenze 1972. Sui giudizi del Foscolo sul Monti cfr. W. MORETTI, *Vincenzo Monti fra magistero di vita morale e artistica e apostasia. Giudizi di Foscolo Manzoni e Leopardi*, in AA.VV., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Longo, Ravenna 1982. Risulta parti-

La libertà viene indicata come Musa ispiratrice del poeta, così come nella *Superstizione* e nel *Fanatismo*:

Dolce dell'alme universal sospiro,
libertà, santa Dea, che de' mortali
alfin l'antico adempi alto desiro,
vieni ed impenna a questo canto l'ali,
libertà bella e cara; e all'arco mio
del vero adatta e di ragione gli strali
che tale un mostro saettar vogl'io
terribile, d'error nato e d'orgoglio,
che mente e prole si nomò di Dio.
(*Fanatismo*, vv. 5-13)

Alla Furia più ria, che trionfale
sull'altar segga e regni, Aonia Diva,
la punta or vibra del secondo strale.
(*Superstizione*, vv. 1-3)

Foscolo nell'«Oda» a *Bonaparte liberatore*, riprende l'espressione «libertà santa dea».¹⁸ La dea della libertà per Manzoni:

Siede su un cocchio di finissim'oro
umilmente altera, ed il decenne
berretto il crine affrena, aureo decoro.¹⁹
(*Trionfo*, p. 34)

Nel poemetto di Salfi un Nume, la libertà, consolerà gli ultimi istanti di Bassville:

Ma dal cielo più sereno, in cui la dea
Libertà, distinta a color mille

colarmente interessante quanto riportato nella nota 107, p. 79, del citato volume *Poesie dal 1797 al 1803*, in cui si spiega che la «datazione (dell'*Esame*) va assegnata al periodo compreso fra 11 aprile 1798 (giorno in cui Oliva pronunciò la seconda apologia di fronte al gran consiglio) e alla fine di maggio dello stesso anno [...] se questa ricostruzione è corretta, l'intervento di Foscolo doveva apparire prima che fosse emanato il proscioglimento definitivo dei due commissari e, dunque, rientrava assolutamente in quella strategia di convincimento della pubblica opinione messa in campo da Monti nel momento più difficile (collaborazione al "Compiler Cispalino") per stroncare l'offensiva dei propri avversari: in questo senso vanno rettificare le osservazioni di Franco Gavazzeni alla nota introduttiva dell'*Esame* foscoliano nel tomo II delle opere dei classici Ricciardi (pp. 1043-4)».

¹⁸ Cfr. A. GRANESE, *Ugo Foscolo tra le folgori e la notte*, Edisud, Salerno 2004, pp. 40-1.

¹⁹ Il berretto frigio è l'emblema della libertà.

D'Iride eterna, de' profani al guardo
 Si cela, ed onde de' tiranni spesso
 Coll'asta sua terribile percote
 E manda in polve i troni...²⁰

Anche nel *Pericolo* viene descritta la personificazione della Repubblica francese, con atteggiamento dolente ai cui piedi giacciono i simboli del potere regale:

[...] Al piè scabello
 le fan rotti un diadema ed uno scetro,
 e di Bruto l'insegna è il suo cappello.
 (vv. 55-57)

Per Monti il *Fanatismo* è un «mostro d'error nato» che non soltanto rende triste il destino ma lo stesso cielo e non si placa se non con il prezzo del «sangue» e del «peccato»:

E di sangue per lui larga cloaca
 in Vatican s'è fatta, ove il tiranno
 i suoi crudeli Sacerdoti indraça.
 (vv. 16-18)

Nell'invettiva contro la corruzione del Papa i sacerdoti, per effetto del verbo dantesco «indraça», onomatopeico, diventano immediatamente e visivamente «crudeli».²¹ Il poeta parte dalla famosa martire pagana Ipazia che fu lapidata dai cristiani, presa come esempio d'innocenza, poi le guerre di religione che sovente partivano da pretesti ideologici e teologici per giungere alla Chiesa, che ricoprì d'infamia i suoi pontefici.²² Ricorda, quindi, gli stessi fatti presenti nella *Bassvilliana*, con tono ovviamente diverso: l'allusione degli angioini chiamati dal pontefice contro Manfredi e Corradino (sec. XIII), le lotte di religione in Germania dopo la riforma; le stragi compiute sotto il pretesto religioso durante la lotta contro i protestanti nelle Cevenne, (bagnate dalla Garonna).²³

²⁰ SALFI, *Bassville*, p. 21.

²¹ Dante, *Par.*, XVI, 115. Dante si riferisce agli Adimari, antica famiglia nobile fiorentina che copre d'ignominia dicendo che la loro vigliaccheria è tale che essi «s'indracano» contro chi fugge. Cfr. BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*, p. 330.

²² Ipazia era una studiosa di matematica e fisica vissuta ad Alessandria d'Egitto. Fu lapidata dai cristiani seguaci di S. Cirillo. Cfr. MONTI, *Poesie...*, p. 219. Cfr. anche BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*.

²³ Cfr. MONTI, *Poesie...*, p. 220. Il Sebeto (fiume campano) allude alla crociata (1265) contro Manfredi bandita da papa Clemente IV con l'aiuto di Carlo d'Angiò che fece decapita-

L'invettiva contro la superstizione è presente nel *Trionfo* come nel *Fanatismo*, in cui il poeta inserisce dei versi vigorosi e pregnanti, quando discute del rapporto tra la materia e lo spirito:

E col Foro non pur confuso il Tempio,	E sue ministre ira e vendetta fece
e le divine cose e le terrene,	L'inganno, la viltà, la scelleratezza,
della diva Ragion fatto lo scempio:	E fe', sua legge: quel che giova lece
ma in un punita con tremende pene	Quindi la maledetta intolleranza
l'innocente parola; ed il pensiero,	Del detto e del pensier; quindi Sofia
il medesimo pensier messo in catene;	Stretta in catene, e in trono l'Ignoranza.
e trasmutato in Dio tiranno e fero,	(<i>Trionfo</i> , p. 56)
in Dio di sangue un Dio d'amor, che tutto	
nel perdono fondò suo santo impero.	

(*Fanatismo*, vv. 106-114)

Il pensiero dunque è «messo in catene», quello stesso pensiero che anima gli spiriti nobili, viene confuso e umiliato.²⁴

Il secondo canto del *Trionfo* è violentemente e ostentatamente anticlericale. La conversione poi cambiò la sua idea iniziale, del mito dell'antica Roma, di quella continuità tra la Roma antica e la nuova Italia.²⁵

Le figure degli eroi, con le corone d'alloro della vittoria e del sacrificio, riconducono al *Rapporto del cittadino Carnot* di Lomonaco.²⁶

re lo svevo Corradino; il Reno richiama alla mente le stragi compiute in Germania (1517) dopo la riforma protestante di Lutero; La Garonna fiume della Linguadoca rimanda alla sollevazione calvinista dei Camisardi della Cevenne i quali durante la guerra di successione spagnola (1701-1714) commisero efferate crudeltà contro i cattolici.

²⁴ Per un raffronto vedi MANZONI, *Del Trionfo della libertà*, nota p. 56: «Queste imprecazioni si respiravano allora con l'aria: i poeti andavano a gara nel ripeterle, dopo che gli enciclopedisti in Francia e i filosofi in Italia ne ebbero dato il segnale. Uno dei più moderati, il Filangieri nella *Scienza della legislazione* consacra molte pagine a combattere quel che chiamavansi superstizione [...]: "La superstizione è la nemica dichiarata d'ogni utile riforma, è una leva possente che agita la terra, fissando il suo punto d'appoggio nel cielo, è la tiranna degli ingegni, ed in tutti i secoli ha dichiarato guerra a coloro che per fortuna degli altri, ma per la propria disgrazia, la natura ha condannati ad essere grandi uomini"».

²⁵ Cfr. TROMBATORE, *Saggio sul Manzoni*, p. 53.

²⁶ Cfr. R. SIRRI, *Studi sulla letteratura dell'Ottocento*, Morano, Napoli 1992, vedi in particolare il saggio *Il seme degli esuli napoletani* pp. 32-3: nel poemetto del Manzoni il mondo romano «viene investito da un'intenzione di sublimazione e di trasmissione storica. È un insieme di paradigmi conoscitivi, condizione e misura della conquista della realtà [...]. Le figure eroiche, i personaggi monumentali dell'epopea romana vivono fuori della dimensione di tempo e di spazio, appunto, la loro realtà archetipica. [...] Tuttavia, bisogna dire, fermando l'attenzione sul testo, che, nonostante la staticità di quelle visioni eroiche [...] il Man-

Monti nella *Superstizione* presta a Bruto le parole per raccomandare la figlia di Quirino; anche Manzoni, con il suo mito dell'antica Roma, fa parlare Bruto:

Ahi cara patria! Ahi Roma! Ah! non più Roma,
Or che strappotti il glorioso lauro
Invida man dalla vittrice chioma [...]
(*Trionfo*, p. 53)

O degenerare figlia di Quirino,
Che i tuoi prodi obliando, al Galileo
cedesti i fasci del valor latino [...]
(*Trionfo*, p. 60)

A te del muto avello alza le ciglia
la grand'ombra di Bruto, e par che dica
«ti raccomando di Quirin la figlia»
(*Superstizione*, vv. 148-50)

Viene ripresa da Lomonaco la visione storica: l'idea della repubblica romana che diede unità all'Italia; il tramonto della repubblica con l'avvento dei barbari e l'istituzione del papato, nemico del progresso, che portò inesorabilmente alla fine della libertà civile; infine la Repubblica partenopea il grande atto di recupero dei valori perduti.²⁷ La sua concezione cambierà quando, dopo la composizione del poemetto, il Cuoco proporrà al Manzoni la lezione del Vico: la religione anche sotto forma di superstizione «è una forma di filosofia ed ha una sua funzione sociale».²⁸ Ma nel 1797

zioni riesce a introdurre spunti narrativi, cioè di movimento dell'immaginario, che inseriscono nella rappresentazione momenti [...] di quotidiano e di personale.»

²⁷ Francesco Lomonaco e Vincenzo Cuoco si trovavano esuli nella Milano della seconda Cisalpina, dopo essere fuggiti da Napoli. Lomonaco alla fine dell'ottobre del '99 si trovava a Parigi. Per le notizie biografiche cfr. G. NATALI, *La vita e il pensiero di Francesco Lomonaco*, in «Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche della Società Reale di Napoli», XLII, (1913), pp. 161-283. Vincenzo Cuoco nel luglio del 1800 si trovava a Milano e portava a compimento il suo *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, di questo la prima edizione uscì nel gennaio-marzo 1801. Mentre la prima edizione del libro di Lomonaco, uscì subito dopo la nomina di Lazare Carnot a ministro della guerra nell'aprile del 1800; la seconda edizione è posteriore alla battaglia di Marengo (14 giugno 1800). Cfr. F. LOMONACO, *Rapporto al cittadino Carnot. Dall'illusione alla denuncia: la rivoluzione napoletana del 1799*, a c. di G. Libertazzi, Venosa 1990. È chiaro che Manzoni teneva presente il libro di Lomonaco, ma non quello di Cuoco, per quanto concerne il poemetto *Il trionfo della libertà*.

²⁸ Sulla base della lezione di Vico la chiesa appariva «[...] non più come un sopruso a danno dei popoli, ma come una necessità provvidenziale della storia portatrice di bene e di male, ora remora, ora incentivo di progresso, il dominio della realtà storica risiedendo nelle mani degli uomini, per fini che sfuggono alla previsione calcolata. La crisi del progetto già-

Monti fa notare come la superstizione, in realtà, si valga soprattutto dell'ignoranza umana per estendere e rafforzare il proprio dominio sulle anime paurose e incerte:

Allor crolla la Terra e alle supreme
occulte scosse il cor prostrando e i lumi
a senno di costei sospira e geme:
e in mille fogge fabbricando i numi,
secondo che la tema in lei s'accampa,
sparge l'are di pianti e di profumi.
E l'immagine sua cieco l'uom stampa
di Dio sul volto e degli affetti il veste,
di che ciascuno delirando avvampa.
Quindi vario il voler, varie le teste
gli tribuisce, ed or crudeli in seno,
or maligne le brame e disoneste;
or del fulmine ei l'arma e del baleno,
or perfido lo pingge, ora tiranno,
d'odio, di sdegno e d'incostanza pieno.
Delitto la ragion, virtù si fanno
Per lui le stragi, i tradimenti e santo
nel suo nome il furor, santo l'inganno.²⁹
(vv. 25-42)

Attacca il monachesimo più che il clero, siamo in presenza di una polemica di natura « illuministica », più che giacobina:³⁰

Quale dai tetti la notturna strige
doloroso sull'alme il canto invia
quando pallide l'ombre escon di stige,
tal di questi è la trista psalmodia,
che fa dei claustri risonar gli orrori,
e il sonno dai gravati occhi disvia
mentre serpe dolcissimo, e i sonori
bronzi lugubri avvisano in suon lento

cobino di uguaglianza, la caduta della libertà integrale e razionale della rivoluzione, si configurano anch'esse, attraverso l'insegnamento del Cuoco, come fatti provvidenziali della storia. Il caso, l'eroismo, il martirio, la generosità e la miseria degli uomini, pur non sottraendoli affatto al giudizio morale, sono come avvolti o sospesi in una volontà grandiosa, entro la quale procedono, s'arrestano, cadono, tornano ad andare». (Cfr. SIRRI, *Il seme degli esuli...*, pp. 42-3).

²⁹ Cfr. SIRRI, *Oh falsa fede! O vero Iddio tradito!*: «[...] è l'immagine neotestamentaria di Dio a essere proposta come alternativa alla degenerazione delle cieche superstizioni».

³⁰ Cfr. BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*, p. 340.

gl'intempestivi mattutini albori.
(vv. 100-108)

Gli orrori diventano le stanze sotterranee dove si trovano le celle dei monaci. I versi hanno un'aura di cupo terrore, alimentata dai «bronzi lugubri» che costringono i monaci a levatacce prima dello spuntar del giorno, per la preghiera mattutina. I «pastori» diventano veri e propri lupi.³¹

Ahi di buona radice iniqua pianta!
pastor fur essi? O lupi veramente,
del pelo avvolti che l'agnello ammanta?
(*Fanatismo*, vv. 40-2)

E i Drudi porporati: oh casta, oh santa
Turba di lupi mansueti in mostra
Che de la spoglia de l'agnel s'ammanta!
(*Trionfo*, p. 53)

Anche Salfi, a proposito della morte di Bassville usa la similitudine «qual da digiuni lupi / agnel che geme».³²

Armi il prete ministra, ed oro sparge
All'avidia ciurmaglia; il frate in nome
Del dio di pace ad empia strage instiga,
E i creduli seduce; il zel ne accende
De' porporati semidei l'aspetto,
che dell'odio papal torvo disegna
Le vittime infelici.³³

Nel descrivere Pio VI, l'antagonista della «libertà nascente», si serve di un linguaggio fatto per colpire con una forte carica espressionistica:

Il gran Profeta, che sul Tebro siede
Ipocrita mitrato, entro l'immensa
Caligine d'Averno, in cui distinti
Son da sanguigna luce i casi iniqui,
Che alla terra soprastano, leggea

³¹ Cfr. Canto XXVII del *Paradiso*: «In vesta di pastor lupi rapaci». (Cfr. *Bassvilliana*, II, v. 134).

³² SALFI, *Bassville*, p. 17. Dante chiama se stesso agnello nemico ai lupi (*Par.* XXV, vv. 5-6) sia perché aveva paragonato Firenze a un ovile, sia perché anche altrove aveva qualificato i fiorentini quali lupi (*Purg.* XIV, 50).

³³ SALFI, *Bassville*, p. 14.

Quai fato avverso minacciava danni
A Libertà nascente.³⁴

Con un espediente onomatopeico viene realizzata l'*asperitas* formale (muta + liquida); il poeta per rendere immediata la rappresentazione del «gran profeta» che penetra con lo sguardo nell'inferno, usa termini tesi a raggiungere lo scopo. Mentre i nemici si muovevano contro la Francia il «maligno Pontefice»:

[...] dalla sua
Profana sede a lacerarla a brani
I re sconsigliava ambiziosi, iniqui,
Che, quai veltri rabbiosi, all'alta preda
Ringhiano intorno, ad assannarla intenti.³⁵

I re «ambiziosi» come cani da caccia ringhiano intorno alla Francia pronti ad «assannarla».

Nel canto III del *Trionfo* vengono immortalati gli eroi e soprattutto i martiri napoletani del '99 – e come Manzoni stesso ricorda si ispira al *Rapporto* di Lomonaco – che vengono trucidati solo per aver difeso la libertà da una «ciurma infame» con:³⁶

...strider di bipenni,
un cupo scroscio di mannaje.³⁷
(p. 73)

Nel IV canto Napoli viene chiamata «Novella Tebe» per le nefande atrocità commesse in quelle mura bagnate dal Sebeto. Questa espressione dantesca la ritroviamo in Monti e anche in Salfi del poemetto *Bassville*; nel *Pericolo* il fiume Sebeto indica il regno di Napoli definito «bordello» per la corruzione che vi regnava:

³⁴ SALFI, *Bassville*, p. 5. Cfr. *Bassvilliana*, III, vv. 136-8: «Vanne poscia a quel grande, a quel verace / Nume del Tebro, in cui la riverente / Europa affissa le pupille e tace».

³⁵ SALFI, *Bassville*, p. 6.

³⁶ Manzoni definisce Lomonaco «esule egregio, cui maligna / sorte sospinse».

³⁷ «Era questa *ciurma* quello stesso [...] rissoso esercito di insorgenti formato, da "banditi e veterani", che "andavano senz'ordine [...] saccheggiavano, portavano teste di miseri quasi trofei di nemici, gozzovigliavano", descritto nella prosa storico narrativa [...] degli incompiuti *Commentari della storia di Napoli*, progettati dal Foscolo probabilmente subito dopo la pubblicazione del *Rapporto* di Lomonaco [...]» (cfr. A. GRANESE, *Sterminata eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento*, Edisud, Salerno 2002). I *Commentari* furono scritti dal Foscolo tra il 1800 e il 1802. Cfr. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici...*, pp. 191-2.

Gonfia di sangue la corrente e impura
 Portò l'umil Seбето, e de la cruda
 Novella Tebe flagellò le mura.
 (*Trionfo*, p. 82)

tinge il Seбето, il Reno e la Garonna
 (*Fanatismo*, v. 48)

L'udì Seбето e rise in suo bordello:
 Roma udillo, e la lupa tiberina
 Sollevò il muso e si fè liscio il vello.
 (*Pericolo*, vv. 160-2)

[...] Allor che strano
 Grido importuno risonò di pace,
 E Mergellina e il Seбето pace
 Echeggiar d'ogni intorno, egre e trafitte
 D'acuta doglia, abbandonar l'usata
 Reggia sorprese; e dell'inganno ignare,
 che sotto vel di pace ordia la donna [...].
 (*Bassville*, p. 7)

Pochi anni prima vengono ricordati gli stessi fatti e il fiume «Garonna» nella *Bassvilliana*, ma in tutt'altro modo, puntando l'attenzione alle stragi compiute dai calvinisti:

Novella Circe, gli amatori adescà
 Lasciò Garonna addietro, e di Gebenna
 Le cave rupi e la pianura immonda³⁸

Ci sarà poi nella *Superstizione* la giustificazione del poeta per la *Bassvilliana*: i versi si affiancano alla lettera del 18 giugno a Francesco Salfi, apparsa, come è stato detto sul «Termometro politico» del 12 luglio 1797.³⁹ Nella lettera Monti riferisce che era stato amico del defunto Bas-

³⁸ *Bassvilliana*, I, vv. 180-2.

³⁹ Monti ribadiva la propria linea difensiva anche nel *Discorso del cittadino Vincenzo Monti pronunciato nella società di pubblica istruzione di Venezia, li 28 Messidor anno primo della libertà italiana (16 luglio 1797), dopo essere stato eletto socio per acclamazione*, Dalle stampe del cittadino Giovanni Zatta, in cui si legge: «Oh potessero le mie lagrime animare le ceneri dell'assassinato mio amico! Potesse la sua voce uscir dal sepolcro e in mezzo a voi tornare e difendermi! Questa voce direbbe: – Amici della libertà, Francesi, Italiani, non oltraggiate più a lungo il cantore della mia morte. Egli era il mio amico, egli era degno di esserlo [...] La mannaia de' sacerdoti, che mai non perdonano, pendeva sopra il suo capo. Egli era padre,

sville ma «esistevano in sue mani [...] delle carte che decidevano della» sua «vita» lo «spaventavano le incessanti ricerche che facevansi del governo per iscoprirne l'autore». Il suo discorso nella *Superstizione* e nella lettera non è credibile; sappiamo che la *Bassvilliana* fu scritta di getto e con piena sincerità, anche grazie all'epistolario. Parafrasando Marziale (I, 5) oppure Euripide cerca una giustificazione che non trova supporto.⁴⁰ Certo, con Salfi Monti tenta di giustificare «la fierezza di alcuni tratti di quella cantica», che ritiene «inducano facilmente il sospetto che l'animo del poeta non fosse discorde poi tanto da ciò che sonavano le sue parole, e che parecchie di quelle cose fa d'uopo averle profondamente sentite per ben dipingerle» ma fu «costretto a sacrificare» la sua «opinione» per «salvare, se non altro, la fama di non cattivo scrittore. L'amore adunque di qualche gloria poetica prevalse al rossore di mal ragionare, in un tempo massimamente in cui tant'altri mal ragionavano».⁴¹ Salfi aveva un ruolo importante a Milano; il suo poemetto, *Bassville*, uscito nel 1798, non passò inosservato al giovane Manzoni.⁴²

Nel *Trionfo* vengono descritte le stragi napoletane, facendo partecipare l'ombra di Maria Antonietta, la sorella di Carolina di Napoli e moglie di Luigi XVI, e in questa rappresentazione Manzoni presenta uno scenario quasi infernale:⁴³

egli era marito, egli era in obbligo di salvare se stesso, e in se stesso la sua innocente famiglia. Non rimanevagli in somma che il crudele partito di simulare o perire. Se fu lodata un tempo la potenza di Bruto, che s'infise stolido per sottrarsi alla scure di Tarquinio, chi sarà di voi cotanto insensibile che non perdoni un errore di penna allo sventurato mio amico, all'unico che ha bagnata di vere lagrime la mia tomba a quello in una parola, che ha cimentati i suoi giorni per mia cagione?—». (Cfr. MONTI, *Poesie...*, vedi appendice pp. 563-4 dove è riprodotto il *Discorso*).

⁴⁰ Marziale: «lasciva est nobis pagina, vita proba»; Euripide: «giurò la lingua, non il cuore».

⁴¹ Cfr. MONTI, *Epistolario*, p. 19.

⁴² Francesco Saverio Salfi fu uno dei fondatori del periodico il «Termometro politico», che pubblicato per la prima volta nel 1796, subito dopo l'entrata di Napoleone a Milano, rappresenta un punto di riferimento fondamentale per penetrare a fondo nel carattere patriottico del teatro. Il cosentino scrive *Morte di Ugo Bassville*. *Sciolti* già nel 1796; gli stessi versi vennero pubblicati anche sul «Termometro politico» del 24 fruttidoro IV rep., come conclusione di un articolo bibliografico e con lo scopo di ricordare «il memorabile avvenimento [...] finché non l'ammendi una vendetta degna di quella repubblica». Il poemetto vero e proprio uscì nel febbraio del 1798. Risulta particolarmente interessante l'estratto del poemetto, che il 24 febbraio 1798 usciva sul «Termometro politico» come notizia bibliografica. Cfr. «Termometro politico della Lombardia», a c. di V. Criscuolo, in 4 voll. Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1989-1996.

⁴³ Cfr. *Del Trionfo della libertà*, la nota 1 a p. 76: «Questo spettro è quello di Maria Antonietta, regina di Francia [...]. Quei lettori che non trasportano ai tempi nei quali il poema fu scritto, rimarranno meravigliati delle frasi che usa il Manzoni. [...]. Ma nel 1800 Maria Antonietta era l'odiata *Madama veto*, era l'*Austriaca* accusata di dilapidare l'erario col suo lusso sfrenato, di voler assoggettare la Francia all'impero d'Austria, di incoraggiare il debole Luigi XVI alla resistenza ed alle stragi di popolo. [...] Manzoni, più tardi negli studi che fece

E guata intorno sospicando, e aguzza
 Gli orecchi e ognor s'arresta in su i vestigi,
 Così colei, che di sua salma appuzza.

Le viscere cruento di Parigi,
 Rigurgitando velenosa bava,
 La barbara consorte di Luigi.
 (p. 77)

La descrizione, alquanto esagerata, è paragonabile a quella di Luigi XVI nel *Pericolo*; il re, che Monti aveva quasi divinizzato nella *Bassvilliana*, viene nominato in senso spregiativo «ombra spietata»: ⁴⁴

Più che buio d'inferno ei fosco e fiero
 Portava il ciglio, e livido l'aspetto
 D'un cotal verde che moria nel nero.
 Dalle occhiaie, dal naso e dall'infetto
 Labbro la tabe usciva sanguigna e pesta,
 che tutto gli rigava il mento e il petto.
 E scomposte le chiome in su la testa
 d'irti vepri parean selva selvaggia,
 ch'aspro il vento rabbuffa e la tempesta.
 (vv. 67-75)

All'apparir che fece il tenebroso
 Regal fantasma la Donna affannata
 Il mesto sollevò ciglio pensoso;
 e a lui che intorno avidamente guata,
 tra tema e sdegno: – A che venisti – disse –
 o fatal Capeto Ombra spietata?
 (vv. 85-90)

Mentre nella *Bassvilliana* il re è l'«agno innocente fra digiuni lupi»:

Sul letto dei ladroni a morir tratto;
 e fra i silenzi delle turbe cupi
 Lui sereno avanzar la fronte e il passo
 In vista che spetrar potea le rupi?

sulla rivoluzione francese [...] si mostrava ammiratore di Maria Antonietta [...]».

⁴⁴ BEZZOLA, *Poesie di Vincenzo Monti*, p. 349. Cfr. anche MONTI, *Poesie...*, p. 288. «A dire il vero la dinastia dei Capetingi, subentrata a quella dei Carolingi si era estinta con Carlo IV (1328), anche se, sia i Valois che i Borboni vantavano un legame di parentela con il ramo derivato da Ugo Capeto».

(vv. 135-138)⁴⁵

Salfi accenna nel suo poemetto ai più grandi avvenimenti della Rivoluzione francese, vede la Francia libera:

Dell'ultimo suo despota nel sangue
Compier l'alta vendetta, e in un riporre
L'insanguinata spada. Il coronato
Capo di sangue ancor stillante e lordo,
temide afferra...⁴⁶

Nella carrellata di eventi i sintagmi «cadente bipenne» e «aquila grifagna» sono riferiti a Luigi XVI.⁴⁷

Mentre Maria Carolina di Napoli viene dal Manzoni paragonata a Medea, in quanto fu regina tra le più crudeli:⁴⁸

E Partenope serve a lei che vinse
In crudeltà la maga empia di Colco
E dei più disumani il grido estinse.
(*Trionfo*, p. 65)

Anche nel *Bassville* il ritratto della regina è veramente terribile:

...Assisa intanto
Su scoglio ermo, di sangue sparso e d'ossa
D'innocenti puniti, orrida il volto
Di pallor freddo e di maligno riso,
Meditando vendette ancor ritenta
Partenope gl'incanti.⁴⁹

La tessitura fonica (t.r.t.) rende qui il discorso più duro; inoltre, la collocazione della regina (su scoglio ermo) e il suo aspetto («orrida il volto / di pallor freddo e di maligno riso») sono propri di un personaggio terribile: così dalla combinazione dei vari elementi scaturisce un'atmosfera di terrore, sottolineata da parole intensamente crudeli.

⁴⁵ Cfr. della *Bassvilliana* i vv. 134-44, dove vi è Tebe che equivale a Parigi.

⁴⁶ SALFI, *Bassville*, p. 22.

⁴⁷ *Purg.*, XXXII, dove l'aquila rappresenta gli imperatori romani che in un primo tempo perseguitarono la Chiesa.

⁴⁸ Carolina di Borbone, figlia di Maria Teresa, sorella quindi a Maria Antonietta di Francia.

⁴⁹ SALFI, *Bassville*, p. 27. Nell'annotazione 12 del *Bassville* di Salfi leggiamo: «Migliaia di vittime perseguitate dalla regina di Napoli e trascurate da chi non dovrebbe, gemono da più anni nelle più orride e moltiplicate prigioni delle Sicilie».

Dopo la repubblica partenopea il cardinale Ruffo diventa nel *Trionfo* il «porporato mostro» che accompagnò in Sicilia Ferdinando e Carolina. Infine il trattato di Campoformio:

Pace altra volta tu le desti, pace
O Tiranno, giurasti, e udir le genti
Il real giuro, e lo credean verace.
(*Trionfo*, p. 83)

Risulta quanto mai interessante confrontare questi versi con quelli del *Pericolo*:

[...] palpitanti tiranni, pace pace
gridan, giurando riverenza e fede.
Ma se fede è sul labbro, il cor fallace
sol di sangue ragiona e di vendetta,
Che i re vili e superbi unqua non tace.
(vv. 29-33)

Salfi narrando dei rivolgimenti politici nella valle del Po e della Cisalpina scrive:

[...] Al suon dell'armi nata,
Ella ancor cresceria, se ad arrestarla
Pace sorta non fosse, in manto avvolta
Di oscuri enimi sparso. Oh quai Bassville
Tremendi arcani in sanguinose note
Legge che occhio mortal tentar non osa,
D'alta ragion tirannica misteri!⁵⁰

Evidente è l'allusione alla Pace di Campoformio «in manto avvolta / di oscuri enimi sparso».

⁵⁰ SALFI, *Bassville*, p. 26.

NOTE SU MANZONI TRAGICO

Giorgio Cavallini

POSTILLA (IN CHIAVE DI TECNICA CINEMATOGRAFICA)
SUL SECONDO CORO DELL' *ADELCHI*

1. Si provi a leggere o rileggere i versi del *Cinque Maggio* manzoniano in cui è ritratto Napoleone mentre, nell'inerzia obbligata alla quale è condannato nell'esilio di Sant'Elena, egli ricorda, per contrasto, l'impetuosa attività, che ha contraddistinto senza sosta la sua vita, e il dinamico succedersi dei «dì che furono». Netta è la contrapposizione fra le due strofe contigue (vv. 73-78 e 79-84). Alla staticità dell'una, che ruota intorno alla forma verbale «Stette», in posizione di rilievo all'inizio di verso nonché preceduta e seguita da una pausa («Oh quante volte, al tacito / Morir d'un giorno inerte, / Chinati i rai fulminei, / Le braccia al sen conserte, / Stette, e dei dì che furono / L'assalse il sovvenir!»), succede la mobilità dell'altra, che prende slancio dall'inarcatura o *enjambement* tra i due versi iniziali per dare impulso a una serie di azioni parallele, messe in risalto dall'anafora: «E ripensò le mobili / Tende, e i percossi valli, / E il lampo de' manipoli, / E l'onda dei cavalli, / E il concitato imperio, / E il celere ubbidir». Pertanto non dovrebbe essere illegittimo, almeno ci si augura, cedere o indulgere a una sorta di *contaminatio* fra le arti e lasciarsi indurre a intravedere nei versi della seconda strofa anaforica una trama incalzante di rapide azioni caratterizzata da un ritmo, per così dire, cinematografico.

2. Fatta questa premessa a guisa di *specimen*, si conviene che l'arte e la tecnica del cinema dispongono di una grande varietà di soluzioni, da utilizzare opportunamente a seconda di ciò che il regista, sulla base della sceneggiatura, intende ogni volta rappresentare: per proporre soltanto due esempi, si pensi a sequenze con montaggio alla Griffith, idonee per azioni mobilissime come quelle sopra citate, oppure a sequenze ritmate lentamente o addirittura statiche alla Ingmar Bergman, meglio adatte per primi o primissimi piani di personaggi che, così ripresi, possono manifestare, con la loro espressività mimica e verbale, i sentimenti intimi più riposti.

Perciò, sulla base della premessa e anche di questo presupposto, sarà forse lecito cercare di verificare, pur con tutte le cautele del caso, se un testo letterario come il secondo coro dell'*Adelchi* si presti a una sorta di lettura filmica, tale da rivelare o far trapelare l'eventuale potenzialità cinematografica insita nel testo manzoniano. Se si esamina il coro,¹ si constata che esso è composto di venti strofe, ciascuna delle quali è formata da sei versi settenari: il primo, il terzo e il quinto sono sdruccioli; il secondo e il quarto sono piani e legati da rima; il sesto è tronco e fa rima con il corrispondente verso finale della strofa successiva.

Pertanto immaginiamo, nell'ipotesi che si intenda provare a 'sceneggiare' il testo poetico (si dichiara di non essere esperti in materia, e ci si scusa anticipatamente per qualsiasi approssimazione terminologica in cui si incorra), quali sequenze filmiche sarebbe possibile ricavarne in ordine allo sviluppo della sua trama e struttura.

3. La scena iniziale, coincidente con la prima strofa («Sparsa le trecce morbide / Su l'affannoso petto, / Lenta le palme, e rorida / Di Morte il bianco aspetto, / Giace la pia, col tremolo / Guardo cercando il ciel.», vv. 1-6), in cui è descritta Ermengarda morente, si presta a essere resa, dopo un'inquadratura della donna distesa sul suo letto (piano americano), con una serie di primi o primissimi piani dai quali risaltino, insieme, la sua sofferenza fisica e il suo atteggiamento ispirato a pia devozione: le trecce morbide sparse sul petto ansimante, le palme abbandonate delle mani, il pallido viso imperlato dal sudore della morte, lo sguardo tremulo rivolto al cielo.

Nella seconda e terza strofa (vv. 7-12 e 13-18) si registra, dapprima, una panoramica che introduce la preghiera delle monache; ad essa succede un rapido primo piano, dedicato alla mano leggera di una di loro (ma potrebbe anche essere la mano immateriale della morte stessa) che, posandosi sulla fronte gelida di Ermengarda, ne vela lo sguardo («Cessa il compianto: unanime / S'innalza una preghiera: / Calata in su la gelida / Fronte una man leggiera / Su la pupilla cerula / Stende l'estremo vel.»);

¹ Come è noto, esso fa parte dell'atto IV della tragedia manzoniana e segue immediatamente la scena prima, ambientata nel monastero di San Sebastiano a Brescia, nella quale è inserita la vicenda di Ermengarda, sorella del protagonista Adelchi e sposa di Carlo da cui è stata ripudiata. A causa di ciò la donna si ritira nel monastero, dove sua sorella Ansberga è badessa, e ivi, dopo essere caduta in preda al delirio quando apprende che Carlo ha sposato un'altra donna, riesce, con l'assistenza e il conforto delle suore, a sollevare la propria anima a pensieri di pace: alla fine, pertanto, si appresta a una morte serena nella luce di Dio, come testimoniano le sue ultime parole: «Moriemo in pace. / Parlatemi di Dio: sento ch'EI giunge» (IV, 209-10).

infine, dopo una dissolvenza e uno stacco coincidenti con il passaggio dall'una all'altra strofa, viene rivolto a lei l'invito, per mezzo di parole che sono insieme di preghiera e di meditazione, a morire con animo sereno e purificato: al fine di riscattare così, al pensiero dell'altra vita che l'attende, il suo lungo martirio: «Sgombra, o gentil, dall'ansia / Mente i terrestri ardori; / Leva all'Eterno un candido / Pensier d'offerta, e muori: / Fuor della vita è il termine / del lungo tuo martir.».

Nelle strofe successive, dalla quarta alla decima (vv. 19-60), il coro passa dalla rievocazione del tormento dell'anima di Ermengarda, combattuta fra il ricordo dei giorni felici che pur «irrevocati» ritornano implacabili alla sua mente facendola soffrire, e il richiamo alle più rasserenanti gioie celesti. Nella quarta strofa è sintetizzato il «fato» di lei (destino da intendere non in maniera deterministica, ma come condizione voluta dalla Provvidenza); nella quinta è annunciato l'assalto irresistibile dei ricordi; nella sesta, settima, ottava, nona e decima irrompono, a formare una sequenza ininterrotta, vivide e animate immagini della sua vita di regina: ritratta, prima, nella sua felicità inconsapevole di donna innamorata, invidiata dalle altre spose dei Franchi; poi mentre assiste a una scena di caccia del sovrano, suo sposo, e, infine, al bagno di lui nelle acque termali della reggia di Aquisgrana. Sequenza di immagini in *flash back*, punteggiate da aggettivi² usati in funzione sia delle varie situazioni sia delle reazioni e moti del suo animo femminile: da «[...] ancor cara, improvvida / D'un avenir mal fido» (vv. 31-32) e «E fra le nuore Saliche / Invidiata uscì» (vv. 35-36) a «la tenera», «pallida / D'amabile terror» (vv. 51 e 53-54) per l'emozione³ – messa ancor più in rilievo dal primo piano, mentre le altre immagini sono tutte in campo lungo –, la quale la coglie alla vista del cinghiale ferito a morte da Carlo.

Nelle successive quattro strofe del coro, dall'undicesima alla quattordicesima (vv. 61-84), una doppia similitudine naturalistica sottolinea l'alternanza di stati d'animo della donna, in bilico tra il ricordo dell'amore, che ancora la tormenta, e il pensiero delle gioie di un «altro» (v. 72) amore più sereno, in quanto rivolto a Dio. Dapprima il «refrigerio / d'una parola amica» (vv. 69-70), capace di distogliere il cuore di lei dalla sua continua ossessione, è paragonato alla rugiada che, nella luce temperata dell'alba, rinfresca ovvero «fa rifluir la vita» (v. 64) negli steli dell'erba arsi dal sole;

² In precedenza Ermengarda viene definita «la pia» (v. 5) e appellata «o gentil» (appellativo, quest'ultimo, ripreso al v. 85).

³ La coppia ossimorica «amabile terror» esprime bene la contemporaneità di ammirazione, per le prodezze dello sposo regale, e di istintivo spavento, di fronte al sangue dell'animale colpito a morte.

poi, il rinnovarsi del tormento d'amore, che «le sviate immagini / Richiama al noto duol» (vv. 83-84), è comparato al sole il quale, ritornato a salire su per la volta del cielo accendendola del suo calore, fa appassire di nuovo e riabbatte al suolo i «gracili» (v. 77) steli appena risorti.

A questa rappresentazione, da sceneggiare in due sequenze strettamente correlate per meglio farne risaltare la netta contrapposizione drammatica,⁴ segue, nelle quattro strofe successive, dalla quindicesima alla diciottesima (vv. 85-108), la meditazione del poeta sulla sorte, interpretata in chiave provvidenziale, di Ermengarda.

4. La sua sventura, definita «provida» (v. 103), ha collocato lei, discesa dalla stirpe colpevole degli oppressori, fra gli oppressi: perciò la donna, renduta dalle colpe di quelli e affratellata alla condizione di questi, può morire «compianta e placida» (v. 105), senza temere che qualche imprecazione risuoni poi sulla sua tomba: «Alle incolpate ceneri / Nessuno insulterà» (vv. 107-108). In questa meditazione solenne il Manzoni convoca, nel rivolgersi a Ermengarda dopo aver ripreso alla lettera i primi quattro versi della strofa terza («Sgombra, o gentil, dall'ansia / Mente i terrestri ardori; / Leva all'Eterno un candido / Pensier d'offerta, e muori», vv. 85-88), tutta una folla di donne egualmente oppresse e, in quanto tali, accomunate alla sorte di lei. Sono versi che allargano la visione, non più individuale ma corale, e richiedono pertanto una pluralità di immagini, tutte consonanti per atteggiamenti, gesti, ed anche colori e tinte:⁵ «Nel suol che dee la tenera / Tua spoglia ricoprir, // Altre infelici dormono, / Che il duol consunse; orbate / Spose dal brando, e vergini / Indarno fidanzate; / Madri, che i nati videro / Trafitti impallidir.» (vv. 89-96).

Nelle due ultime strofe, diciannovesima e ventesima (vv. 109-120), si conclude la vicenda interiore: a Ermengarda morente si annunzia la luce della beatitudine celeste. Per mezzo di una terza similitudine, imperniata ancora su una immagine naturalistica, è istituito il paragone tra il ricomporsi finalmente «in pace» della sua «faccia esanime» (vv. 109-110) e il liberarsi del sole al tramonto dalle nuvole, auspicio – propiziato dalla luce rosseggiante dell'astro – di un domani sereno. Il riacquisto della serenità, espresso dal volto di Ermengarda, suscita la rievocazione – il *flash back* è aperto dal «come» (v. 111); e questo, a sua volta, introduce il primo

⁴ Tale in quanto le immagini naturalistiche, visibili concretamente e perciò filmabili, sono una specie di correlativo oggettivo dei sentimenti di Ermengarda.

⁵ Per non parlare del legame stilistico-espressivo affidato soprattutto all'uso ripetuto delle inarcature che si registrano nella breve sequenza: a cominciare da «[...] la tenera / Tua spoglia», per finire a «i nati videro / Trafitti [...]». E, a proposito di «tenera», qui riferito alla «spoglia», si ricordino gli altri aggettivi (vedi nota 2) adoperati per Ermengarda.

membro della comparazione – dei «lievi pensier virginei» (v. 113) ch'esso faceva affiorare quando la fanciulla era ancora ignara di un futuro manifestatosi poi ingannevole («un avenir fallace», v. 112). Il secondo membro della similitudine presenta, invece, l'immagine del «pio colono», al quale va l'«augurio / Di più sereno dì» (vv. 119-120): dove l'aggettivo «pio» (qui nel significato di 'confidente in Dio') richiama l'epiteto «la pia», detto di Ermengarda nella prima strofa. Si ha, così, una prova in più delle corrispondenze di cui è tramato il coro: dall'anafora tra i versi incipitarî di alcune strofe contigue (dell'ottava e nona: «E dietro a lui la furia»-«E la battuta polvere»; della diciassettesima e diciottesima: «Tè dalla rea progenie»-«Tè collocò la provida»), al numero proporzionato di strofe dedicato a ognuna delle similitudini (quattro a quella doppia, due a quella semplice), fino alla già ricordata ripresa nella strofa quindicesima dei quattro versi iniziali della terza.

Ma, ciò constatato, è importante rilevare come il poeta, nel passare dall'individuale all'universale in questa chiusa del coro animata da un radioso spettacolo naturale, a cui si addice un'inquadratura panoramica, riesca a suggerire uno stato d'animo di attesa fiduciosa e di cristiana speranza.⁶ Ne viene illuminato, senza dubbio, il personaggio e, di riflesso, grazie alla potenza dell'arte, ne è umanamente toccato e avvinto anche il lettore partecipe.

5. Questo esperimento o, per dir meglio, tentativo di ripercorrere e riadattare in chiave di tecnica cinematografica un testo letterario quale il secondo coro dell'*Adelchi* – certamente non si vuol parlare né di proposta di lettura filmica né di appunti per una vera e propria sceneggiatura – conferma, se non altro, la tenuta artistica del testo stesso, qualunque sia l'angolo visuale o la prospettiva critica da cui lo si consideri. A parte ciò, comunque, appare significativo il fatto che sia possibile individuare nella sua struttura una serie di sequenze, composte di vari e diversi tipi di inquadrature: dalla panoramica al campo lungo, dal piano americano al primo e al primissimo piano. A queste va aggiunta, inoltre, l'inquadratura soggettiva, che può avere la sua scaturigine nel «pensier» della protagonista del coro: «Sempre al pensier tornavano / Gli irrevocati dì» (vv. 29-30) e il suo sviluppo nelle cinque strofe successive, ricche di scene situazioni immagini tutte in *flash back*. Per inciso si segnala che la parola «pensier» sarà ripresa molto più avanti, al plurale però («Lievi pensier virginei / Solo

⁶ Si tengano presenti anche, nei versi precedenti del coro, i riferimenti al «Dio dei santi» (v. 23) e all'«Eterno» (v. 87). E, non a caso, si sono già citate (vedi nota 1) le ultime parole pronunciate da Ermengarda, a conclusione della scena che precede direttamente il coro.

pingea», vv. 113-114), e precisamente per istituire ancora un rapporto tra la donna e il suo passato felice. Ma – qui sta la differenza – questa volta i pensieri sono soltanto enunciati come tali, senza il corredo delle immagini di cui sopra (detti, cioè, e non rappresentati); e poiché si tratta dei pensieri soavi e lievi di una fanciulla che si appresta ad andare sposa a un sovrano, la loro indeterminatezza è anche felice scelta artistica.

Per tutto ciò, pur con i limiti e le approssimazioni in cui si può essere incorsi, appare lecito affermare che anche un testo letterariamente alto e difficile, qual è il secondo coro della maggiore tragedia manzoniana, può prestarsi a un genere di lettura in chiave cinematografica, come quella che si è cercato di proporre nelle pagine di questa Postilla. Di certo si potrebbe obiettare che altre opere dell'Autore avrebbero fornito materia più adatta per una sperimentazione di tal sorta (si pensi, fra tutte, al romanzo *I promessi sposi* del quale sono ben note le varie versioni filmiche ospitate sul grande e sul piccolo schermo). Una seconda, eventuale obiezione è suggerita dalla consapevolezza che molte altre considerazioni potevano essere fatte sia sul tema qui prescelto sia sull'opera manzoniana in genere.⁷

Si conclude, dunque, in base all'assioma 'l'autore propone e il lettore dispone' (valido anche per noi) e con fiducia nell'indulgenza di chi vorrà giudicarci. In maniera alquanto anomala, e con tutti i rischi che la cosa comporta, ci si è presi la libertà di verificare, scegliendo il secondo coro dell'*Adelchi*, una delle tante potenzialità insite o a volte latenti in un testo. Dalle varie indicazioni e considerazioni fatte, attraverso il percorso tracciato e la chiave interpretativa adottata, ci sembra che sia emersa ancora una volta con evidenza e in piena luce, oltre all'indubbia dignità artistica del coro manzoniano, anche la presenza in esso di quello scatto senza il quale non è dato esserci poesia: di qui la sua attualità ideale, che convive con la storicità effettuale, e la sua capacità di trasmettere tuttora un'emozione autentica in chi legge.

⁷ Nell'impossibilità di citare, sia pure in minima parte, la smisurata bibliografia critica in materia, ci si limita a fare almeno menzione dei nostri studi dedicati all'opera del Manzoni: *Saggio di dizionario fraseologico manzoniano*, Bulzoni, Roma 1975; *Lettura dell'Adelchi e altre note manzoniane*, ivi 1984; *Un filo per giungere al vero. Studi e note su Manzoni*, D'Anna, Messina-Firenze 1993; *Postilla sul "Cinque Maggio"*, in *'La scintilla che dice'. Nuovi studi e postille di Letteratura italiana*, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Genova 2001, pp. 47-51.

Mara Scotto

IL “BIANCO” NELL’*ADELCHI* DI CARMELO BENE

Milano, 1820:

[...] io ho nelle mani un soggetto di tragedia sul quale mi metterò subito al lavoro [...] ciò ch’io voglio iniziare è la caduta del regno dei Longobardi, o per meglio dire della dinastia longobarda e la sua estinzione nella persona di *Adelchi*, ultimo re con Desiderio suo padre.¹

Milano, 1984:

Ma non è più tempo di tragedia il nostro. [...] Dunque è tempo di originale ripensamento tragico. Non c’è davvero tempo per il tragico, non v’è “orrore e pietà” nella pietà dell’oggi e nell’orrore [...].²

Nel 1822 Alessandro Manzoni presenta l’*Adelchi*, nel 1984 Bene presenta il suo *Adelchi*. Dal tempo manzoniano del “tragico” al tempo beniano della sospensione del tragico; dal teatro come luogo dell’azione tragica dell’*Adelchi* manzoniano al teatro non-luogo dell’*Adelchi* beniano; dal linguaggio scritto della *mise en scène* manzoniana alla *phoné* beniana, in cui la voce si sporge fuori dalla scrittura e dal teatro fino ad arrivare ad una zona dove non si dice ma si è detti.

¹ In una lettera del marzo 1816 a Fauriel Manzoni per la prima volta parla di un nuovo progetto che egli segue con molto “ardore”, il genere tragico: «Dopo aver letto bene Shakespeare, e qualche cosa di quello che è stato scritto negli ultimi tempi sul teatro, e dopo averci meditato, le mie idee sono proprio mutate, io non oso dirne di più poiché voglio sul serio fare una tragedia. Io spero di terminare una tragedia che ho iniziata con molto ardore e sperando di fare qualcosa di nuovo presso di noi [...]». La stesura della prima tragedia, impegna l’autore per quattro anni, fino al 1820. Nello stesso anno Manzoni, nel frammento di lettera a Fauriel sopra riportato, annuncia il progetto della seconda tragedia; verso la fine dell’anno 1822 Ferrario pubblica la tragedia manzoniana *Adelchi* con l’appendice del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*.

² «Ma non è più tempo di tragedia il nostro. La strage è un bel lasso che civetta dalla disinvoltura della cronaca, a confortarci che non è toccato a noi anche stavolta [...]. Dunque è tempo di originale ripensamento tragico. Lo si direbbe tempo critico per eccellenza, se nonché il critico tout court è appunto tale: è colui che infreddolito cerca costantemente un letto nel domicilio altrui.» (C. BENE, *Adelchi*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2002, pp. 1246-7).

Luoghi, tempi e voci della storia, un testo l'*Adelchi* manzoniano, un classico della tradizione romantica italiana utilizzato come punto di partenza dell'“operazione”³ di Carmelo Bene alla ricerca impossibile, dell'indicibile attraverso il detto, del bianco tra le parole:

Teatro, luogo dell'*entr-deux* che non dà luogo ad alcun senso, ad alcuna rappresentazione, ad alcun linguaggio [...] Lo spazio del teatro è quello dell'*entre-deux*, apertura mantenuta dall'esigenza di un dire al di là del detto.⁴

1. Luoghi

Io leggo un testo, ma non mi interessa il centro del testo, mi interessa giocare verso lo smarginamento...

Io leggo un classico, guardo sempre cosa c'è fuori, accanto, guardo tutte le occasioni mancate.⁵

Il testo è un luogo per Carmelo Bene da attraversare seguendo un movimento non rettilineo che va dal centro verso i bordi, verso quei territori inesplorati, o per continuare ad usare la metafora cromatica, dal nero delle parole scritte verso il bianco dello “spazio” tra le parole.

Come per l'*Adelchi*, la scrittura scenica di Carmelo Bene si elabora spesso a partire da testi già scritti: Shakespeare, Musset, Marlowe ma a partire dal non-luogo del teatro essa apre nel testo uno spazio di smarginamento, di trinceramento del senso che dal testo stesso fa sorgere le fluttuazioni d'intensità che lo slabbrano e lo aprono verso nuovi luoghi.

³ Il termine è stato usato da Gilles Deleuze che definisce Carmelo Bene un operatore e il suo rapporto con il testo un'operazione chirurgica: «L'uomo di teatro non è più autore, attore o regista. È un operatore. Per operazione bisogna intendere il movimento della sottrazione, dell'amputazione, ma già ricoperto dall'altro movimento, che fa nascere e proliferare qualcosa d'inatteso. Da questo momento se Carmelo Bene ha bisogno spesso di un'opera originaria non è per farne una parodia alla moda, né per aggiungere altra letteratura alla letteratura. È invece per sottrarre la letteratura, ad esempio il testo, o una sua parte e vedere cosa succede.» (G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in *Bene-Deleuze, Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978).

⁴ C. DOMUOLÌ, *Chora o il corpo della voce*, in AA.VV., *La ricerca impossibile*, per la Biennale di Venezia, Venezia 1990.

⁵ In queste due frasi Carmelo Bene definisce il proprio percorso nel testo scritto e proseguendo: «Le mie incursioni cartacee sono, invece, l'ennesima riprova d'una pratica chirurgica che indifferente, seviziosa i cadaveri imbellettati (dei revisori della tradizione e neo-avanguardie) del novecentesco obitorio e, comunque, materiali disciolti in un bicchier d'acqua, disautorializzati, inter-detti». (BENE, *Opere*, p. 4).

Carmelo Bene come Appia, Artaud e Gordon Craig trasforma il palco da circuito dell'apparente e del verosimile in zona epifanica, nel luogo privilegiato per la manifestazione dell'inconoscibile.

L'operazione chirurgica⁶ beniana sullo scritto manzoniano non è di resuscitare il cadavere di un altro «morto orale», non è un'operazione di addizione di un nuovo classico alla letteratura ma è invece un percorso fondato sulla «sottrazione», come dice Bene nell'introduzione al volume antologico *Opere*, in un intervento esplicativo intorno al proprio percorso creativo:

[...] togliere di scena contro la confezione culturale della messa in scena
[...] Così come il teatro è tolto di scena, anche la prassi della scrittura è un
togliere dalla scena della pagina.⁷

Il luogo-*Adelchi* manzoniano è uno spazio dell'universo tolemaico da cui parte il percorso assolutamente individuale dell'artista salentino per approdare nello spazio, del non-luogo e del non-rappresentabile del teatro, dell'universo copernicano beniano.⁸

Il testo manzoniano è il luogo della rappresentazione della storia, nella non messa in scena dell'*Adelchi* beniano, è lo spazio della negazione della rappresentazione. Il teatro come de-progettazione, amputazione del testo è momento di revulsione del non-luogo della non-storia verso un "altrove":⁹ oltre la storia, oltre il tempo, oltre il luogo:

[...] soppressa la varietà delle forme succedentisi di grado in grado [...] davanti a noi non resta invero che il nulla. (A. Schopenhauer)

⁶ «Il teatro è molto vicino alla chirurgia [...] come salvare [...] come guarire gli esseri [...] fin dall'origine, fin dal principio [...] L'ospedale, la clinica è un teatro». (P. KLOSSOWSKI, *Génereux jusqu'au vice*, in C. BENE, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990).

⁷ Sul procedimento beniano della sottrazione scrive Gilles Deleuze: «Se Carmelo Bene ha bisogno spesso di un'opera originaria non è per fare una parodia alla moda, né per aggiungere altra letteratura alla letteratura, è invece per sottrarre la letteratura, ad esempio, il testo, e vedere cosa succede [...]. Non si tratta di criticare, né di un teatro nel teatro, e tanto meno di una parodia o di una nuova versione [...] Bene procede diversamente, ed è più nuovo. Egli amputa l'opera originaria di uno dei suoi elementi, sottrae qualcosa all'opera originaria. Non procede per addizione ma per sottrazione». (DELEUZE, *Un manifesto di meno*).

⁸ «[...] ripetiamo il già detto e non scontato. Si ignorano attori che, studiandosi d'articolare Leopardi, di là dal tempo della ragione perduta, ne reinventino i versi. Originalmente reinventino, e non per pubblicarli, ma per essere di "casa" in quell'universo». (BENE, *Opere*, p. 1247).

⁹ «Il testo di Carmelo Bene non significa nulla perché non significa là, ma significa altrove, è sempre smisuratamente deportato, sconvolto da passaggi erranti e peregrinazioni. Ma questo altrove non significa nemmeno lì, perché è semplicemente inesprimibile [...]». (J. P. MANGANARO, *Il pettinatore di comete*, in C. BENE, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981).

2. Tempi

Ostinato nemico di quel tempo cronologico, che si dispone lungo la storia passata e corre verso il futuro della società.

Carmelo Bene è sempre stato abitante e demiurgo del non-luogo del teatro e del tempo sospeso, mentre altri teatri si lasciano volentieri contaminare dal tempo storico e si credono specchi del mondo, lo spazio-tempo della scena o della carta beniana non è che una zona franca dove alloggiare – momentaneamente – il suo altrove, nella solitudine del nessun luogo e nel vuoto del suo fuori-tempo:

Non c'è più tempo per i convenevoli della ricreazione esistenziale: per Parmenide, Heidegger e Levinas [...] non c'è più tempo per l'eterno ritorno e tanto meno il ritorno dell'eterno.¹⁰

Dal tempo tragico manzoniano alla sospensione del tragico beniano:

Un'azione fermata nell'atto abortito è quanto m'è piaciuto definire la sospensione del tragico.

Senza la possibilità dell'azione tragica che rimanda a un rapporto diretto con la storia o a una distanza calcolabile, a un faccia a faccia possibile con il destino, rimane il territorio del vuoto.¹¹

Questa dimensione al contempo barbara e barocca e originaria del teatro che, per sottrarsi alla rappresentazione, trova il proprio tempo nell'anacronia, per eccedere lo spettacolo si fa spazio dello straripamento, è la dimensione di Carmelo Bene. Dal momento che il suo tempo eccede la realtà, questa dimensione non ha luogo in uno spazio dato – quello della scena – ma in quello straripamento del tempo e smarginamento dello spazio. Il tempo del teatro beniano non è quello dell'azione, ma quello dell'“evento”, così l'azione non trasgredisce il Teatro, vi si limita alla rappresentazione, immediato dissolvimento dello scritto. Per Carmelo Bene non ci sono né uno spazio né un tempo specifici del teatro: esso non può essere un avvenimento che accade nella Storia e tanto meno nella storia del teatro:

In Carmelo Bene il teatro è qualcosa di più profondo, una necessità. Una necessità che inventa forme fino a che non coincidono più. Questa necessi-

¹⁰ BENE, *Opere*, p. 11.

¹¹ «Carmelo Bene comincia dove c'è il vuoto, o meglio anticipa la coscienza del vuoto nel momento in cui troppi continuavano ad esaltare il proprio lavoro in una direzione storicistica, che aveva ristretto il margine di esperienza e di ricerca per eccessiva fiducia nel rapporto storia-uomo». (G. BARTOLUCCI, *Per una lettura di Carmelo Bene dal sessanta al settanta*, in *La scrittura scenica*, Lerici, Milano 1968).

tà è indistruttibile [...]. Cos'è il teatro? Il teatro è un giuoco necessario, ma le forme nascondono il bisogno di quel teatro che Carmelo vuole inventare. Il teatro è bisogno di liberarsi dei propri pensieri insostenibili, mostrandoli [...].¹²

Il teatro è proiezione della cavità orale. Il teatro, proiezione della cavità orale, escavazione della materia dei segni e crivellatura della loro articolazione, restituisce al lavoro poetico la sua profondità materiale: tale è l'entre deux in cui si elabora la poesia come messa a nudo del coro della voce.¹³

3. Voci

Carmelo Bene definisce la sua operazione su un testo già scritto: «Decomposizione cartacea-orale-musicale del testo».

Il testo della «macchina attoriale» Bene non è una ri-scrittura, non è neanche una scrittura, è tutt'al più una trascrizione momentanea, inebriante ma fuggitiva di quanto possano la cavità orale, il timbro, il diaframma, la frantumazione parodistica di questi elementi: un groviglio da cui erompono una chiarezza e una nitidezza assolutamente nuove.¹⁴

Tutta la storia è storia della phoné. Si dà rappresentazione solo nella pagina scritta; la storia redatta, che non è più quella storia. Ogni storia redatta è immaginaria. Puoi rivisitarla unicamente attraverso il linguaggio (Ri)viverla "originalmente", quale messa in crisi del linguaggio [...].

È l'icastica affermazione di Bene, nell'*overture* del saggio sulla volgarità del politico nell'*Adelchi*. Nel teatro della non-rappresentazione Bene indica solo nella *phoné* una reale messa in crisi del linguaggio del discorso storico e della sua rappresentazione scritta; una volta liberato il campo dal fardello della rappresentazione che si dà «solo nella pagina scritta» o nelle degradazioni delle ricostruzioni originarie «L'esame arrogante del come fu veramente» scrive Bene, ciò che si libera nell'occasione manzoniana del teatro della *phoné* è l'immaginazione del vivente non in un'impresata nuova oralità ma nel prodursi di un discorso che, grazie al Manzoni, è messa in crisi del linguaggio:

¹² KLOSSOWSKI, *Genereux jusqu'au vice*, in BENE, *Il teatro senza spettacolo*.

¹³ DOMOULIÈ, *Chora o il corpo della voce*.

¹⁴ «A quel punto l'attorialità in quanto macchina non ha più bisogno di situarsi dialetticamente o poeticamente di fronte ad un ruolo o ad una situazione, ma con il teatro di se stessa [...] poco importa un ruolo o una situazione ciò che importa è l'*entre deux* perduto irrimediabilmente dalla storia, fuori dal senso del testo, fuori dalla lingua del testo.» (MANGANARO, *Il pettinatore di comete*).

Come il pensiero anche il linguaggio è linguaggio di un altro che trova in noi la sua crisi.¹⁵

La messa in crisi del linguaggio beniano è un dis-dire, un mettere tra parentesi il detto, un procedere per soppressioni, mostrare l'indicibile attraverso il detto; il bianco tra le parole, non potendolo proferire, il che equivarrebbe a tradurlo nei modi troppo umani dell'espressione, ne fa brillare l'epifania silenziosa dis-dicendo il flusso dell'oralità.

La forma del palcoscenico o della pagina scritta beniani è una forma "cava", punto d'oblio in cui si eccede il finito per donarsi all'increato e far vibrare la soglia in cui la vocalità forza la propria sonorità limitata, cercando il transito verso l'altrove. L'altrove invocato da Bene è il vuoto, è il bilico in cui il soggetto cavo s'immerge nella melodia delle cose, cogliendo il punto segreto dove il visibile diventa udibile. Qui prende quota la Voce, non il suono particolare ma una sonorità immateriale, una musica in cui ferve l'essenza del mondo. Epifania silenziosa, la Voce parla nella lontananza delle cose esteriori, nella quiete raccolta di chi, esautorato l'umano, si concede all'ascolto. Con l'*Adelchi* la voce moltiplica le proprie situazioni, sottraendo fino ad azzerare l'azione e riducendola alla sola fonazione, alla *phoné*. Il teatro di Carmelo Bene è teatro della *phoné*, ma la *phoné* beniana non coincide col suono organizzato, perfettamente concluso nell'armonia del suo dire; invece sottraendo la parola in atto di darsi, la vocalità sottintende l'abisso da cui è germinata e in cui si aspira a rientrare. Bene parla di "extravocalità", di voci d'altrove. Bene ama dire che il teatro non va rappresentato, bensì ri-scritto. Non si tratta soltanto di cambiare il testo originale e di riprodurre o di produrre un testo nuovo, si tratta di riscriverlo mediante la performance, mediante l'atto di dirlo. La scrittura è nella voce: non si tratta di restituire il testo ma di scriverlo con la voce. Riscrivere, ovvero la compresenza della parola alla scrittura, supplemento desiderato della parola sorda, della parola senza voce.

Per Giacchè le operazioni beniane sui testi sono un'esperienza sensibile che consente di «toccarne la vita invece del senso, oppure di gustarne il senso invece del segno».

Toccati per Bene, poesia, letteratura, musica, cinema, radio e televisione hanno resuscitato ogni volta e in ogni modo una teatralità altrimenti impossibile.

¹⁵ BENE, *Opere*, p. 1248.

Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può.
Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento.
Fin dal nostro fiorire-sfiorire alla cecità della luce, l'orale ha la precedenza
sullo scritto: lo scritto inteso come morto orale.
Lo scritto è il funerale dell'orale, è la rimozione continua dall'interno...¹⁶

¹⁶ BENE, *Opere*, p. 5.

RECENSIONI

POESIA, NARRATIVA, TEATRO

DANTE MAFFIA, *Ultimi versi d'amore*, Lepisma Edizioni, Roma 2004.

Ultimi versi d'amore, quasi un ossimoro, se non nell'ambito della retorica perlomeno in quello della logica, delle scelte con cui ci si mette in gioco. Partire dall'assunto che i versi sono gli ultimi eppure sapere e volere scriverli ancora d'amore. Il libro di Maffia ha un che di perentorio. Chiama in causa. «Lasciatemi marciare», ci esorta, «del resto tutto finisce / e le tracce si cancellano. / Se qualche mio verso resterà / sarà senza nome, senza data». Poesia intima, ma, in una certa misura, dialogica. Parla con se stesso l'autore, finisce però per rivolgersi ad un destinatario ideale: il proprio doppio, l'"io" di cui parla Lacan, la proiezione del sé che viene ad assumere sostanza autonoma.

Davanti ad un tavolino pieno di caffè e aperitivi Maffia vorrebbe sedesse a tratti anche la morte. Le parole sembrano affacciarsi ad una finestra e chiedere spazio, prospettiva: «per sfuggire all'incalco / rompo gli argini: / la vita non conosce più confini / e il sogno s'avvera». Anche se, beffardamente, «le attese sbuffano / nel divario del nonsenso». La sincerità, quella che fa esclamare: «non ho trovato stazioni / per riposarmi». Parole che, da lontano come in un'eco sfumata, richiamano alla mente un verso di Neruda «non ho trovato luogo dove posare la mano».

Sa essere Maffia sobriamente ebbro: «dammi il tuo seno per ubriacarmi / e poter finalmente assaporare / la libertà dell'anima e del corpo. [...] Dammi il tuo seno, ci voglio giocare / come giocavo con gli aquiloni. / Il cuore volava / fino a giungere al sentiero incendiato». Un tocco evocativo, quest'ultimo, di rara forza. Posto degnamente a fianco di richiami e simboli antichi, senza tempo, di cui il libro è ricco, pervaso. La capacità di rinnovare e rinnovarsi tramite lo scarto, l'invenzione rivelatrice: «Gli arcobaleni li porto a cilicio / per te s'inventeranno / mille nuove primavere»

(Ivano Mugnaini)

MATTEO ZATTONI, *Il Nemico*, Presentazione di A. Briigliadori, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», Cesena 2003.

Una donna china su un catino di latta intenta a lavarsi si appoggia cauta con una mano per non perdere l'equilibrio, con l'altra si accarezza i capelli rossi all'altezza della nuca. Accanto a lei, ingenuamente sparsi in intimo disordine, gli oggetti della toletta ancora intrisi del suo profumo, caldi del suo tatto. Sulla coperti-

na della prima raccolta di poesie pubblicata da Matteo Zattoni, giovane (non ancora venticinquenne) poeta emiliano, una riproduzione di *Le Tib* di Edgar Degas.

Il corpo femminile nel quadro è fissato nella sua pubblica rappresentazione, piuttosto che nel privato sguardo, come se lo «si guardasse – ricorda Degas – attraverso il buco della serratura». Il quotidiano, il dato occasionale diviene, nell'immagine pittorica, qualcosa di unico, un presente che sfiora la sua opacità, dove il ritratto, nella sua classica astrazione, volge verso la mescola della vita, trasformando il tempo e il suo succedere esistenziale nell'estetica dello spazio.

E quanto Valery affermava, a proposito di Degas: «non cerca che la verità nello stile e lo stile nella verità», costituisce l'orizzonte delle opere di Zattoni.

Le parole con cui egli compone le proprie poesie pulsano di emozioni vissute e pensate, restituite con un linguaggio che non rifugge dalla suggestione delle metafore, ma che sa anche allontanarsene, quando, trasmettendo all'immagine un nota di fresca melodia: «piccola» «amore bello» si sottrae, con giovanile disinvoltura, al rigore di un selettivo vaglio lessicale. Sono dunque, le sue, parole-oggetti, nelle quali si condensano esperienze semplici, concrete, sorprendentemente vere nella loro nudità.

*Levo gli occhi dal libro
scritto piccolo, in corsivo
e li metto a riposare sul tuo viso,
immagino le pagine a venire
come antiche miniature medievali
una calligrafia lieve, fiorita
a didascalia della mia vita.*

La «banalità del male» che per la Arendt attornia, quasi saturandola, la realtà che ci circonda, evoca una propensione alla resistenza. «Il naufrago» a questo mare montante ha dinnanzi a sé un'istanza di risemantizzazione, una tensione verso un 'rapporto felice' tra parole e cose. Ma il «naufrago» si annida ovunque, finanche nella relazione più prossima con l'*altro*. Non esiste allora porto sicuro, l'amore non costituisce approdo, anzi, nella sua ricerca, induce ad una continua interrogazione di senso. Nelle anse di questi soliloqui, in cui fluttua l'attesa di una risposta ai dubbi e alle insicurezze, emblematici affiorano nuclei di parole 'consumate', di frasi fatte, che, pur conservando l'eco delle loro matrici, si appropriano, tramite la nuova trasposizione poetica, di frange di significato inedite, aprendosi talora in modo inaspettato e con *nonchalance* a sfumature di disincantata ironia.

*Se devo perdere la testa
per rinvenire il cuore nell'abisso
di chissà quali succhi intestinali
miei dignitari,
chiamatemi pure Cavaliere
senza testa.*

Il cavaliere vede frantumare le pretese di una ragione quale principio d'ordine. Non v'è separatezza possibile, perché non v'è «io» pensato nella sua integrità, sostituito da un «buco nero», da «un abisso» che si cerca di colmare solo nella relazione con l'*altro*. Ma questa corrispondenza, che si costituisce sul dolore, vede la parola poetica esplorare il mondo delle cose, cercando per quel tramite di dare voce all'indicibile. In tale chiave di lettura, che si concretizza *au ralenti* in fotogrammi minimalisti, riesce a ritrovare l'*altro* nella semplicità della mollica di pane, in una goccia di rugiada, in una nota di silenzio, ma lo riscopre anche nei volti di altre donne – figure magiche della letteratura – esaltate dai versi dei classici. Alcune delle poesie inserite nella raccolta sono infatti esplicite citazioni, se non veri e propri rifacimenti di testi che hanno fatto la storia della poesia, come questa, dedicata con garbo e calcolata misura ad una Francesca, allusivamente avvolta nelle pieghe del tessuto linguistico con cui Dante fa rivivere nel mondo ultraterreno l'emblematica protagonista di un tragico amore.

*Francesca, s'è bellezza la tua non si misura
in una scala né lo fa mai chi ti guarda
e più che a misurarla, è così tanta
la voglia di averti, colomba, tra le mie braccia
benché ti facciano poi dannata
che a dannarsi ognuno farebbe a gara
ed è questa, sai, la mia preghiera
che Amor mi perdona se l'altra non ama
e così allora non amo nessuna
finché l'Amor non si posa per questa
come per altra lettura, in te
e insieme si affronta per sempre ogni volta
la bufera, anche senza l'anima
che non si salva, e insieme perderla
mentre s'è preda dell'aria.*

Litinerario nell'universo amoroso corre parallelo a quello nell'universo della poesia, dandogli le vesti di un *itinerarium mentis*, come rileva Andrea Brigliadori nella *Presentazione*, attorno alle relazioni umane. Questa doppia ricerca e scoperta – una scelta altisonante quella di intitolare la sua prima raccolta *Il nemico* – viene affrontata con orgoglio e allo stesso tempo sottoposta al filtro di una certa ironia.

Mediante i suoi componimenti Matteo Zattoni si appropria infatti delle “schegge di poeticità” presenti, seppure in modo disordinato, nel linguaggio come nelle piccole cose del quotidiano.

*Di te ricordo il suono
delle lancette del tuo orologio,
l'adagio delle unghie nell'astuccio
passato dolcemente al setaccio*

*a ricavarne chissà quale gioiello
- penna temperino righello...*

Nello stesso tempo l'ineludibile confronto con la tradizione permette al giovane poeta di cogliere l'universalità del proprio sentire, pur rimanendo nella posizione dell'allievo. Il risultato è quello di una poesia orgogliosa, ma non superba, rivolta allo scandaglio del proprio io senza compiacimento lirico sentimentale. Ed è per questo che non sembra opportuno suggerire una lettura della poesia di Zattoni in chiave di puro lirismo, proprio perché manca in essa un'identità definita.

Dal labirinto Teseo usciva con l'aiuto di Arianna, tramite cioè i fili dell'*altro*. Già il Montale delle *Occasioni* aveva mostrato che questi fili si erano spezzati, che fra il sé e l'*altro* non esiste continuità ma frattura, non meta possibile, non punto d'arrivo ma solo groviglio. E se il labirinto, classicamente posto al di fuori di noi come percorso da risolvere, si poneva come un intersecarsi di percorsi senza uscita, a coprire un centro da scoprire, oggi, come ricorda Calvino, il labirinto è ovunque, fuori e dentro di noi, sin nelle pieghe della nostra più riposta coscienza. Lo spartiacque tra il groviglio esterno, che conduce, all'interno di sé, entro una dimensione nascosta ma unitaria, è come svaporato.

Non c'è più illuminazione. Impossibile è dunque il ritrovamento di un'unità perduta che compensi la dispersione mondana: il 'nemico' questo rivela. Al fondo di ogni esperienza, anche nella più prossima, come quella amorosa, non si riscontra che incompiutezza, il senso di un vivere che, alla base, ritrova il suo intimo, inconcluso carattere. A definire ulteriormente questa sorta di bilancio esistenziale interviene ancora la metafora del naufragio, ribadendo che, alla futile ricerca di una possibile radice, di un porto sicuro, si contrappone solo un incessante peregrinare.

Nulla così si delinea più durevole di un continuo cambiamento: ed entro questo paradosso viene prendendo forma lo spazio poetico della scrittura di Zattoni.

Matteo Zattoni ha pubblicato alcune poesie in rivista e, nel 2003, presso la casa editrice di Cesena Il Ponte Vecchio la sua prima raccolta *Il nemico*. Maurizio Cucchi lo ha scelto tra i quattordici poeti della sua antologia *Nuovissima Poesia Italiana* pubblicata nel Novembre 2004 presso la Piccola Biblioteca Oscar Mondadori.

(Bianca Maria Da Rif)

LINA IANNUZZI, *Sulle tracce di Pitagora. Storie brevi*, Ibiskos, Pontedera 2005, pp. 127.

A distanza di tre anni dalla sua prima opera narrativa, Lina Iannuzzi presenta un secondo libro che ha come titolo *Sulle tracce di Pitagora* e come sottotitolo *Storie brevi*. Ricordo che anche il primo libro recava nel titolo un riferimento chiaro alla storia come campo privilegiato da tenere in considerazione nella elaborazione fantastica del racconto. Eppure, a stretto rigore di termini, non può dirsi che la narrativa della Iannuzzi possa essere aggregata al genere del romanzo storico, anche se la storia risulta alla fine essere una componente maieutica essenziale del discorso creativo. Volendo

sottilizzare piuttosto che di un interesse propriamente storico si potrebbe rilevare una attenzione alla biografia, sia in senso soggettivo che in senso oggettivo; cioè sia come esperienza del vissuto personale che come analisi delle implicazioni storico-ambientali dei personaggi rappresentati.

Una interpretazione siffatta non elimina del tutto la presupposizione della grande storia, quella che coinvolge intere nazioni e la cultura della società in un preciso periodo della loro evoluzione; infatti la personale biografia si caratterizza sempre più come tassello indispensabile per la composizione della grande storia e per comprenderne la articolata fenomenologia coinvolgente gli individui e le famiglie protagonisti della narrazione. I quali, dunque, con la loro testimonianza, con il loro sacrificio, con le loro limitazioni, insomma con la loro umanità, concorrono alla rappresentazione insieme reale e fantastica di tutto ciò che noi percepiamo come storia, inserita solitamente nelle coordinate canoniche dello spazio e del tempo.

E infatti il libro della Iannuzzi non è indifferente a queste due dimensioni; esse non a caso vengono assunte come determinanti nel dipanarsi dei singoli racconti i quali, considerati unitariamente, circoscrivono un tempo particolarmente drammatico per la storia d'Italia. La parte più compatta del libro insiste infatti su quel particolare periodo in cui la sconfitta della illusione politica di un'Italia imperialista e dominatrice provocò la caduta degli entusiasmi di grandezza, attivò l'inasprimento dei sospetti e della battaglia antirazzista e antiebraica, determinò lo sconvolgimento delle coscienze e l'inversione dei valori fino allora imposti, con la conseguente liberazione politica, morale, economica della società e degli individui. Tutti i protagonisti hanno dovuto fare il conto con questa realtà proiettandola in un futuro ancora incerto e commisurando l'ardimento dei propri progetti esistenziali con un passato definitivamente sommerso, ma tuttora vivo come sogno e memoria. I personaggi dei racconti sono, per questo, vittime e protagonisti, segnati dalle piaghe della sconfitta ma anche animati dalla volontà di ricostruire il proprio io sulla base di valori nuovi, di civile emancipazione. Il sentimento della nuova società emergente nidifica sulle personali coscienze, si alimenta delle individuali delusioni e si proietta in un mondo di speranze che alla fine caratterizza la visione progressista o ottimistica del libro. Dalla sconfitta dell'io alla costruzione della nuova identità si snoda l'ideale cammino delle singole esistenze, anche quando esse hanno dovuto pagare amaramente il proprio obolo di passione, di fedeltà, di rinnovamento.

Ancora più decisiva e caratterizzante la dimensione dello spazio, perché essa si sviluppa intorno a paesaggi fisici e a una geografia precisa, che sono quelli del meridione d'Italia e, in particolare, dell'estremo meridione pugliese e calabrese. Ma anche in questo caso non si tratta di una materiale delimitazione del teatro in cui si svolgono le vicende narrate, bensì d'una scelta che coniuga insieme lo spirito animatore del paesaggio e la sua bellezza con un superstite passato che ripropone la memoria di antichi splendori e la misura di una civiltà tuttora impressa negli oggetti e nei cuori. Bastano un segno, un rudere, un tratturo, una colonna resistenti alle insidie delle stagioni e degli uomini, perché i sentimenti si aprano alla nostalgia delle struggenti conquiste che hanno nutrito l'umanità fino ai tempi odierni, depositando nei costumi del popolo quella particolare mestizia sottilmente attiva nel trasformare la rassegnazione

in anelito di bellezza e di serena contemplazione. Frequenti sono le pagine in cui l'autrice apre una sosta nell'accavallarsi quasi assillante degli avvenimenti per godere d'un paesaggio fatto di fiori e di erbe profumate o per lasciarsi trasportare dai colori purissimi d'un mare impareggiabile o dalle architetture miti e solenni dei paesi adagiati sul fianco dei colli o sulla superficie di una illimitata pianura. Ma tutto ciò non significa indulgenza all'idillio o verso un impressionismo letterario che apra l'animo al romanticismo e all'oblio. Tutt'altro. La realtà con la sua crudezza impregna anche l'essenza di quegli abbandoni alla natura. E ciò avviene sia in contrapposizione con l'istanza della contemporaneità, quasi a testimoniare l'insopprimibile presenza del bello come valore e come simbolo, sia come bisogno di una ispirazione estetica che si traduce in certezza di redenzione anche dei più tristi destini.

Spazio e tempo, geografia e storia, in tal modo si compenetrano idealmente e rendono comprensibile il mistero che è al fondo delle umane vicende nel segno del più nobile sentimento, quello dell'amore, pur nella sua controversa fenomenologia di dedizione, di abbandono, di disperazione, di delusione e infine di riscatto.

Insomma, l'amore qui rappresentato non è quello di una visione archetipica e categoriale, in quanto si articola almeno in due tipologie essenziali, che vanno al di là del modello pitagorico di fondo. C'è un amore che riguarda l'individuo, cioè il modo in cui ogni individuo vive questo magico sentimento che investe la sfera dei pensieri e dei sogni; e c'è, per così dire, una dimensione sociale di questo sentimento ed è quella che riguarda la coppia, il matrimonio e, più in generale, la famiglia.

Ebbene: la trama in cui dialetticamente la Iannuzzi pone la sua analisi dei personaggi, inseriti in un ben determinato tempo e in un ben determinato spazio, è quella che vede intersecarsi le due facce della medaglia. Sostanzialmente il libro è un racconto di coppie. Se si eccettua il racconto intitolato *Il reietto* che mette in evidenza la vita del personaggio dall'atto della sua formazione al momento del suo abbandonarsi all'inedia preso dalla tenaglia di un cocente rimorso, l'intera struttura del libro è giocata quasi esclusivamente su una vicenda di coppie. Esso si può dire, si apre e si chiude con la narrazione di due singolari amicizie. La prima riguarda Lucia e Nora che, durante lo svolgimento di uno degli ultimi ludi letterari promossi dal fascismo, avvertono il peso della discriminazione femminile nei confronti dell'esaltazione maschilista, mentre registrano i primi sintomi dello sfaldarsi della divinità del dittatore; la seconda, posta alla fine della parte più consistente del libro, riguarda la coppia Fabio e Dario che con la intricata vicenda di due famiglie in crisi offre un esempio di come la storia, penetrando nella sfera del domestico lare a volte ne scompagina il normale corso, determinando i destini dei personaggi coinvolti.

Al di fuori di questi due esempi, gli altri racconti si snodano tutti intorno a vicende di coppie investite dalla violenza d'un tempo che non ammette pause di serenità, cioè gli anni finali del secondo conflitto mondiale così gravidi di gratuite malvagità, di odio alimentato da false ideologie, di incertezze tanto più drammatiche quanto maggiore erano l'ottennebramento delle coscienze e l'occultamento della verità. Cataldo e Maria, Davide e Liana, Pupa e Bruno, Cristoforo e Gaia, Ercole e Mara, Pietro e Barbara costituiscono le sfaccettature inquiete e inquietanti di una spietata realtà, che ha rinnegato i valori della collaborazione e della reciproca tolleranza.

Ora, tutto questo groviglio d'esistenze che la caoticità degli eventi compone e scompone spesso nelle latitudini più disparate, perché la guerra è anche rimescolio di genti e di cultura, trova il suo punto emblematico nell'accanimento discriminatorio delle leggi emanate contro gli ebrei: sono costoro le vittime prime del non-senso degli eventi. È un punto emblematico perché è estremamente rappresentativo dell'alterità rispetto ai sentimenti di umana collaborazione e di reciproco rispetto che il libro sottintende. Anzi, se si può trarre un intendimento pedagogico da questo lavoro della Iannuzzi, esso passa senza dubbio dalla sottesa speranza della ricomposizione dello stato di universale solidarietà che ha segnato l'utopia illuministica e risorgimentale dell'Europa. Non è un caso che accanto ai personaggi ebrei, vittime ingiustificate del tragico mito della purezza della razza ariana, gli altri protagonisti dei racconti riflettono quasi tutti ambienti aristocratici, nei quali emergono tracce evidenti di ideologie liberali, antifasciste, di radicata tradizione intellettuale, frutto spesso di severi studi. È questo l'ambiente che la Iannuzzi privilegia cedendo a una predilezione biografica che l'ha vista impegnata in importanti e originali ricerche sulla cultura del romanticismo e del decadentismo italiano ed europeo.

Se ne è avvantaggiato, oltre che la coscienza della storia, anche il modo della scrittura, impostata su un limpido fondamento di classicismo, reso affabile non solo da una diretta partecipazione allo svolgersi delle vicende narrate, ma anche dal riemergere di antiche memorie familiari e da un substrato di cultura antropologica di ineccepibile derivazione ellenistica e magnogreca. Questo è il presupposto che giustifica il libro fino a rendersi evidente sin dalla epigrafe del titolo: le tracce di Pitagora, appunto.

Questo è anche il titolo del racconto più complesso e organizzato. In genere si potrebbe dire che lo stile della Iannuzzi indulge assai poco alle descrizioni estrinseche, alle divagazioni aliene alla sostanza dei fatti e che spesso allentano il tessuto connettivo dell'azione, il cui modo d'essere e di comportarsi è più eloquente di qualsiasi indagine teorica. Il racconto della Iannuzzi è quasi il concentrato di un romanzo perché, come s'è visto, coinvolge molteplicità di spazi, di tempi, di personaggi. Il racconto eponimo, poi, è impostato come una sorta di saga familiare la quale si articola su quattro stadi temporali connessi uno con l'altro attraverso un percorso tutto interiore affidato alla memoria. Si tratta di una memoria che ora si manifesta come un interiore atteggiamento collegato con decorse esperienze stratificate nel soma spirituale della protagonista, Mara, ora si libera come slancio attivo che anima i sentimenti riproponendo antichi tormenti e inobliabili nostalgie. Questo rincorrersi di ricordi plasma la personalità di Mara, le conferisce autonomia di giudizi e di comportamenti, la rende consapevole del suo ruolo e la spinge verso una determinazione morale che segna il passaggio da una pacifica e remissiva femminilità a una inquieta modernità nella quale si riversano le istanze problematiche del presente e la conquista d'una libertà negata dai pregiudizi del passato.

Non a caso questo cammino di liberazione diventa conquista dell'io femminile e si pone come speranza di universale miglioramento. Lo conferma il racconto finale della raccolta, dedicato a una ricercatrice dell'Università di Boston che, proveniente dal lontano Salento, sempre prossimo nella memoria, riesce a conquistare un posto di

imperitura riconoscenza per il lavoro svolto e, soprattutto, per la sua dedizione, residuo personalistico di una antica e sempre operante civiltà. In sostanza, il libro proietta sul presente questa luce di ottimismo perché risolve le problematiche della contemporaneità nella solida speranza che proviene da un grande passato: tormentato e spesso doloroso, ma comunque portatore di germi proiettati verso il progresso e l'umana liberazione.

(Donato Valli)

SAGGISTICA

GUIDO GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a c. di E. Ajello, Liguori, Napoli 2005, pp. 197, euro 18,30.

Le prose di Guido Gozzano ispirate al viaggio in India si presentano in una nuova e interessante edizione rispetto a quella originaria di *Verso la cuna del mondo* (d'ora in avanti VCM) pubblicata postuma, con la prefazione di Giuseppe Antonio Borgese.

La raccolta – curata da Epifanio Ajello con acribia critica e rigore filologico – si snoda lungo un itinerario di scritture, che è anche metafora di un viaggio irrimediabilmente tragico, delineando un «diario» e una «poetica dello sguardo»

Gli articoli sono disposti cronologicamente secondo l'ordine delle pubblicazioni sul quotidiano «La Stampa» e sulle riviste (dal gennaio 1914 fino al settembre 1916), determinando così una migliore organizzazione della silloge dei testi rispetto all'edizione primigenia e a quelle successive a cura di Alida D'Aquino Creazzo (1984), di Giorgio De Rienzo (giugno 1983) e Pietro Cudini (ottobre 1984), per citare alcuni esempi più noti.

Ma l'attenzione di Ajello non si concentra soltanto sulle differenze tra le diverse edizioni, essa è rivolta altresì alle «varianti» «tra gli elzeviri usciti a stampa e gli stessi confluiti in VCM [...]» (p. XIV), facendo notare con attenzione aspetti e sviluppi del lavoro redazionale e di revisione condotto dal Borgese insieme con i limiti del registro stilistico e sintattico.

Interessante risulta il secondo capitolo dell'introduzione (*Giustificazione di un titolo*), in cui si chiarisce bene il motivo del viaggio attraverso il riferimento a lettere e poesie, in cui questo tema si prefigura. È un viaggio «favoloso», come recita anche il titolo del libro, la cui giustificazione deve essere ricercata – ricorda Ajello – nell'occhiello dell'articolo *Giaipur, la città rosea* apparso il 20 agosto 1916 sulla rivista «La donna», «[...] anche se il poeta usa più volte il lemma “favoloso” all'interno delle sue prose; in *Da Ceilan a Madura* cita un “India favolosa”, Ceylon stessa è definita “l'isola favolosa”, e la sua natura “favolosamente bella”» (p. XVIII). Di là da queste citazioni, il curatore precisa che «la scelta di un titolo diverso non nasce soltanto dalla necessità di distinguere questa raccolta da VCM. Il termine “favoloso” usato da Gozzano a proposito delle città indiane, situa non soltanto un luogo ma una *condizione* della scrittura stessa, la prospettiva di uno sguardo al contempo visionario e smagante, dove il collimare, in debito “stridio”, di questi due registri antitetici, tesse letteralmente il libro» (ibidem).

Fotografie, illustrazioni, racconti preparano insomma l'India di Gozzano. Il curatore rileva: «Siamo certi che molte città dell’“India da favola” Gozzano non le ha vi-

ste ma soltanto immaginate, ricostruite a tavolino, mescolandole con altri luoghi realmente visitati in India, ricordando “vecchie stampe”, illustrazioni “belle più del vero”, fotografie [...], racconti leggendari ascoltati da bambino [...]» (ibidem).

È un viaggio che non assume una connotazione romantica, ma racchiude essenzialmente una motivazione terapeutica, che si traduce in una drammatica affermazione: «per fuggire altro viaggio» (ibidem). Una illusoria «via del rifugio» che Gozzano tenta di percorrere attraverso il ricordo, sognando Ceylon nell'atmosfera natalizia che pervade Torino. Nostalgia, rimpianto, realtà, sogno si tengono insieme, diventano proiezione di una condizione esistenziale nella scrittura: «La nostalgia del Canavese – nota Ajello – va [...] spesa al contario per un'India ormai lontana, da declinarsi fittiziamente al futuro più che al passato. Se c'è rimpianto, questo è per l'India [...]» (p. XIX).

Traspare dunque un contrappunto di motivi e significati, che è messo in rilievo con acutezza: «Se l'India è il regno del favoloso, Torino lo è della realtà. Ritornare a Torino è riprendere il colloquio con la “Signora vestita di nulla”, mentre l'India è una chimera attraversata col sapore della guarigione. I due termini non sono mai disgiunti, ma vanno tenuti insieme [...] L'India sarà per Gozzano la “città di stuoia” [...] il paese vago, fintamente innocente, confusamente “felice” che lui costruisce, dopo due anni dal viaggio, a freddo (come un po' Turner i suoi dipinti)» (ibidem). È un'«India incantata» [...] permeata di morte, dal “cimitero esotico” fino al planetario (sveviano) annientarsi [...]» (p. XXI).

«A Gozzano – aggiunge Ajello – piace vedere un'India intatta, “risorta”, “pur nel suo rampollare qua e là sul suo ceppo decrepito, come la pianta che non vuol morire”, mescolata ad un paesaggio dove “tutto è rottame, pietra, polvere, morte”» (ibidem), differenziandosi dagli «[...] archeologi che non “soffrono di vertigini poetiche” [...] Il conoscere dell'arte si discosta dal conoscere scientifico, vede là dove il secondo non riesce a giungere. Le “ruine”, insomma, non vanno dissotterrate, ordinate e ripulite, ma lasciate intatte per un immediato uso poetico [...]» (pp. XXI-XXII).

Il discorso narrativo esprime così un significato importante nei capitoli indiani, rivelandosi intriso di visibilità, come riferisce lo studioso, svelando un riferimento alle *Lezioni americane* di Italo Calvino. È una scrittura diegetica, che si dipana lungo un itinerario descrittivo, fatto di immagini di una realtà «che gli si abbatte addosso come un maglio, in una ossessione sonora, con un insopprimibile odore di morte [...]» (p. XXVIII).

Di quest'India Gozzano vuol provare la consistenza, «palpare con la mano le strane pareti», per sentire il «granito [che] palpita e cede».

Il terzo capitolo dell'introduzione affronta invece la datazione delle prose di *Verso la cuna del mondo*, muovendo dalla considerazione che «le date messe ad epigrafe di molti dei capitoli di VCM come quelle di alcuni degli articoli, non corrispondono ai tempi del viaggio di Gozzano» (ibidem). Ajello ricorda che «il poeta s'imbarca da Genova per l'India il 16 febbraio 1912 e dopo aver toccato Napoli (il 18 febbraio), Porto Said (il 21), Aden (il 28), raggiunge Bombay il 5 marzo; da dove ripartirà, per il ritorno, il 15 o il 25 aprile» (ibidem). Attraverso una capillare indagine, vengono individuati negli elzeviri errori e imprecisioni cronologiche, tentando di fornire una

riorganizzazione degli scritti quanto meno più ordinata rispetto alla scansione temporale originaria, al fine di una migliore comprensione degli argomenti e del percorso di viaggio. Soffermandosi su due itinerari nel quarto capitolo, il curatore precisa: «Se andiamo col dito sulla carta geografica della penisola indiana seguendo i capitoli di VCM, è palese il criterio con il quale sono stati ordinati i testi del volume: lungo un itinerario terraqueo che segue la costa da Bombay (luogo di arrivo in India di Gozzano) verso sud fino all'isola di Ceylon, con sosta intermedia a Goa, per poi salire verso nord toccando successivamente Madura, Madras, Hyderabad, Delhi, Agra, Giaipur, Kanpur (Cawmpore), Benares, per ritornare a Bombay per il viaggio di rimpatrio. Se negli articoli compaiono città che non rientrano in questo percorso, ebbene ad esse viene mutato il toponimo, come accade a "Calcutta" che nel capitolo *Fachiri e ciurmadori* in VCM, diviene "Giaipur"» (p. XXXI). Stando a questa prima valutazione, il percorso di viaggio risulterebbe «un itinerario puntuale e plausibile ma certamente non corrispondente al vero, in un susseguirsi di date plausibili ma non puntuali, per legittimare soltanto le stazioni del viaggio, sovrapponendo ad una coerenza dell'itinerario uno snodarsi assolutamente fittizio dei tempi» (ibidem).

Ciò è ancora più evidente e persuasivo, se si tiene conto delle acute osservazioni di Ajello: «Con un calcolo molto approssimativo date le notevoli distanze, è facile ipotizzare che per visitare Delhi, Abra, Benares e la stessa Golconda, agli estremi limiti dell'India del nord, sarebbero occorsi numerosi giorni di viaggio in ferrovia, a dir poco "vertiginoso", esclusi i tempi delle soste [...]» (p. XXXII). È più presumibile che «Gozzano, mantenendosi sempre nel sud dell'India avrà forse ragionevolmente visitato Madura, i dintorni di Calam, Haiderabad e da qui forse, ma in un'unica puntata, Benares, almeno stando a quanto afferma Henriette Martin che avrebbe compulsato il testo di una lettera inviata da Benares a Candida Bolognino» (p. XXXIII).

Se invece si fa riferimento alla «successione cronologica delle pubblicazioni degli articoli su riviste e quotidiani, il disordine del percorso è assicurato e le indicazioni dei luoghi saltellano e si rincorrono sulla carta geografica» (ibidem). Ne consegue «uno zigzagare insensato da nord a sud e viceversa lungo la penisola indiana, dove alcuni itinerari sono esattamente percorsi due volte all'incontrario, rispetto a quelli analoghi di VCM, ad esempio: Ceylon – Bombay e Bombay – Benares» (ibidem), dimostrando così l'assurdità di questo viaggio e delineando bene l'esistenza di due itinerari: «il primo realmente percorso, l'altro apparente» (p. XXXIV), su cui si stagliano città viste e città soltanto immaginate.

Si propone anche «una terza ipotesi», da aggiungere alle «due vie interpretative» finora prese in esame: «Se, come sembra evidente, l'autore non ha lavorato al libro nel suo complesso o almeno non lo ha condotto fino alla redazione finale, potrebbe però aver rivisto parzialmente alcuni articoli, alcuni titoli di capitoli del libro e pensato ad una provvisoria disposizione dei testi in volume. Questo ipotetico progetto avrebbe potuto prendere corpo nella lunga interruzione delle collaborazioni giornalistiche di tema indiano, durata, in pratica, per tutto l'anno 1915, se escludiamo *L'olocausto di Cawmpore* apparso su "La donna" il 20 aprile 1915» (p. XXXV).

L'anno 1915 rappresenta altresì «l'anno delle letture dei mistici orientali». Il curatore ricorda che «[...] Gozzano non abbandona, nel 1915, la materia indiana, anzi

l'approfondisce nei suoi aspetti mistici e religiosi. Sul finire di quell'anno e agli inizi del 1916, forse proprio sulla scia di quel rinato spiritualismo, si getta pienamente nel lavoro di sceneggiatura del film su San Francesco d'Assisi e, contemporaneamente, riprende a raccontare il suo viaggio in India con *Goa: la Dourada* (15 nov.-15 dic. 1915) che appare sulla rivista milanese di ispirazione patriottica: "Bianco rosso e verde"» (pp. XXXVI-XXXVII). Ciò è utile per comprendere come il 1915 rappresenti «[...] dunque una lunga pausa operosa, nella quale Gozzano avrebbe anche potuto iniziare a rivedere e raccogliere i testi giornalistici per una eventuale edizione in volume con la certezza di un necessario completamento delle sue *Lettere dall'India*; né più né meno come penserà di riunire e ordinare (e completare) le composizioni poetiche sulle *Farfalle*» (p. XXXVIII).

Si registra inoltre un cambiamento nei titoli degli articoli inseriti nell'edizione del 1917, «[...] che alcune volte si modificano anche radicalmente, – osserva Ajello, citando alcuni esempi – sino a giungere all'unico episodio di separazione dell'articolo *La città della favola: Agra* scisso [...] in due testi separati, presenti in VCM con le rispettive diciture: *Agra: l'immacolata* e *Fachiri e ciurmadori*, cesura non certo dovuta alla lunghezza dell'articolo (visto che *Goa: la Dourada* è ben più lungo), ma che potrebbe essere servita ad evitare la ripetizione del titolo di *Giaipur: la città della favola*, titolo poi così modificato in VCM e sostituito all'originario *Giaipur: la città rosea* [...]» (p. XLII).

Il libro *Nell'Oriente favoloso* si caratterizza anche per una lettura comparativa tra due testi che segnano rispettivamente l'abbrivo e l'epilogo della raccolta: *Natale a Ceylon* e *Da Ceilan a Madura*. Entrambe le prose presentano un'affinità e una simultaneità di visioni. Il curatore scrive: «*Da Ceilan a Madura* ha [...] molti motivi in comune con il primigenio *Natale a Ceylon*. I due articoli condividono una stessa *atmosfera*, un comune sottofondo sonoro. In entrambi, Gozzano dà l'impressione di essere giunto ad un pelago estremo quasi conradiano, oltre ogni "latitudine nello spazio e nel tempo", in un "esotismo estremo", in un'atmosfera cupa di ritmi, in un "furore d'idolatria", in un fracasso di "stridio di pennuti", di "tam-tam rombanti", di "pifferi striduli"; dove una finta nostalgia mal nascosta dietro un vago amor di "Canavese", sottende una disperazione esistenziale, una sorta di alienazione, per una vita che non può più darsi diversamente, per una guarigione non recuperata; il tutto immerso in una accidia mortale, tutta raccolta tra lo zuffolare del "canto in sordina dei boys", (*Un Natale a Ceylon*) e "le prime stelle della notte che giunge", (*Da Ceilan a Madura*)» (p. XLV).

Memoria del passato e rappresentazione sono i riferimenti in questi scritti:

«*Da Ceilan a Madura* inizia, come si conviene ad un testo conclusivo, con un addio e un rimpianto per "l'isola abbagliante" che "diventa un ricordo, cade nel passato" e dove "tutti sono sul ponte a dirle addio". È una scena emblematica di congedo non soltanto dall'India ma dal libro stesso. L'abbagliante Ceylon "diventa un ricordo", nel mentre la si vede allontanare da bordo del *Bagalore*, che "lascia il porto", già alle spalle: "tutti sono sul ponte con occhi fissi alla terra verdeggiante, e con un diverso rimpianto". Ricompare, con puntuale sincronia, come in *Un Natale a Ceylon*, la predisposizione teatrale della ribalta in cui poter vedere, ricordare, sognare» (ibidem). Ma è

anche un'atmosfera intrisa di uno stridio di motivi sonori: «Il giuoco di sfocamento, il sovrapporsi dei suoni, la meraviglia stordita dell'uscita "tra le aiuole ben pettinate"; e, sebbene questa non sia più "la selvaggia flora di Ceylon", ecco che Gozzano ha di nuovo, identicamente, "l'illusione di passeggiare in un giardino canavesano"» (p. XLVI). Come a Madura così a Ceylon «[...] i suoni si mescolano alle nostalgie canavesane (i galli, le campane)» (ibidem).

È una correlazione mutuata da uno stralcio di prosa che il curatore opportunamente riprende: «allo stridio dei pennuti, che giunge dall'alto, s'accorda lo stridio dell'orchestra che giunge dal basso del tempio, da tutti i templi vicini e lontani: tam-tam rombanti, pifferi striduli che parlano di furore selvaggio e d'idolatria», proprio come nella iniziale, natalizia, Ceylon: "giunge di lontano un suono discorde e assiduo di tam-tam, di gonghi, di pifferi, che sovrasta il suono delle campane cattoliche, un'orchestra selvaggia che mi parla di misteri paurosi e d'idolatria... un clangore remotissimo...", e come accadrà in *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha*: "Viene dall'interno, da ogni santuario, un salmodiare selvaggio, un *tam tam* rauco, una musica che a volte si fa spaventosa come cento ruggiti, a volte si spegne ronzando come l'agonia d'una libellula"» (ibidem).

Ajello, tuttavia, nota che «tutti gli elzeviri sono, comunque, attraversati non soltanto da analoghi motivi, ma anche dagli stessi oggetti ("scapolari", "turbanti", "carrozze", ecc.), dalla identica flora (i "cocchi", le "palme palmira", ecc.), dagli stessi animali (i "bengalini", le "scimmie", gli "elefanti gualdrappati", ecc.), dalle medesime situazioni (una per tutte: le passeggiate sull'elefante, minimamente variate, sia in *Un voto alla Dea Tharata-Ku-Wha* che nell'*Impero dei Gran Mogol*). Sembra Gozzano riutilizzare, "spostare", più volte da un articolo in un altro lo stesso materiale che aveva raccolto su un taccuino o fissato nella memoria e lo fa con tale spigliatezza come se avesse dimenticato di averlo già scritto (ma giocando anche sulla dimenticanza dei lettori di quotidiani)» (pp. XLVI-XLVII). I testi rinviano ad una successione d'immagini, ad un'alternanza di "visioni abbaglianti", in cui la funzione dello "sguardo" assume un valore fondamentale.

Nel settimo capitolo conclusivo dell'ampia e accurata introduzione, l'attenzione è rivolta proprio al tema della "visione" e ai riferimenti all'arte cinematografica: «A sfogliare gli elzeviri apparsi su quotidiani e riviste, nel disordine delle date, dei luoghi citati, più che di leggerli nelle sequenze di un viaggio sembra di guardarli singolarmente come diapositive di un "diorama" che un casuale accidente ha bizzarramente mescolate» (p. XLVII). Si assiste ad una rappresentazione, che appare ripetitiva e disordinata. «In ogni articolo appaiono luoghi differenti in cui si alternano novità a cose già viste, si confondono tragitti, scene; non si sa mai bene dove ci si trovi e ad ogni svolta è una sorpresa, con l'impressione, però, di essere tornati di nuovo sul luogo da poco lasciato e così di rivedere le stesse "carrozze", gli stessi "elefanti gualdrappati", gli stessi indù con lo stesso *panio*. Tutto appare ripetitivo, disordinato, 'ricostruito', eppure ogni volta nuovo, come può accadere ad un bizzarro *rompicapo* [...]» (ibidem).

L'India è ricomposta attraverso i procedimenti del «vedere» e dell'«immaginare»: «Il lavoro di "ricomporre" l'India nei singoli articoli, di "rimontarla", è condotto da

Gozzano mediante l'uso persistente di un registro che è quello del *vedere*, che tiene dentro, comprende quello dell'*immaginare*. "Un pensare per immagini" (Italo Calvino). La visibilità dell'India è sostenuta, per non pochi articoli, solo da una leggera *consecutio* dei temi, delle riflessioni. "Come nel film, – scriverà Walter Benjamin – dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse"» (ibidem).

Ajello riscontra negli elzeviri «un preciso criterio iconografico»: «Ma il mostrare città, luoghi, persone come fossero fotografie cavate in successione da una scatola, delinea subito un preciso criterio iconografico. Unisce gli elzeviri una comune modalità prospettica, la scelta di una superficie delimitata, un 'quadro', che rinvia, proprio per il suo 'stagliarsi', ad una dimensione fortemente teatrale, scenografica, come né più né meno le amate "stampe"» (p. XLVIII).

Si riporta quanto Gozzano scrive nel suo saggio *L'arte nata da un raggio e da un veleno* (gennaio 1915): «Non ci sono norme, c'è una norma sola: il buon senso e il buon gusto. Ed al buon gusto soltanto è affidato un criterio che sembra trascurabile ed è invece importantissimo: l'inquadratura d'un ritratto, il taglio esatto che equivale a ciò che sarebbe in poesia il giusto equilibrio d'un poema» (ibidem). La narrazione muove dunque da un percorso visivo, in cui il paesaggio è descritto «vertiginosamente come una film» (ibidem).

«La realtà del continente indiano è, insomma, – nota Ajello – costantemente sottomessa ad un gioco di apparenze, ad un sottile artificio scenico [...]» (ibidem).

«Immaginare» e «vedere», va ribadito, non sono due modalità disgiunte: «Ma perché si possa immaginare, tutto deve *vedersi*. "È una conoscenza 'di vista'", scriverà Gozzano a proposito del cinema. Il racconto può muovere soltanto da quanto si è scelto di isolare in una visione. "Se è vero che ogni paesaggio è uno stato d'animo, la film fa della psicologia meravigliosa"» (ibidem).

Ciò documenta come gli articoli abbiano identità nuova: «Da qui il costante sgattaiolare degli articoli dal genere del *reportage* verso il racconto; immagini sempre pronte ad animarsi, a *spostarsi*, a divenire narrazioni pur restando descrizioni; insomma l'industriarsi della sintassi per fare, con l'India, "un po' di buona cinematografia" come dirà il Borgese nella sua prefazione a VCM [...]» (pp. XLVIII-XLIX). È una intenzione questa che Gozzano attuerà nel *San Francesco d'Assisi*, un «Poema contemplativo» come indica il sottotitolo, in cui l'orditura del «testo "fotogrammatico"» (p. XLIX) richiama quella degli articoli indiani.

«L'India parimenti – osserva Ajello, proponendo una nuova ipotesi di lettura, – è un "poema da contemplare" alla distanza necessaria, (soprattutto temporale), e gli elementi ci sono tutti per rendere *reali* le città "da favola", dalla "fantastica architettura". Articoli da potersi leggere, provo ad azzardare, come appunti di una sceneggiatura; dove la scrittura didascalica dei commenti, delle spiegazioni, sembra accompagnare, muta, il racconto degli eventi» (ibidem).

Teatro, cinematografia e coreografia si raccordano negli articoli. Richiamando quanto Gozzano scrive in un articolo sul cinema dal titolo *Il nastro di celluloidi e i serpi di Lacoonte* («La donna», 5 maggio 1916), Ajello paragona «l'India esotica di Gozzano» (ibidem) ad un «cartiglio cinematografico» (ibidem), «attraversata da com-

parse orientali “da operetta” come da poco uscite dalle quinte di un teatro, comparse finte eppure reali [...]» (ibidem). Emergono «scenari di paesaggi “non terrestri”» propri di «una natura selenica» che «sembra di percorrere» (ibidem). Di qui la «scenografia fiabesca» (p. L) e il riferimento alla «naturale coreografia», che Gozzano vede trovandosi a Giaipur: «le donne [...] si direbbe che avanzino per via a un passo di danza» (ibidem). Si rivela invece una «straordinaria scena in movimento» quella «dei basorilievi scolpiti nel marmo» (ibidem), che sembra – rileva Ajello – una «scena splendidamente “mossa” da “una tela di Velasquez o di Van Dyck”» (ibidem). Immagini di paesaggi e figure scorrono su un grande schermo cinematografico in un’alternanza di apparizioni fantastiche ed evanescenti. Ne scaturisce una scrittura filmica non lontana da *Cabiria* (1914), opera cinematografica di D’Annunzio-Pastrone vista senza dubbio da Gozzano. L’azione narrativa, insomma, si sviluppa in un susseguirsi di «piani-sequenza» e inquadrature, determinando un «riuscito montaggio filmico»: «E come non definire “fulminea sintesi” (“cinematografica”), ad esempio, la splendida scena del “gran gala” all’interno del salone delle feste nella città di Cawmpore, assediata da un’India in tumulto, dove i piani-sequenza si susseguono tra interni ed esterni, dove i *flashback* sono impeccabilmente coniugati, e sembra sul serio di assistere ad un riuscito montaggio filmico (ma senza *happy-end* finale)» (p. LIII).

L’India di Gozzano è quindi percorsa da ricorrenti motivi scenografici che definiscono la cifra teatrale della narrazione come in *Da Ceilan a Madura*. Ajello non tralascia di riportare quanto riferisce il fratello del poeta, Renato, riguardo a «l’interesse innato per lo spettacolo» (p. LIV) mostrato da Gozzano e rinvia a uno spettacolo di danza di una baiadera, a cui assiste una sera il poeta nel Travancore: «Le mani “s’agitano con un movimento vertiginoso di rotazione e di distorsione”, e dal loro “gioco mimico”, (“hanno un ufficio importantissimo; significare, disegnare lo scenario e le didascalie”), ecco snodarsi una storia che le dita raccontano per aria: “le cose sono disegnate dall’arte digitale di due belle mani [...] e sulla misera cortina di stuoia appare la reggia favolosa, la riva del Gange, il paradiso di Indra”. Scriverà Gozzano: “Il mio sguardo profano, ignaro di quell’arte, non può naturalmente godere dell’incantesimo, come non mi è dato di capire una sillaba del testo famoso, ma la sola mimica della donna basta a rivelarmi che, in quell’istante, la regina agonizzante giunge sulla riva del fiume, scende nelle acque sacre”» (p. LIV).

La scrittura si rivela dunque segnica, scenografica, visiva, intrisa di sguardi e di una varietà di occhi: «Ad un’India gremita di sguardi che si riflettono gli uni dentro gli altri, negli “occhi interminabili”, sul volto della stessa Devadasis: “non ho più potuto distoglierne lo sguardo”, fa da corollario un pullulare di “occhi”: “occhi di malinconia desolata”, “occhi ceruli”, “occhi lunghissimi”, “abbaglianti”, “languidi”, “inverosimili”, “occhi piccoli, neri, come scaglie d’onice incastonate sotto i sopraccigli”, “occhi dipinti d’azzurro prolungati sino alla tempia”, “occhi magnifici, assenti, freddi, impenetrabili”, “occhi fatti più tenebrosi e immensi dal bistro” fino a quelli “rossi come rubini” del cobra o a quelli “dallo sguardo insostenibile” e indimenticati dei “grifoni funerei” della *Torre del Silenzio*» (ibidem, nota 26).

Lo sguardo, dunque, diviene un motivo centrale, persistente, che Ajello così interpreta: «Uno sguardo, quello di Gozzano, estenuato dal bagliore dei Tropici: “Rientro

nell'albergo abbagliato dalla troppa luce e dai troppi colori". I passaggi dalle tenebre alla luce sfolgorante, nell'entrare e uscire dai templi divengono la frontiera emblematica tra le "tenebre" dell'idolatria barbara e la luce esterna, il chiaro della natura, della "civiltà" [...]» (ibidem). Il curatore si sofferma, in particolare, su «tre mutevoli scorci prospettici» scelti da Gozzano: «un guardare svagato ma attento, mobile come quello di un *flâneur* [...] Uno sguardo che si muove dal *basso* [...] Uno sguardo che si muove dall'*alto*. Il vedere di Gozzano è spesso ad appiombo, a caduta verticale, preceduto quasi sempre dal verbo *salire* come nello sperduto tempio della Nuvola nel piano di Lambahadam [...]» (p. LVII, nota 29). Non è un "vedere" mimetico ma «uno sguardo fermo sulla superficie delle cose [...]» (p. LVIII), per metterle a fuoco e attraversarle: «Vedere qualcosa attraverso l'altro [...] significa mettere in pratica un effetto di "dissolvenza", come aveva già fatto anni addietro nelle strade della Torino moderna, dileguandola e sovrapponendovi una Torino settecentesca, combaciando i bordi dei luoghi con quelli inesistenti dell'immaginazione, una procedura, la stessa, che attuerà a cospetto dell'*Isola d'Elefanta* [...]» (pp. LVIII-LIX).

Paesaggi «visti e immaginati», «realità e sogno», si mescolano e si confondono: «Mescola Gozzano accuratamente nel tempo verbale presenti sensazioni del passato e di cose osservate altrove in un sottile gioco di relazioni, in uno scompiglio di certezze, in un calcolato spaesamento: "Soltanto il sogno d'allora mi pareva realtà: la realtà d'oggi mi par sogno"» (p. LIX). Ajello, infine, si sofferma sulla tecnica cinematografica della dissolvenza, citando la sceneggiatura del *San Francesco d'Assisi* di Gozzano, con particolare riferimento alla «dissolvenza incrociata» «che è un procedimento ottico per far sparire e ricomparire le immagini, un artificio straniante, che produce il sovrapporsi delle figure» (ibidem).

La lettura critica, insomma, si arricchisce di sempre nuove e stimolanti argomentazioni, restituendo un'interpretazione affatto originale e precisa delle prose indiane.

(Carlo Santoli)

PASQUALE MARZANO, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, Edizioni ETS, Pisa 2003, pp. 272.

Leggere un'opera letteraria partendo dai nomi che l'autore affida a personaggi e luoghi è un'esperienza decisamente singolare. Per gli esperti di onomastica il lavoro di Pasquale Marzano è un percorso da seguire su una strada nota; per chi si avvicina a questo libro da profano è una vera rivelazione. L'autore, con un lavoro puntuale e appassionato, illustra la rilevanza e la non casualità di prenomi, cognomi e denominazioni di luoghi all'interno di pagine letterarie italiane e straniere, mostrando come «gli influssi che i nomi possono esercitare sull'individuo rappresentano spesso il tema intorno a cui ruotano racconti e romanzi», o drammi.

A dare inizio a questo affascinante viaggio è uno dei primi personaggi che compaiono nel volume, il dellaportiano Gorgoleone, che si vanta dell'importanza onomato-peica del suo nome: «Achille, Ulisse, Ercole, Anteo, Ferraù sono certo nomi secchi e digiuni; ma Gorgoleone rimbomba nella bocca, rintrona nel palato, s'ingorga nel pro-

fondo gorgo e fa eco nel petto». Incontriamo poi i «nomi parlanti» usati dal Della Porta nelle opere teatrali a mo' di "esca", con lo scopo di divertire e stupire gli spettatori in un gioco sottile che, grazie all'arguzia verbale, rivela come gli antroponimi, attraverso il loro significato e a volte anche il loro suono, rappresentino spesso non solo il carattere e la personalità di un personaggio, ma persino il suo destino.

Nelle opere di Piero Chiara, invece, i nomi dei personaggi si presentano nella loro accezione più identitaria: qui i nomi diventano una maschera, da indossare, un camuffamento, su cui giocare. Ed ecco che, nel racconto *Il re Chiappero*, la possibilità di cambiare nome diviene l'occasione-rischio di cambiare se stessi: «Diventare un altro, realizzare il sogno di una nuova vita, rinascere dalle proprie ceneri, benché la perdita d'identità sia quasi una morte». Del resto, come ci indica lo stesso Chiara, «al nome e cognome è attaccata la fisionomia, la voce, addirittura il carattere di ogni persona».

Con il *Mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, Marzano ci racconta di quando nella Napoli del 1870 via Toledo venne ribattezzata via Roma, suscitando la ferma ostilità dei napoletani. Una resistenza simile aveva incontrato il cambiamento di altri nomi di vie (viale Gramsci in viale Elena), e attraverso queste pagine si riflette su quanto sia curioso che la semplice storia del nome di una via costituisca una porta peculiare per entrare nel cuore di una città sconosciuta, accorgendoci poi di quanto sia importante il nome delle vie che percorriamo ogni giorno, o di quelle che hanno costituito lo sfondo della nostra infanzia, per cui mutarne il nome si tradurrebbe in una vera e propria violenza, una violazione dei ricordi, di una parte di noi da mantenere quale era: col suo nome. Infine, attraverso le pagine della Ortese, percorriamo le strade di una Napoli dura, «non bagnata dal mare» e ben lontana dalla solita cartolina folcloristica, in un ritratto che i suoi amici intellettuali non erano riusciti ad accettare, stregati dalle «lenti del filtro letterario».

Dalle strade di Napoli l'autore ci conduce per le strade di Rosetta Loy, in cui è piacevole addentrarsi e respirarne, oltre la «polvere», le voci racchiuse tra le mura delle vecchie case. Lì, tra soprannomi dal valore affettivo (il *Bel Grisòn*) e la magia conferita alle persone dai loro nomi (*Mama*), incontriamo le illuminanti parole della stessa autrice, che così motiva il suo uso del piemontese: «Per il suono, come per gli odori [...], perché risvegliano la memoria di un tempo e di un luogo [...]».

Maupassant, poi, ci illustra come persino il suono di un nome sia importante, e può capitare che ci sorprendiamo a ripetere il nostro, per vedere che effetto fa, per poi scoprire – come ci rivela Marzano – che anche lo scrittore francese era attratto da quest'aspetto: «Pare che in talune circostanze lo scrittore trovasse invece *drôle*, 'strano', il proprio nome, per una sorta di sdoppiamento di cui era preda mentre lo pronunciava». E ancora attraverso gli scritti di Maupassant apprendiamo quanto di un autore possiamo trovare nei nomi delle sue "creature", rispettando quel «narcisismo onomastico» conscio o inconscio di cui si parla a proposito dell'opera *Le Horla* e che risponde all'esigenza di uno scrittore di creare «un legame profondo e tenace con la propria identità», attestando la «pura appartenenza a sé stessi», creando un'unione tra significato e significante sempre più stretta, sempre più inscindibile.

L'autore che chiude questo viaggio è Paul Auster. Nella sua sceneggiatura del film *Blue in the Face*, l'uomo di colore Tommy Fanelli tenta di sfruttare il suo nome di evi-

denti origini italiane per rivendicare una identità, o almeno una mezza identità. In questo caso il nome ha la funzione di reclamare un'identità culturale più anelata che reale, un modo per fissare la propria appartenenza a un altrove di cui – per il vero – si è distanti anni luce.

Ad arricchire un interessante cenno storico sull'arbitrarietà della lingua e dei nomi secondo le tesi di linguisti e antropologi, compare la tesi del filosofo del linguaggio Searle che «ci rammenta che noi continuiamo ad attribuire un valore speciale ai nomi propri, nonostante l'innegabile validità scientifica delle teorie linguistiche concernenti l'assenza di un loro reale significato». Basti pensare del resto alla cura particolare con cui scegliamo il nome dei nostri figli, che lo porteranno e lo rappresenteranno per tutta la vita e anche dopo; o ancora al valore simbolico ed evocativo del nome di una persona cara che non c'è più, un prenome ripetuto per anni e anni quasi senza pensarci, e poi ad un tratto investito di una sorta di sacralità, quando rappresenta ciò che è stato: il legame, l'assenza, la vita che passa, il dolore, la presenza, che resta.

Marzano, infine, ci accompagna lungo le pagine della *Trilogia di New York* di Paul Auster, attraverso gustosi frammenti, tra momenti di straniamento e deliziosi giochi tra realtà e finzione in cui, ad esempio, lo scrittore afferma di utilizzare «uno pseudonimo, giusto per rendere le cose interessanti». Ci si lascia confondere tra il protagonista del romanzo e il suo alter ego reale, tra tutte le astuzie dell'autore che, in complicità con i suoi stessi personaggi, svia il lettore che alla fine non è più sicuro di sapere chi sia il protagonista della storia che sta leggendo: «Dato che tecnicamente lui era Paul Auster, quello era il nome che doveva proteggere. Qualunque altra cosa, anche la verità, sarebbe stata un'invenzione, una maschera dietro cui nascondersi e restare al sicuro». In seguito, quasi come in Piero Chiara, incontriamo un personaggio (Quinn) per il quale un cambio di identità e di nome rappresenta l'unico modo per liberarsi dal suo passato di dolore: «Poi, di colpo, aveva piantato tutto. Una parte di lui era morta, spiegava agli amici, e non voleva che tornasse a tormentarlo. Era stato allora che aveva scelto il nome di William Wilson. Quinn non era più la parte di sé capace di scrivere libri, e anche se sotto molti aspetti continuava a esistere, Quinn esisteva solo per sé stesso». Auster fa dichiarare al suo alter ego narrativo la sua passione per l'onomastica: «Ma il mio sommo piacere era inventare nomi [...]. Mi piaceva far scaturire i nomi dal nulla, inventare delle vite che non erano mai esistite e non sarebbero esistite mai. Non era proprio come creare i personaggi di un racconto, ma un atto più grandioso, e di gran lunga più apocalittico. [...] Nessuno scrittore avrebbe potuto chiedere di più». Più avanti, libero dai veli della finzione letteraria, lo scrittore stesso afferma che «Poter dare un nome a dei personaggi, "nominare", è uno degli aspetti magici della scrittura», illustrando anche la possibilità di rendere così un omaggio a una persona scomparsa, o vivente, un omaggio antroponimico.

È il cane Mr. Bones di *Timbuctù* a suggellare la tesi sostenuta in questo lavoro, poiché, «nella sua innocenza canina», è convinto che «i nomi non rappresentano le cose, ma lo sono».

Dopo la lettura di questo libro, sarà impossibile restare indifferenti ai nomi che ci circondano. La denominazione delle vie, delle persone che ci accompagnano, le insegne, i cognomi, sono un piccolo grande aspetto della nostra vita che abbiamo sempre

avuto davanti agli occhi, senza mai guardarlo veramente. Un elemento dato per scontato, acquisito fin dalla nascita, dietro il quale si cela una fortissima appartenenza identitaria che lavori come questo ci permettono di avvertire. Se poi i nomi in questione si trovano nascosti tra le pagine letterarie, d'ora in poi sarà più gustoso giocare a scoprirne le maschere e i significati.

(Roberta Yasmine Catalano)

JEAN PAUL, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, a c. di E. de Conciliis e H. Retzlaff, Edizioni Cronopio, Napoli 2003, pp. 143.

La *Clavis fichtiana seu leibgeberiana* (cioè la visione del mondo di Fichte, indicato nell'opera col nome d'arte di Leibgeber) costituisce, nell'originario progetto del suo autore, Jean Paul – pseudonimo di Johann Friedrich Richter –, l'ultima parte dell'*Appendice al Titan*, ed è uno scritto indirizzato contro il filosofo Johann dal precitato romanzo, nel dicembre del 1799, sotto la forma d'una «fantasiosa satira» della *Dottrina della scienza* di Fichte.

È un componimento breve ed intenso, al confine tra realtà storica e finzione letteraria, che spesso si sovrappongono senza mai confondersi, elaborato sotto la veste d'un trattatello antifilosofico, impreziosito da veri e propri "virtuosismi filologici", indici di quello spiccato gusto per l'enciclopedismo *tout court* che caratterizzò gli scritti di Jean Paul.

L'opera mira a smascherare, con la sua *vis verborum*, l'Io assoluto del pensiero di Fichte "esterno" e, al tempo stesso, "estraneo" agli io empirici (*fremd*).

La *Clavis* – che s'ispira come genere letterario alla *Clavis ciceroniana* di J. A. Ernestis del 1739 – è indirizzata, polemicamente, contro l'ateismo che, allora, coinvolgeva empaticamente lo stesso Fichte, che, – suggestionato dal "determinismo spinoziano" – con la sua *Dottrina della Scienza* aveva dato vita ad uno "spinozismo rovesciato", come lo definisce F. H. Jacobi nella sua lettera a Fichte del 1799. Per de Conciliis e Retzlaff, sulla scia delle riflessioni del Jacobi, dianzi menzionato, la *Clavis* evidenzerebbe, *apertis verbis*, un inarrestabile processo verso le "derivate solipsistiche" dell'idealismo di Fichte, col suo "egoismo estetizzante".

Il saggio qui presentato è stato tradotto in maniera eccellente da de Conciliis e Retzlaff, dalle più recenti edizioni critiche degli scritti del Richter, ed è confrontata con quelle più antiche; è stata, inoltre, glossata con onestà intellettuale e rara acribia.

Essa si compone d'un *prologo*, d'un *Protektorium* per il curatore e dal corpo della *Clavis* che si struttura in 15 gg.

Segue e conclude la *Postfazione*, vale a dire *Fichte e il suo doppio: Jean Paul critico del solipsismo*, a c. di Eleonora de Conciliis, e *Il paragrafo 13, visto da vicino*, nell'analisi di Hartmut Retzlaff. Le derivate solipsistiche dell'impostazione filosofica di Fichte costituiscono non l'oggetto della critica jeanpauliana, bensì soltanto l'eco, la sponda d'una satira quanto feroce e divertente al tempo stesso polemica avverso le ragioni strutturali del pensiero fichtiano e della sua *Dottrina della Scienza*. Il prodromo del percorso speculativo, dell'indagine zeetetica mossa dal pensatore tedesco, ha impulso

nel tentativo oltre che nella necessità epistemologica di superare il prudentismo kantiano riferito al *noumeno*, l'inafferrabile determinazione concettuale, il trascendente, lo schema che non è oggetto di percezione intellettuale, ma costituisce lo strumento che veicola la conoscenza e prima ancora la percezione del fenomeno (ente inteso nella sua immediata collocazione fra le coordinate spazio-temporali).

La rivoluzione copernicana di Kant contiene già intrinsecamente le imitazioni del relativismo soggettivistico; Kant poneva l'Io come elemento necessario del processo intellettuale-cognitivo, ma non ha mai preteso che l'Io fosse fonte esclusiva di conoscenza, non ha mai dichiarato apoditticamente al contrario di Fichte, che «le leggi del mondo sono solo quelle che l'individuo trova dentro di sé», anzi, ha conservato la struttura dual-bilaterale *Soggetto-Oggetto* come metodo di ricerca epistemologica. In effetti, l'Estetica costituisce quel settore del sistema filosofico kantiano che dimostra come «il nonno dell'idealismo» avesse coscienza dell'alterità dell'oggetto pur nel suo rapporto ineluttabile con il Soggetto-Io.

Fichte intende superare tale impostazione e porre l'oggetto come fonte e nello stesso riscontro, prova dell'oggetto, cioè della realtà della conoscenza.

All'uopo è necessario per Fichte aggredire soggettivisticamente il *noumeno* per rimuovere la sua sfera d'inafferrabilità e renderlo non solo conoscibile, ma trasmutarlo ontologicamente in una determinazione, espressione, creazione dell'Io. Il trascendente non è più tale, tutto ciò che è, è nel soggetto, per il soggetto, e niente fuori dal soggetto.

Tale impostazione comporta rischi enormi in merito alla possibile confusione fra figurazione logico-concettuale della realtà e la sua determinazione empirica, *estetica* afferente all'applicazione delle leggi fisiche, chimiche e matematiche.

Pare averlo capito molto bene Jean Paul, quando afferma nel Prologo alla *Clavis* che «soltanto l'errore, che consiste nel considerare realistiche la chiave di volta o le fondamenta d'un edificio fatto di teoria ed aria, rende vero questo edificio ai nostri sensi. Giocando di sponda la filosofia ci inganna completamente».

Il pericolo dell'aporia speculativa inerisce, infatti, al disconoscimento della realtà oggettiva come altro da sé e conseguenzialmente allo stravolgimento del linguaggio, delle formulazioni lessicali o, per meglio dire, della loro funzione descrittiva, in quanto non si concretano più come segni che hanno lo scopo di descrivere, rappresentare *de scripto* gli aspetti della realtà, bensì quello di *essere* la realtà; la parola quindi esprime concetto, idealità, astrazione logica, categoria noumenica, ed essa costituisce *la realtà*. Ogni sua determinazione empirica non è rilevante sul piano cognitivo, ed è il concetto, la *quidditas*, la *entitas*, la *haecceitas* a costituire la realtà: puntualmente si presenta l'eterno contrasto fra gli apoftegmi paradigmatici di due concezioni epistemologiche: *Nomina sunt res* e *Nomina sunt consequentiam rerum*. Ma chiaramente tali figurazioni concettuali sono prodotte dal soggetto, e però non hanno per niente un valore oggettivo, ma puramente soggettivo; quindi non solo è negata la realtà empirica intesa come realtà oggetto di conoscenza, e non solo è il concetto a costituire la realtà, ma tale concetto non ha nemmeno un valore universale in quanto oggettivo, ma solo in quanto soggettivo, cioè è realtà assoluta, mondo assoluto, verità, certezza in quanto egoità, aseità.

È palese quindi il circolo vizioso del pensiero fichtiano, è lampante la deriva in una dimensione intuitivo-immaginifica della realtà senza nessuna certezza se non quella dell'Io, che si pretende assoluto pur in una dimensione contingente e di pluralità di Io e di Egoità. Allora ci si chiede quale sia l'autorità della conoscenza se ogni aseità è autorità della propria conoscenza e, peraltro, non autorità relativa, bensì assoluta, universale ed onnicomprensiva.

Non si può, quindi, rimproverare a Jean Paul, di aver capito male il senso della terminologia fichtiana, perché questa è stata usata da Fichte in modo da escludere ogni rapporto immediato fra significante e significato: la riflessione instaura delle tautologie prive di rinvio al reale, per poter fondare trascendentalmente la struttura del reale medesimo; ma così facendo, l'idealismo rompe con la prudenza kantiana ed instaura un nuovo metodo d'impiegare il linguaggio.

Secondo Jean Paul la riflessione trascendentale capovolge il rapporto tra *il concetto ed il concepito (realtà)* e, creando concetti di concetti, riduce tutto l'universo reale ad un irreale ed autoreferenziale sistema di segni prodotto dell'Io riflettente. In ciò la linguistica moderna è stata solidale con l'idealismo in quanto ha operato una gigantesca riduzione della realtà a segno, ha condannato la semantica come qualcosa d'ininfluente ai fini della comprensione della struttura e del funzionamento del linguaggio. Tali rischi furono compresi dai critici dell'idealismo ed in particolare dagli esponenti della Sinistra Hegeliana, primi tra tutti Marx e Lenin. Quest'ultimo, nell'opera *Materialismo ed Empiriocriticismo* mostra di conoscere molto attentamente la differenza assoluta esistente tra la figurazione filosofico-logica dell'ente, o in generale della materia, e la sua determinazione empirico-scientifica di competenza, come egli stesso afferma vale a dire «laboratorio».

Ad esempio, assumendo come oggetto di analisi una macchina impiegata in una fabbrica tessile, la sua determinazione logico-filosofica si esprimerà nella sua rappresentazione quale bene capitale che, nell'ambito del sistema economico-sociale capitalistico, si combina in uno specifico rapporto con gli altri fattori produttivi fra cui il lavoro. Diremo che la macchina costituisce il capitale attraverso cui il suo detentore si appropria dei risultati prodotti dall'attività lavorativa dell'operaio addetto al suo funzionamento; ma per sapere di quali materiali essa si compone e quali siano le leggi fisiche e chimiche la cui applicazione è alla base della sua realizzazione e della sua funzionalità, occorre appunto andare in laboratorio scientifico; ed in merito a tali questioni, non ha alcuna rilevanza la figurazione logico-filosofica di quella macchina.

(Michele Bianco)

EVENTI

Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento, VI Congresso annuale della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria), Firenze, Aula Magna del Rettorato, Aula Grande del Dipartimento di Italianistica, 6-8 giugno 2005.

A Firenze, nell'Aula Magna del Rettorato e nell'aula Grande del Dipartimento di Italianistica, si è svolto dal 6 all'8 giugno, il VI Convegno annuale della MOD sul tema *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*.

L'evento, per cortese invito del tesoriere della MOD Maria Carla Papini ha potuto aver luogo quest'anno presso la stessa sede statutaria della Società, il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze che ne ha anche curato scrupolosamente l'organizzazione.

I lavori del convegno si sono articolati in tre intense giornate di studio che hanno avuto come comune impulso il fondamentale studio di Franco Moretti *Il romanzo di formazione* (recentemente riedito dalla casa editrice Einaudi con una nuova ed aggiornata introduzione dell'autore) e che hanno visto partecipi e protagonisti illustri accademici e giovani studiosi provenienti da tutta Italia. Il Convegno si è aperto nell'Aula Magna del Rettorato il pomeriggio del giorno 6; subito dopo i saluti di rito, i lavori sono stati aperti e presieduti da Fausto Curi che ha introdotto le prime tre relazioni di Mario Domenichelli, Guido Baldi e Clelia Martignoni. Nella sua relazione *Il romanzo di formazione in Europa*, Domenichelli ha tracciato un'articolata ed affascinante mappa europea del romanzo di formazione, ricostruendone la genealogia ed i diversi esiti attraverso un'analisi trasversale di opere e personaggi appartenenti al genere ma apparentemente lontani tra loro, dal *Lazarillo de Tormes* al *Wilhelm Meister* goethiano, dal *Candide* di Voltaire alla *Pamela* di Richardson, dalla *Madame de Tourvel* de *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos al *David Copperfield* di Dickens, allo Stephen Dedalus del *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce. Il relatore ha inoltre sottolineato la costante vitalità del romanzo di formazione anche in altri ambiti artistici, indicando alcuni recenti pellicole cinematografiche firmate da noti registi che hanno per tema il genere del *bildungsroman*, dallo spagnolo *La mala educación* di P. Almodovar all'americano *A. I. (Intelligenza artificiale)* di S. Spielberg, all'italiano *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di M. T. Giordana.

L'intervento di Guido Baldi: *Esiste un romanzo di formazione nell'Italia dell'Ottocento?* ha posto in luce come opere fondamentali della nostra storia letteraria appartenenti a generi e correnti di diversa e consolidata tradizione possano rientrare a

pieno titolo nel genere del *bildungsroman*. Analizzando a fondo l'evoluzione di personaggi quali Renzo nei *Promessi Sposi*, Carlino ne *Le confessioni di un italiano*, Pinocchio, Mastro Don Gesualdo, Andrea Sperelli ne *Il Piacere*, Alfonso Nitti in *Una vita* o Marta Ayala ne *Lesclusa* (solo per citarne alcuni), Baldi ha palesato le diverse anime del *bildungsroman* italiano. Se non è ravvisabile una netta distinzione tra romanzo di formazione e romanzo di iniziazione, il relatore ha sottolineato come esso si muova però tra *bildung* sociale ed individuale, tra formazione della coscienza del personaggio come cittadino e patriota e *bildung* "in negativo", processo che conduce ad una involuzione o ad una degradazione del personaggio, e che si conclude con una sostanziale sconfitta.

La prima giornata di studi si è conclusa con la relazione di Clelia Martignoni dal titolo *Il romanzo di formazione nell'Italia del Novecento*, che ha mostrato quanto la dottrina di Freud abbia pesato sulla fortuna del genere nel ventesimo secolo: una testimonianza è data dall'attenzione nuova e crescente per adolescenza e giovinezza e per i rapporti edipici genitori-figli, al centro di tanti romanzi europei del primo Novecento, da *Figli e amanti* alla prima parte della *Recherche* proustiana, al *Ritratto dell'artista da giovane*. In Italia, sottolinea la relatrice, sin dalla pubblicazione di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi (1919) ed ancor più da quella di *Agostino* di Moravia (1944), il romanzo di formazione sembra raccontare sempre più una sorta di «controeducazione», di crudeltà e nevrosi insita nella crescita dell'individuo; la seconda metà degli anni Cinquanta è invece segnata dalla leggerezza picaresca de *Il barone rampante* e dal radicale senso di nostalgia de *Lisola di Arturo*, entrambi del 1957.

L'analisi della Martignoni ha mostrato quanto il profondo mutamento degli assetti culturali della seconda metà del Novecento rispetto alla prima abbia inciso sensibilmente sul romanzo di formazione, sino ai suoi ultimi esiti: da *Treno di panna* di De Carlo ai racconti maledetti di Tondelli al *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Brizzi.

I lavori di martedì 7 giugno, si sono aperti nell'Aula Grande del Dipartimento di Italianistica con l'assemblea dei soci, presieduta da Angelo R. Pupino, cui hanno fatto seguito le votazioni per il rinnovo degli Organi collegiali della Società. I lavori sono ripresi nel pomeriggio con quattro affollate sessioni parallele; da notare intanto la significativa partecipazione di giovani "non strutturati", assegnisti e dottorandi o dottori di ricerca ed aspiranti ricercatori. Purtroppo assenti Enrico Ghidetti (*Le "Confessioni di un italiano": infanzia, memoria e storia nazionale*) e Vittorio Spinazzola (*Il burattino e i ragazzi di cuore*). La sessione presieduta da Maria Carla Papini si è aperta con l'intervento di Epifanio Ajello (*La "gioinezza" di Francesco De Sanctis: un romanzo di formazione?*); nella sessione parallela, presieduta da Cristina Benussi, sono intervenuti tra gli altri Giovanni Maffei (*Romanzi dove si formano donne: "Le confessioni di un italiano" e "Senilità"*), Andrea Inglese (*Autobiografia moderna e romanzo di formazione: la nascita dell'eroe sensibile e i suoi sviluppi romanzeschi*). Carlo Bernari è stato al centro degli interventi di Daniela Bernard (*Un'idea del romanzo di formazione attraverso alcuni inediti di Carlo Bernari*) e, nella sessione parallela

presieduta da Mario Sechi, di Silvia Acocella (*“Tre operai” di Carlo Bernari: un romanzo di deformazione*).

La conclusione dei lavori della giornata è stata salutata da un concerto per fisarmonica molto apprezzato dagli studiosi intervenuti.

L'ultima giornata del convegno si è aperta con le relazioni di Giancarlo Quiriconi e Giovanna Rosa. La prima relazione: *Bilenchi, la scrittura del profondo e la cultura tra le due guerre* è partita da una riflessione sui temi dell'insostenibilità del reale e dell'inadeguatezza dell'io che emergono nelle opere letterarie del primo Novecento e sono all'origine dell'«impossibilità narrativa» degli scrittori europei. Quiriconi ha evidenziato come la ricerca di un senso della realtà, esterna ed interna, accomuni studiosi come Joyce, Kafka, Mann, Musil e come il *bildungsroman* diventi il luogo in cui il duplice equilibrio degli individui, nei confronti della realtà e di se stessi, mostri tutta la sua fragilità; citando Benjamin, Quiriconi ricorda come nel romanzo educativo «l'insufficiente» divenga «evento». La scrittura di Bilenchi esprimeva in principio l'esigenza di non uscire fuori dalla realtà, essa privilegiava una narrazione di cose ed azioni, confortata da riscontri storici e geografici, a discapito dell'indagine psicologica. Furono successivamente l'incontro con Vittorini e la frequentazione di Bonsanti a determinare uno sviluppo della sensibilità dello scrittore con conseguenze notevoli sul piano narrativo. Quiriconi indica ne *Il Capofabbrica* la prima opera compiuta dal nuovo Bilenchi grazie alla conciliazione di indagine psicologica sul soggetto e attenzione al mondo industriale ed al clima storico, ma nelle opere di Bilenchi permane un'idea di formazione che non ha per esito l'inserimento e l'accettazione della realtà; la natura interagisce negativamente con le persone (*La siccità*, 1941), il complesso edipico è sempre schiacciante, il conflitto tra dimensione sensuale ed amorosa esasperato.

La relazione di Giovanna Rosa: *Arturo, Agostino, Ernesto: tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra* ha proposto una lettura parallela di questa triade adolescenziale delineando grazie ad essa i tratti distintivi del *bildungsroman* italiano del periodo postbellico. Attraverso l'analisi dei protagonisti dei tre rispettivi romanzi, *Lisola di Arturo* della Morante (1957), *Agostino* (scritto da Moravia a Capri nel 1942) ed *Ernesto* di U. Saba (1953), la relatrice ha dato rilievo alla nuova ricerca dell'identità dell'individuo nella sua problematica età di transizione ed al rapporto tra narratore ed adolescente protagonista. Già in *Agostino*, e quindi nei personaggi di *Ernesto* e di *Arturo*, il confronto tra adolescente e mondo adulto, avvertito come ostile e subdolo, conduce al rifiuto di quest'ultimo; al centro della narrazione è il rapporto assenza-incontro con le figure parentali, la schiacciante presenza materna e la mancanza, reale e simbolica, di una figura virile adulta.

Alle relazioni di Giancarlo Quiriconi e Giovanna Rosa sono seguite, nella tarda mattinata, tre sessioni parallele fitte di comunicazioni che hanno avuto per oggetto diversi romanzi, molti dei quali scritti da donne, come *Grazia Deledda: “Sino al confine” come romanzo di formazione* di Rosaria Tagliatela, *Bildung e storia in “Tutti i nostri ieri” di Natalia Ginzburg* di Maria Rizzarelli e *“Il porto di Toledo”. Debutto di un'infanta* di Lisa Bentini, dedicato all'opera di Anna Maria Ortese.

I lavori sono ripresi nel pomeriggio con la relazione di Marina Zancan: *Il romanzo di formazione femminile negli anni Trenta e Quaranta*, introdotta da Nicola Merola; purtroppo assente Elisabetta Mondello che avrebbe dovuto parlare su *Identità collettiva ed antagonismo al sistema: la giovane narrativa degli anni Novanta*.

L'intervento di Marina Zancan ha enucleato le peculiarità tematiche e stilistiche che emergono dalla tipologia del romanzo di formazione nelle scrittrici. La relattrice ha sottolineato come gli anni Trenta e Quaranta seguano quelli dell'emancipazione femminile del primo Novecento, poi entrata in crisi con la prima guerra mondiale, e siano al contempo gli anni di formazione di grandi scrittrici che raggiungeranno la loro piena maturità dopo l'esperienza della Resistenza. Questa seconda generazione, rappresentata da scrittrici quali Matilde Serao, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, si distingue rispetto alla prima per la sistematicità degli studi classici compiuti e per l'apparente disinteresse per la specificità della scrittura femminile. Scrittrici come Anna Banti, Alba De Cespedes, Lalla Romano, Natalia Ginzburg sembrano voler ricominciare da zero: intervengono nella produzione letteraria in prima persona, si definiscono «scrittori», scelgono il romanzo di formazione. Croce aveva ritenuto Neera un modello di scrittrice (ignorava sorprendentemente la Aleramo), osservando inoltre che, come tutte le donne, aveva una forma sciatta perché eccessivamente legata alle passioni, pur dimostrandosi per i contenuti un «pensatore virile». Nei romanzi «al femminile» degli anni Trenta e Quaranta Marina Zancan ravvisa «il punto di vista di Neera», il rapporto tra soggettività e scrittura, su cui va ad innestarsi il meccanismo della sperimentazione narrativa. La forte impronta di *bildung*, lasciata da *Una donna* della Aleramo, ben presente nella memoria di queste scrittrici, è per la Zancan un altro inegabile elemento di continuità del romanzo di formazione del primo Novecento.

Le quattro sessioni parallele del pomeriggio, ancora una volta molto affollate, hanno riproposto all'attenzione autori, temi e questioni di particolare interesse; segnaliamo tra gli altri di Marika Verde, *Elsa Morante: fuori dal limbo non v'è eliso*; di Francesco De Nicola, *Liana Millu, dalla provincia toscana al campo di Birkenau*; di Annalisa Carbone, *Domenico Rea e il racconto lungo: "Quel che vide Cummeo"*; di Alessandra Ottieri, *"L'erranza": un romanzo in "forma di lettere" di Carlo Muscetta*.

Ai lavori del convegno si è affiancata, come già si è accennato, l'Assemblea annuale della Società, introdotta da Angelo R. Pupino, segretario uscente, e seguita dalle votazioni per il rinnovo degli organi collegiali relativi al triennio 2005-2008. Per il Consiglio Direttivo sono risultati eletti Angelo R. Pupino in qualità di Presidente, Nicola Merola, Segretario e Rita Guerricchio, Tesoriere; eletti inoltre Alba Andreini, Silvana Cirillo, Fernando Gioviale, Giovanna Rosa. Il comitato scientifico è risultato così composto: Sandro Maxia (con la funzione di coordinatore), Anna Dolfi, Stefano Giovanardi, Giuseppe Langella, Maria Cristina Paino, Piero Pieri, Giovanni Turchetta. Angelo R. Pupino ha inoltre fornito le prime notizie sul prossimo seminario della MOD che si terrà nel febbraio 2006 ed avrà per tema Verga.

(Serenella Ricciardi)

LIBRI RICEVUTI

Narrativa, poesia, teatro

CHARLES BAUDELAIRE, *I FIORI DEL MALE*, TRADUZIONE CON TESTO A FRONTE A C. DI C. MUSCETTA, PRESENTAZIONE DI G. SAVOCA, OLSCHKI, FIRENZE 2005, pp. 410, EURO 39,00.

LUIGI VITTORIO BERTARELLI, *Insoliti viaggi. L'appassionante diario di un precursore*, a c. di L. Clerici, Touring Editore, Milano 2004, pp. 317, euro 14,00.

AMBROGIO BORSANI, *Tropico dei sogni. Bernardin de Saint Pierre, Baudelaire, Conrad, Twain: naufragi e destini incrociati nell'isola di Mauritius*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2004, pp. 176, euro 14,50.

FÈDOR DOSTOEVSKIJ, *LA MOGLIE ALTRUI E IL MARITO SOTTO IL LETTO (UN'AVVENTURA STRAORDINARIA)*, GIULIO PERRONE EDITORE, ROMA 2005, pp. 70, EURO 5,00.

LEO FERRERO, *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, a c. di P. Puppa, Metauro Edizioni, Pesaro 2004, pp. 284, euro 12,00.

GUSTAVE FLAUBERT, *LA TENTAZIONE DI SANT'ANTONIO*, GIULIO PERRONE EDITORE, ROMA 2005, pp. 142, EURO 12,00.

GUIDO GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a c. di E. Ajello, Liguori, Napoli 2005, pp. 197, euro 18,30.

LINA IANNUZZI, *Sulle tracce di Pitagora. Storie brevi*, Ibiskos, Pontedera 2005, pp. 127, euro 14,00.

RÉGIS JAUFFRET, *Giochi di spiaggia*, trad. it. di G. Girimonti Greco e M. L. Vanorio, Dante & Descartes, Napoli 2004, pp. 84, euro 10,00.

GIUSEPPE LUPO, *Ballo ad Agropinto*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 144, euro 12, 00.

DANTE MAFFIA, *Un lupo mannaro*, prefazione di M. Rossi, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2004, pp. 124, euro 12,00.

DANTE MAFFIA, *Mi faccio musulmano*, Edizioni Lepisma, Roma 2004, pp. 86, euro 10,00.

PAOLO MASCHERI, *Poliuretano*, racconti, Pendragon, Bologna 2004, pp. 124, euro 12,00.

MICHELE SACCO, *Racconti e poesie*, a c. di A. Disanto e G. Rinaldi, Grafiche Gitto, Foggia 2002, pp. 62.

LEONARDO SINISGALLI, *Gallo reale*, a c. di G. Lupo, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2005, pp. 61.

LEONARDO SINISGALLI, *La vigna vecchia*, a c. di G. Lupo, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2005, pp. 56.

ITALO SVEVO, *Una burla riuscita*, a c. di W. Mauro, Giulio Perrone Editore, Roma 2005, pp. 88, euro 5,00.

Lirica contemporanea

ROSA BATTISTA, *A vesta. Poesie*, presentazione di E. Ostrica, prefazione di P. Sozio, De Angelis, Avellino 1999, pp. 80, euro 15,49.

MARA BEVILACQUA, *DeFormazione*, Edizioni Il Filo, Roma 2004, pp. 76, euro 10,00.

PRISCO DE VIVO, *Dell'amore del sangue e del ricordo*, Prefazione di P. Perilli, Edizioni Il Laboratorio, Nola 2004, pp. 82.

MATTEO DUÒ, *Le cangianti ombre*, Edizioni Il Filo, Roma 2004, pp. 70, euro 10,00.

GABRIELA FANTATO, *Il tempo dovuto (1996-2005)*, Editoria & Spettacolo, Roma 2005, pp. 183.

MAURO FERRARI, *Nel crescere del tempo*, con illustrazioni di M. Jaccond (*Salpare-arenarsi*), I quaderni del circolo degli artisti, Faenza 2003, pp. 120.

DANTE MAFFIA, *Ultimi versi d'amore*, Edizioni Lepisma, Roma 2004, pp. 141, euro 12,00.

DANTE MAFFIA, *Di Rosa e di rose*, Firenze, Paideia, 2004, pp. 44, euro 8,00.

MAURO ORLETTI, *Canto l'equatore*, Lampi di stampa - Libuk, Milano 2005, pp. 239, euro 13,00.

VANNI SCHIAVONI, *Di umido e di giorni*, Lietocolle, Falloppio (CO) 2004, tiratura limitata in 99 copie.

MIRKO SERVETTI, *Quotidiane seduzioni*, Poesie, Edizioni del Leone, Venezia 2004, pp. 80, euro 7,00.

MATTEO ZATTONI, *Il Nemico*, Presentazione di A. Brigliadori, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», Cesena 2003.

Saggistica

AA. VV., *"...un dono in forma di parole". Studi dedicati a Giuseppe Savoca*, Agorà Edizioni, La Spezia 2002, pp. 359.

AA. VV., *Il pensiero poetante. Antologia tematica di poesia e teoria (Il viaggio)*, a c. di F. Dainotti, Genesi, Torino 2004, pp. 112, euro 8,00.

AA. VV., *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di Studio della MOD [«Il Vittoriale degli Italiani», Gardone Riviera 5-7 giugno 2003], Vecchierelli Editore, Manziana (Roma) 2004, pp. 286, euro 40,00.

AA. VV., *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, [Catania, 27-28 febbraio 2004], a c. di G. Savoca, Olschki Editore, Firenze 2005, pp. 184.

AA. VV., *Scrittori e città*, a c. di S. Casini, Edizioni LCD, Firenze 2004, pp. 214.

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano 2005, pp. 216, euro 12,50.

MICHELE BIANCO, *Lecture filosofiche. Saggi su Hegel, Sohn-Rethel, Bonaventura e Agostino*, Guida, Napoli 2004, pp. 151, euro 12,00.

PIERPAOLO BINDOLO, ANNA CAMPANELLA, *Fillia artista rivelasse. Il figlio di Atahualpa*, Editrice Nuova Stampa, Revello 2003, pp. 124, euro 11,00.

FRANCESCO FORLENZA, *Il diritto penale nella 'Divina Commedia'. Le radici del "sorvegliare e punire" nell'Occidente*, Armando Editore, Roma 2003, pp. 110.

ROSALBA GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004, pp. 222, euro 22,00.

VALERIA GIANNANTONIO, *La scrittura oltre la vita. Studi su Ignazio Silone*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 182, euro 18,00.

FERNANDO GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, Lombardi Editore, Siracusa 2004, pp. 224, euro 16,00.

STEEN JANSEN, PAOLA POLITO, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Olschki, Firenze 2004, pp. 158, euro 16,00.

PASQUALE MARZANO, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, Edizioni Ets, Pisa 2003, pp. 272, euro 15,00.

BRUNO MORONCINI, *Sull'amore. Jacques Lacan e il 'Simposio' di Platone*, Cronopio, Napoli 2005, pp. 170, euro 14,00.

VINCENZO NAPOLILLO, *S. Francesco di Paola nelle rime seicentesche di Orazio Nardino*, Edizioni Nuova Santelli, Cosenza 2005, pp. 39, euro 5,00.

«Officina» (1955-1959), ristampa anastatica della serie completa, Pendragon, Bologna 2004, pp. 688, euro 60,00.

JEAN PAUL, *Clavis fichtiana seu leibgeberiana*, a c. di E. de Conciliis e H. Retzlaff, Edizioni Cronopio, Napoli 2003, pp. 143.

VITTORIO PICA, *Votre fidèle ami de Naples'. Lettere a Edmond de Goncourt, 1881-1896*, a c. di N. Ruggero, Guida, Napoli 2004, pp. 262.

GIUSEPPE PULINA, *Minima Animalia, piccolo bestiario filosofico*, con illustrazioni di M. Lodola, Mediando, Sassari 2005, pp. 95, euro 18,00.

EZIO RAIMONDI, *Prime lezioni*, Pendragon, Bologna 2004, pp. 128, euro 16,00.

M. RAK, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, B. Mondadori Editore, Milano 2005, pp. 320, euro 25,00.

GIANNI SCALIA, *Fuori e dentro la letteratura. Stranieri e italiani*, Pendragon, Bologna 2004, pp. 190, euro 16,00.

Scritti scelti di Uguccione Ranieri di Sorbello. 1906 –1969, a c. di E. Dundovich e R. Ranieri, Olschki, Firenze 2004, XLVIII-pp. 500, euro 52,00.

Riviste

«Quaderni di scultura contemporanea», periodico mensile dell'Associazione Culturale Amici della Letteratura e dell'Arte, a. XXV, n. 12, 2004, euro 20,00.

«Revue des Études Italiennes», *Vittorio Alfieri et la culture française*, dirigée par François Livi et Claudette Perrus, nouvelle série, tome 50, 1-2, janvier-juin 2004, pp. 304, euro 35,00.

«Revue des Études Italiennes», nouvelle série, tome 50, 3-4, juillet-décembre 2004, pp. 307-399, euro 15,00.

«Rivista di Letteratura italiana», *Letteratura e riviste*, a c. di G. Baroni, a. XXIII, 1-2, 2005.

«SUD», *Forza/lavoro*, periodico di cultura arte e letteratura, diretto da Francesco Forlani, nuova serie, n. 3, 2004.

«WUZ», *Storie di editori, autori e libri rari*, periodico illustrato diretto da Ambrogio Borsani, a. III, n. 4, luglio-agosto 2004, pp. 64, euro 8,00.

Varie

RAFFAELLA BERGAMO, VINCENZO D'ALESSIO, *Il culto di San Michele Arcangelo. La chiesa sul Pizzo di San Michele*, Edizioni Gruppo Culturale "F. Guarini", Solofra (AV), pp. 78, euro 10,00.

MICHELE BIANCO, CARMINE CAPONE, *San Ciriaco Diacono e Martire. Agiografia e dinamica istituzionale di un culto santuarioale a Torre Le Nocelle*, Tipografia Dragonetti, Montella (AV) 2004, pp. 792, euro 30,00.

GASPARE CENCI, ROBERTO CIPRIANI, ANGELO DISANTO, *Una visita apostolica a Cerignola alla fine del XVI secolo*, Centro Ricerche di Storia ed Arte "Nicola Zingarelli", Cerignola (FG) 2000, pp. 47.

JP BAND (CIPRIANO, MARANGELO, OREFICE), *Le note richiamano versi*, con P. Leveratto, E. Fioravanti, nota di G. Rimondi e foto di E. Toccaceli, Abeat records – ABJZ024, 2004 (dist. IRD nei negozi di musica).

SIEGFRIED KRACAUER, *Strade a Berlino e altrove*, a c. di D. Pisani, Pendragon, Bologna 2004, pp. 182, euro 15,00.

CLAUDIO NOVELLI, *Giallaranci mitili impazziti di luce. Le carte perdute della cucina caprese*, Edizioni La Conchiglia, Capri 2004, pp. 285, euro 15,00.

SIMONA OTTIERI, *Gambardellarchitetti*, Architettura e design per lo spazio interno 1999-2004, Idea Architecture books, Schio (VI) 2004, pp. 64, euro 16,00.

MICHELE SACCO, *Religione politica sindacato. Di Vittorio e altro*, con note esplicative di A. Disanto, Cerignola (FG), s.e., 1999.

MARINO VIGANÒ, «*El fratin mi ynginiero*». *I Paleari Fratino da Morcone ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2004, pp. 552, euro 50,00.

NOTIZIE SUI COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO

LOREDANA CASTORI, dottoranda di ricerca in Italianistica, lavora presso la cattedra di Letteratura Italiana della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Salerno. Ha scritto sulle pagine culturali di diverse testate, come giornalista pubblicista, e si occupa prevalentemente di letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento (Salfi, Monti, Leopardi); sta lavorando a un'edizione commentata di alcune opere di Francesco Saverio Salfi. Collabora a varie riviste di italianistica.

GIORGIO CAVALLINI, già docente di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Genova, è anche un apprezzato autore di piccole sillogi poetiche. Studioso di Leopardi, Manzoni, Fogazzaro, Gadda, Montale e altri autori dell'Otto-Novecento, ha al suo attivo numerose pubblicazioni (in rivista e in volume), tra le quali segnaliamo: *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani* (1996), *Fogazzaro ieri e oggi* (2000), *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile* (2000), *Antichi e moderni. Studi e postille di letteratura italiana* (2003).

BRUNO GALLOTTA insegna Letteratura poetica e drammatica presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Giornalista pubblicista, studioso anche di storia antica, è autore di diversi studi di musicologia e di saggi sui rapporti tra letteratura e musica.

GIUSEPPE LANGELLA insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Fine studioso manzoniano, si è occupato di autori e riviste del Novecento. Tra i molti studi, apparsi in rivista e in volume, ricordiamo almeno i seguenti: *"Non ti far mai servo". Manzoni e l'eredità di Alfieri* (2001), *Montagne senza idillio. Manzoni tra natura e storia* (2002), *L'utopia nella storia. Uomini e riviste del Novecento* (2003), *Quasi-modo, o della poesia come epitaffio* (2003), *La tragedia della natura "lapsa". Sul primo 'Carmagnola'* (2004).

VITTORIO MARTINELLI, storico del cinema, è autore, insieme ad Aldo Bernardini della filmografia (in ventuno volumi) del cinema muto italiano e di numerose altre opere su registi, attori e momenti del cinema muto europeo. Segnaliamo, tra i molti titoli: *Cuor d'oro e muscoli d'acciaio* (2000), *Dal Dottor Calligari a Lola-Lola* (2001), *Eterna invasione* (2002), tutti editi dalla Cineteca del Friuli, *Le dive del silenzio* (2001), *Francesca Bertini* (2003) in collaborazione con G. Mingozzi, tutti editi da Le Mani - Cineteca di Bologna, 2003.

PASQUALE MARZANO è docente di ruolo nella scuola secondaria ed è titolare di un laboratorio di scrittura presso l'università "L'Orientale" di Napoli, dove collabora con la cattedra di Letteratura Italiana moderna e contemporanea (Dip. di studi comparati). Suoi studi sono apparsi nella «Rivista italiana di onomastica», in «Il Nome nel testo» e in vari volumi collettanei. Ha pubblicato con le Edizioni ETS *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria* (2003).

GIUSEPPE RUSSO. Laureato in Letteratura polacca e in Filosofia, svolge attività di ricerca presso l'Università "L'Orientale" di Napoli ed è redattore dei «Quaderni di Polonistica» pubblicati dal Dipartimento di Studi sull'Europa Orientale del medesimo ateneo. Membro del comitato di redazione di «Sinestesie», studioso di culture dell'Europa centrale, di teatro e di cinematografia, negli anni Novanta ha collaborato col "Goethe Institut" di Napoli. Attualmente scrive su «Limes» (n. 3/2003 e n. 2/2004), dove si occupa di cultura dell'Europa centrale. Tra i suoi studi, segnaliamo: *Heidegger e Kiesłowski congiunzioni di due lune*, («Aion», 1999-2003).

MARA SCOTTO svolge attività di ricerca presso la cattedra di Storia del teatro moderno e contemporaneo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e collabora con il Prof. Ettore Massarese. Studiosa del teatro contemporaneo e ha pubblicato su «Sinestesie» il saggio *Alcune tracce del virus artaudiano nel teatro napoletano contemporaneo* (2003).

DARIO TOMASELLO svolge attività didattica e di ricerca presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Messina. Si è occupato, prevalentemente, di poeti e prosatori del Novecento. Tra i suoi studi, ricordiamo: *Poesia di narratori. Alvaro, Delfini, Landolfi* (2004), *La realtà per il suo verso. E altri studi su Pascoli prosatore* (2005), *Sua maestà siciliana. Uno studio su Ferdinando II* (2005).

MATILDE TORTORA è docente di Storia e critica del cinema presso l'Università degli Studi della Calabria. Apprezzata autrice di poesie e racconti, ha rinvenuto e pubblicato i seguenti carteggi inediti: *Lettere di Eleonora Duse a Giovanni Papini dal 1915 al 1921* (2001) e *Lettere di Matilde Serao a Eleonora Duse* (2004). Tra le sue numerose pubblicazioni, segnaliamo: *Au Pays Noir* (2002), *Dallo schermo alla parola* (2003) e, con V. Martinelli, *I Promessi Sposi nel Cinema* (2004).